

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

HELIO RONYVON GOMES ROCHA

O ENCONTRO DE SUBJETIVIDADES EM A *PESSOA É PARA O QUE NASCE*

Orientação: Prof^a Dr^a Maria Angela Pavan

NATAL – RN
2016

HELIO RONYVON GOMES ROCHA

O ENCONTRO DE SUBJETIVIDADES EM A *PESSOA É PARA O QUE NASCE*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, na linha de pesquisa Produção de sentido, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEM/UFRN), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Maria Ângela Pavan.

NATAL – RN
2016

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Angela Pavan

Prof. Dr. Bertrand Lira

Prof^a. Dr^a. Maria do Socorro Veloso

UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Catálogo da Publicação na Fonte

Rocha, Helio Ronyvon Gomes.

O encontro de subjetividades em *A pessoa é para o que nasce* / Hélio Ronyvon Gomes Rocha. - Natal, RN, 2016.

98f. : il.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Angela Pavan.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia.

1. Subjetividade - Dissertação. 2. Documentário- Dissertação. 3. Relações interpessoais- Dissertação. 4. Imagem não-visual- Dissertação. 5. Tempo- Dissertação. I. Pavan, Maria Angela. II. Título.

RN/UF/BCZM CDU 165.81

Dedico a Inácio Magalhães de Sena e ao tempo que partilhamos.

AGRADECIMENTOS

Agradecer ao tempo parece uma abstração. E seria, caso eu não compreendesse o seu papel fundamental para a concepção do eu presente. O tempo que não é só o passar simples do ponteiro das horas e dos minutos, mas que é a sobreposição de todos os sentimentos que já vivi e que se transfigura em corpo materialmente visível. Assim, agradeço a todos os acontecimentos que me trouxeram até aqui.

Agradeço à minha família, minha mãe e meu pai, cujas bases me servem de chão sólido para ancorar meu coração, repleto de medos e inseguranças. A eles meu amor maior, por me possibilitarem esse caminhar árduo que vislumbra o sonho. Por terem feito o possível para que eu aqui chegasse.

Ao meu irmão, Helio Rocha, que é inspiração desde a infância. Seu amor, dedicação e brilho nos olhos me ajudam a crescer diariamente.

À minha orientadora, Maria Angela Pavan, que me guia sob o sol do aprendizado, dentro e fora da academia. Sua paixão e humildade me ajudam a ver o mundo com mais sensibilidade. Todo meu amor e carinho.

João Pinheiro, Luana França, João Victor, Patrícia Dantas e Victor Ciríaco, seus ombros, palavras e sorrisos acalmaram meu coração nos momentos mais difíceis. Amizade é um amor puro, que nada pede, mas tudo dá. Que nada toma, mas tudo partilha. Guardo no coração todos os momentos em que o amor de vocês foi a luz no meu caminho. Às suas famílias, deixo aqui também meu carinho.

Aos amigos do Coletivo Caboré Audiovisual toda minha admiração. Obrigado por compreenderem os momentos de ausência. Ao lado de vocês, o aprendizado é constante.

Aos “loucos” que acreditam no amor do outro e se abrem sem medo para descobrir o que habita nos outros corações. Para ouvir, é preciso falar. E assim, partilhamos nossas vidas.

Termino, agradecendo ao Governo PT que possibilitou que um jovem pobre, crescido na periferia da cidade do Natal e cujo ensino acadêmico foi todo em instituições públicas, conseguisse ser o primeiro da sua família a entrar em um curso de graduação e, logo em seguida, em uma pós-graduação. Obrigado pelos anos de Bolsa Família, pelo Instituto Técnico e pelas cotas sociais. A universidade deve ser pintada de todas as cores, gêneros e classes. Que jamais deixemos de lado a empatia pela dor do outro.

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past
If all time is eternally present
All time is unredeemable
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present
Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden*

(ELIOT, T. S., 1943)

RESUMO

Esta pesquisa reflete sobre o encontro de subjetividades em *A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto Berliner, onde enxergamos o tempo como fator determinante para a construção de vínculos entre o diretor e as personagens centrais da obra. Esse longa-metragem documental conta a história de Maria, Regina e Conceição, três senhoras irmãs cegas que viveram maior parte da vida nas feiras de rua no Nordeste brasileiro, cantando e tocando ganzá em troca de dinheiro. Durante o filme, vemos os quase sete anos de contato e produção servirem como ferramenta para a construção da narrativa da obra. Para entender a subjetividade das relações e o tempo partilhado, temos Bachelard (1988), Serres (2001) e Sodré (2006) como *corpus* teórico principal, e para identificar a influência desses encontros subjetivos no corte-final da obra, trazemos Todorov (1996) e Baitello (1997), pois interpretamos a produção de imagens não-visuais, criadas ao longo do filme, como reflexo da partilha do sensível (Rancière, 2009). Ao final da pesquisa, percebemos uma influência direta entre os anos de interação e o conhecimento mútuo entre diretor e personagens, levando para a tela não apenas a história de vida dessas irmãs, mas o próprio encontro de subjetividades que extrapolam as gravações.

Palavras-chave: documentário; subjetividade; relação; imagem não-visual; tempo.

ABSTRACT

This work reflects on the encounter between subjectivities in *Born to be blind* (2004), by Robert Berliner. There, we can see time as an important factor which establishes a link between the director and the film characters. This documentary feature narrates the life story of Maria, Regina and Conceição, three blind sisters who make a living by singing in Brazilian fairs. During the film, the almost seven years of production and relations serve as a tool for the construction of the film narrative. In order to understand the subjectivity of relations and the shared time, we bring up Bachelard (1988), Serres (2001) and Sodr  (2006) as main theorists, and to identify how these encounters are reflected in the final cut of the movie, we use Todorov (1996) and Baitello (1997), once we read the production of non-visual images as a reflection of the distribution of the sensible (Ranc re, 2009). At the end of the research, we see a rather direct influence between the shared years and the mutual understanding between director and characters, which puts on screen not only the history of these women, but also the subjectivities encounter itself.

Palavras-chave: documentary subjectivity; relation; non-visual images; time.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01. Documentário <i>Seo Chico – Um retrato</i> , de José Rafael Marmigonian. ...	34
FIGURA 02. Documentário <i>A alma do osso</i> , de Cao Guimarães.	36
FIGURA 03. Documentário <i>Estamira</i> , de Marcos Prado	38
FIGURA 04. Documentário <i>Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)</i> , de Helio Ronyvon	44
FIGURA 05. Documentário <i>Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)</i> , de Helio Ronyvon. Inácio Magalhães de Sena assume a direção do curta-metragem ficcional	46
FIGURA 06. Documentário <i>Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)</i> , de Helio Ronyvon. Inácio Magalhães de Sena na sala de sua casa	47
FIGURA 07. Documentário <i>A pessoa é para o que nasce</i> (1998), de Roberto Berliner	53
FIGURA 08. Documentário <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004), de Roberto Berliner	54
FIGURA 09. Regina Barbosa (Poroca)	55
FIGURA 10. Conceição Barbosa (Indaiá)	56
FIGURA 11. Maria Barbosa (Maroca)	57
FIGURA 12. Roberto Berliner	58
FIGURA 13. Videoclipe <i>Alagados</i> (1986), da banda Paralamas do Sucesso, dirigido por Roberto Berliner.....	59
FIGURA 14. Frame (0min 10s) do curta-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (1998). Lâmina cortando o olho humano	62
FIGURA 15. Frame (0min 11s) do curta-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (1998). Olho humano após ser cortado por lâmina	62
FIGURA 16. Frame (1min 56s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). As irmãs no contraluz.	68
FIGURA 17. Frame (21min 42s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Tela Preta	73
FIGURA 18. Frame (24min 00s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Maria deitada na relva	74
FIGURA 19. Frame (35min 35s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Irmãs com a câmera de filmar	75

FIGURA 20. Frame (35min 05s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Maria se filmando	76
FIGURA 21. Frame (38min 16s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Roberto e Maria se abraçam	79
FIGURA 22. Frame (49min 44s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Equipe carrega as irmãs nos braços	81
FIGURA 23. Frame (1h 07min 30s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Irmãs cantam ao lado de Gilberto Gil no <i>Percpan</i>	83
FIGURA 24. Frame (1h 10min 41s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Roberto leva o seu filho, ainda bebê, e sua esposa para conhecer Maria, Regina e Conceição	85
FIGURA 25. Frame (1h 22min 26s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Maria, Regina e Conceição tomam banho de mar	86
FIGURA 26. Frame (1h 25min 19s) do longa-metragem <i>A pessoa é para o que nasce</i> (2004). Irmãs ao lado do ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva e do ex-ministro Gilberto Gil, recebendo a Ordem do Mérito Cultural	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O FAZER DOCUMENTAL	16
1.1. MODOS DOCUMENTAIS	16
1.2. FRAGMENTOS DO FAZER DOCUMENTAL NO BRASIL ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1980	25
1.3. O CINEMA DOCUMENTAL BRASILEIRO NO ANO DE 2004.....	31
2. A ESCOLHA DE A PESSOA É PARA O QUE NASCE	40
2.1. O PROCESSO DOCUMENTAL DE <i>SÊO INÁCIO (OU O CINEMA DO IMAGINÁRIO)</i> : MINHA AUTOBIOGRAFIA COMO DOCUMENTARISTA	42
2.2. <i>A PESSOA É PARA O QUE NASCE</i>	51
2.3. PERSONAGENS: MARIA, REGINA, CONCEIÇÃO E ROBERTO	54
3. OS ENCONTROS SUBJETIVOS ATRAVÉS DO TEMPO PARTILHADO ...	61
3.1. O TEMPO, AS IMAGENS VISUAIS E AS IMAGENS SONORAS	65
3.2. O REFLEXO DAS RELAÇÕES	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
FILMOGRAFIA	97

INTRODUÇÃO

Este trabalho realiza reflexões a respeito das relações interpessoais que perpassam o processo de uma produção fílmica documental, que tem sua narrativa marcada pela ação do tempo na intensificação dos vínculos subjetivos entre documentarista e documentado.

A pessoa é para o que nasce (2004) foi escolhido para ser objeto de estudo de caso desta pesquisa por trazer em seu núcleo a composição de vínculos latentes, que foram edificados ao longo dos sete anos de contato que o diretor, Roberto Berliner, teve com o cotidiano das irmãs Maria, Regina e Conceição, três idosas cegas e cantoras de coco. Intencionamos apontar características na narrativa que são reflexos do processo de imersão e vínculo comunicacional afetivo entre diretor e protagonistas. Estudar a imersão, ou seja, o tempo dentro da relação, o tempo do processo de construção fílmica, se faz necessário para conseguirmos compreender a narrativa e as relações através das escolhas que são postas no corte final do filme.

Acreditamos que a relação comunicativa traz a conhecimento público não apenas uma informação veiculada pelo enunciado, mas o reconhecimento de uma relação estabelecida entre duas ou mais subjetividades. Dessa forma, a abordagem utilizada na interação entre equipe de filmagem e personagens da obra se valeria de uma estratégia de aproximação, compreendendo *estratégia* como “uma reação suscetível de permitir a flexibilização ou a adaptação da exigência de princípio às circunstâncias específicas de uma situação” (SODRÉ, 2006, p.09), uma vez que o diretor esteve aberto às mudanças no processo de construção documental em respeito ao fluxo das situações compartilhadas no cotidiano em convivência.

Em termos mais práticos, a questão pode ser resumida assim: Quem é, para mim, este outro com que eu falo e vice-versa? Esta é a situação enunciativa, da qual não dão conta por inteiro a racionalidade linguística, nem as muitas lógicas argumentativas da comunicação. Aqui têm lugar o que nos permitimos designar como *estratégias sensíveis*, para nos referirmos aos jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem (SODRÉ, 2006, p. 10).

Quando o documentário apresenta o ser humano, não representa o desempenho dele apenas dentro do filme, mas essa representação vem carregada de afetos e subjetividades alcançados entre o documentarista e seu personagem na construção da

linguagem, no caso referido, cinematográfica. Assim, os atos mostrados no filme são compostos de gestos, atitudes e sensações construídas em um processo de imersão na vida de quem está sendo documentado. Um filme documentário traduz em imagens essa relação, forjada mutuamente, e leva a refletir sobre o outro e de que maneira caminhamos pelo mundo, muitas vezes fechados em nossa própria história.

Esta pesquisa está focada na história particular, que tanto tem ganhado espaço nas produções documentais brasileiras, principalmente a partir dos anos 1990, com cineastas como Cao Guimarães, em detrimento da história social. Assim, destacam-se filmes que trazem a reflexão a respeito da singularidade da vida do cidadão contemporâneo e não uma generalização da vida em sociedade.

Dentre as peculiaridades de *A pessoa é para o que nasce*, temos o fato de ser um filme (imagem, som e subjetividade) com personagens cegos, o que nos leva, bem como levou o diretor, a pensar a produção de imagens e a primazia visão, uma vez que “em todas as esferas da atividade e da cultura contemporâneas detecta-se um predomínio do visual sobre o auditivo” (BAITELLO, 1997, p. 4). E o encontro com o outro nos leva a perceber suas necessidades, modificando nossas ideias iniciais em busca do que seria a forma mais interessante de pôr na tela a relação experienciada, pois

para cada epiderme, seria preciso uma tatuagem diferente, seria preciso que ela evoluísse com o tempo: cada rosto pede uma máscara tátil original. A pele historiada traz e mostra a própria história; ou visíveis: desgastes, cicatrizes de feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos, aí se imprime a memória; por que procurá-la em outro lugar; ou invisível: traços imprecisos de carícias, lembranças de seda, de lã, veludos, pelúcias, grãos de rocha, cascas rugosas, superfícies ásperas, cristais de gelo, chamas, timidez do tato sutil, audácias do contato pugnaz. A um desenho ou colorido abstrato, corresponderia uma tatuagem fiel e sincera, onde se exprimiria o sensível. A pele vira porta-bandeira, quando porta impressões (SERRES, 2001, p. 18).

E o tempo partilhado é o canal que possibilita que ambos os lados, seja documentarista ou documentado, conheça as marcas na pele, a memória exteriorizada, no corpo do outro. Cada sulco marca um momento único, singular, subjetivo.

Dessa forma, trabalharemos com três autores que servirão de base teórica para a reflexão e análise de *A pessoa é para o que nasce*: Gastón Bachelard (1988), Michel Serres (2001) e Tzvetan Todorov (1996). Esses autores nos ajudarão a pensar os encontros subjetivos que possibilitam a produção de imagens não visuais através do tempo partilhado, já que visamos abordar não apenas o produto fílmico finalizado, mas

a representação e influência do processo de imersão do diretor na vida dessas personagens, bem como a necessidade do realizador enxergar sua obra como detentora de vida e tempo próprios, guiando-se pela temporalidade do cotidiano do outro.

Ao transpor a vida de alguém para a tela do cinema, através de uma produção documental, deve-se levar em consideração a força das imagens e da relação desenvolvida entre aquele que documenta e o que tem a vida documentada. Esse aspecto é de fundamental importância para a captura da essência do ser humano que, muitas vezes, se esconde de si próprio e custa a se mostrar em sua integridade.

Porque a imagem? Porque ela oferece – ao menos em um campo histórico que vai do século XVII até nossos dias – uma possibilidade considerável de reservar a força: a imagem representa a realidade, certamente. Mas ela pode também conservar a força das relações sociais (e fará então impressão sobre o espectador) (DAVALLON, 1999, p.27).

A escolha pela imagem em movimento, mais especificamente pela produção documental, costuma surgir da necessidade de registrar não apenas a vida do personagem, mas também o contato entre o diretor/equipe com ele; a interação durante o processo de construção fílmico. Com esta pesquisa, mostramos que, nesse tipo de realização, não é apenas o personagem documentado que tem aspectos da sua vida cotidiana alterados, mas o cineasta também é modificado diretamente por esse contato.

A pessoa é para o que nasce traz, além de depoimentos, os gestos, os olhares, os sons e as sensações do cotidiano partilhado por Roberto, Maria, Regina e Conceição. Essa relação extrapola a câmera e por isso pode ser apenas refletida, mas dificilmente capturada em sua integridade. Ela ajuda a construir uma narrativa costurada pelo tempo, que mostra um pouco do devir constante de quem se propõe a contar a história de alguém e daquele que permite ter sua história contada, através de uma edificação conjunta que nos transforma, mesmo em momentos de clara dramaturgia cênica.

Desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, esta pesquisa leva em consideração a importância da comunicação midiática para a produção de sentido e por isso reflete a respeito da produção documental cinematográfica, como exemplo de uma construção técnico-discursiva de grande impacto. Sem deixarmos de lado a subjetividade de todo processo de recepção.

A interpretação [...] pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores (posteriores). Ela tenta solucionar essa discrepância. O que ocorre é que, por alguma razão, um texto se tornou

inaceitável, entretanto não pode ser desprezado. A interpretação é uma estratégia radical para a conservação de um texto antigo, considerado demasiado precioso para ser repudiado, mediante sua recomposição. O intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o. [...] Ele afirma que pretende apenas torná-lo inteligível, revelando seu verdadeiro sentido (SONTAG, 2009, p. 06, tradução nossa)¹.

E não é isso que intencionamos, não buscamos encontrar uma interpretação certa e verdadeira das nuances do filme, mas perceber que há diversas camadas dentro da produção cinematográfica e que cada background levará o espectador a ler/ver a obra à sua maneira. E essa é a nossa leitura de *A pessoa é para o que nasce*, pois a produção de sentido está diretamente ligada à subjetividade de cada sujeito.

A partir das imbricações entre os suportes técnico-midiáticos, fundamentais para o desenvolvimento do cinema documental, e os discursos intencionados pelo diretor do filme, vemos surgir uma linguagem fílmica que é reflexo da vinculação afetiva estabelecida entre quem documenta e quem tem sua vida contada em uma produção documental.

De que maneira aquilo que vemos na tela é reflexo do tempo partilhado na produção e vínculos afetivos desenvolvidos através do processo de imersão do diretor na vida do seu personagem, uma vez que o tempo vivido passa a ser o do outro, protagonista, e não mais o determinado pela equipe do filme?

O texto a seguir é composto por três capítulos:

O primeiro é intitulado *O fazer documental* e traz uma reflexão sobre o cinema documentário, desde as ideias de Bill Nichols (2001) e sua classificação dos modos de produção de documentários, passando pela aplicação e desenvolvimento desses modos no cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980, a partir do resgate histórico feito por Jean-Claude Bernardet (2003). Esses dois pontos teóricos nos levam a compreender melhor o processo de produção de *A pessoa é para o que nasce* no que concerne à sua forma cinematográfica. Para finalizar, apresentamos uma pesquisa feita no site da Cinemateca Nacional, a fim de entendermos o cenário em que esse filme se encontrava ao ser lançado, no ano de 2004. Para tanto, fizemos um levantamento de todos os longas-metragens documentais brasileiros lançados nesse ano.

¹ Interpretation thus presupposes a discrepancy between the clear meaning of the text and the demands of (later) readers. It seeks to resolve that discrepancy. The situation is that for some reason a text has become unacceptable; yet it cannot be discarded. Interpretation is a radical strategy for conserving an old text, which is thought too precious to repudiate, by revamping it. The interpreter, without actually erasing or rewriting the text, is altering it. But he can't admit to doing this. He claims to be only making it intelligible, by disclosing its true meaning.

O segundo capítulo chama-se *A escolha de A pessoa é para o que nasce* e apresenta o que motivou a produção dessa pesquisa, desde a minha relação com o cinema documentário, a qual desenvolvo no subtópico *O processo documental de São Inácio (ou O cinema do imaginário): minha autobiografia como documentarista*, que relata a minha formação enquanto documentarista e minha inspiração para essa pesquisa, até o detalhamento do filme escolhido e a apresentação dos personagens principais: Maria (Maroca), Regina (Poroca), Conceição (Indaiá) e Roberto Berliner. Acreditamos, nesse ponto, que nossa história de vida, que compreende todo o campo da nossa subjetividade, determina, ou pelo menos direciona, a nossa produção cinematográfica e nossas relações interpessoais.

Por fim, o terceiro capítulo, *Os encontros subjetivos através do tempo partilhado*, traz toda a análise e reflexão sobre *A pessoa é para o que nasce*, em seu formato em longa-metragem. Nele, discutimos a noção de tempo em Bachelard e como a enxergamos como fundamental no processo de construção do filme, além de pensarmos os encontros subjetivos e a produção de imagens visuais e não-visuais, dentro da obra.

1. O FAZER DOCUMENTAL

Nesse primeiro capítulo, buscamos trazer algumas reflexões que ajudam a situar historicamente o nosso objeto de estudo *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner, bem como características que facilitam a compreensão do seu processo de construção e que o leva a se destacar dos demais longas-metragens documentais lançados no ano de 2004.

Inicialmente, trazemos a discussão do pesquisador americano, Bill Nichols (2001), a respeito do fazer documental. Sua classificação destaca seis modos distintos desse fazer cinema, com características próprias que vão desde o contato do cineasta com seu personagem/temática e resultado fílmico no corte final.

Essa discussão se faz necessária para conseguirmos enxergar as influências e características preponderantes em *A pessoa é para o que nasce*, facilitando sua análise a partir do seu modo de produção.

Em seguida, trazemos a discussão para o campo brasileiro, uma vez que Nichols foca suas reflexões em um cinema, preponderantemente, norte-americano. Assim, vamos às discussões de Jean-Claude Bernardet (2001) sobre o documentário brasileiro da segunda metade do século XX, para entender as mudanças nesse fazer documental brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980, e seus reflexos nas produções que vieram nas décadas seguintes, principalmente nos anos 1990 e começo dos anos 2000, período de desenvolvimento e lançamento do objeto desta pesquisa.

Por fim, fazemos um levantamento dos filmes documentais em longa-metragem lançados no Brasil no ano de 2004, a fim de encontrar linhas de aproximação e distanciamento com *A pessoa é para o que nasce*, registrando uma tendência no fazer documental daquele período e destaques que levam a justificar a escolha do filme de Roberto Berliner como tema desse estudo.

1.1 MODOS DOCUMENTAIS

Adentrar a discussão no âmbito do cinema documental é deparar-se constantemente com o embate entre ficção e realidade, entre criação e gravação do real. Aqui, porém, apesar de trazermos alguns dos aspectos que vemos como fundamentais para a compreensão do que cremos ser cinema documentário, não iremos nos

aprofundar na noção de verdade e realidade que circundam esse fazer cinema. Buscaremos, sim, refletir, a partir de autores como Bill Nichols, Jean-Claude Bernardet e o cineasta Cao Guimarães, esse tipo de cinema e os elementos que o constitui, traçando um panorama documental e explorando suas formas mais comuns, para enfim analisarmos a obra *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner. Esse panorama do cinema documental nos ajudará a entender o processo de construção dessa obra e suas principais influências.

O cinema traz traços considerados documentais desde a sua origem, quando os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentam aquele que é tido como o primeiro filme da história do cinema: *Chegada de um trem à Estação*, em 1895, (COSTA in. MASCARELLO, 2006, p. 31). Essa obra é um fragmento do cotidiano e apresenta a chegada de um trem à estação da cidade, bem como diz o título, cuja literalidade já apresenta uma relação direta com o real atômico, característica que pode ser encontrada nas obras seguintes dos irmãos, como *A saída dos operários das usinas Lumière*, em 1895, por exemplo, que apresentava apenas a saída dos operários de uma fábrica.

A relação direta, literal, entre o título do filme e o seu conteúdo é uma característica forte das primeiras produções cinematográficas, cujo aspecto documental predominava. Ao intitular o produto com a descrição precisa de seu conteúdo, o cineasta antecipa ao espectador aquilo que ele vai assistir, ao passo que também reafirma o caráter real do seu acontecimento, dando poucas brechas para refletirmos. Um exemplo é *Repas de bébé* (1895), de autoria dos irmãos Lumière, que mostra um bebê sendo alimentado. Não se sabe se a criança foi posta para ser alimentada por estar necessitando disso ou apenas para ser filmada. Aqui, para além da noção de verdade, busca-se o registro do cotidiano, ou de acontecimentos que se dão no cotidiano, mesmo que remontados para a câmera.

Assim, o cinema documental é visto, desde a sua origem, como a captura de um cotidiano através da não-interferência direta visível nos acontecimentos que filma, o que de certa maneira lhe caracteriza como “real”. Porém, com o passar das décadas, esse fazer cinema também se desenvolve e passa a lidar com seus temas, advindos ainda do mundo cotidiano, de diferentes formas. Essas mudanças na forma de se fazer documentários refletem diretamente no resultado fílmico. São justamente esses diferentes modos de construção documental que Bill Nichols (2001) discorre em sua teoria do documentário.

Ele abre a discussão a respeito do cinema documentário com aquilo que caracteriza como “documentários de representação social” (NICHOLS, 2001, p. 1, tradução nossa)², algo que Jean-Claude Bernardet (2003) chama de *modelo sociológico*, como veremos logo mais. O autor americano acredita que esses filmes, que tangenciam o mundo em que vivemos e dão visibilidade a determinados aspectos que são negligenciados socialmente, por mais que sejam selecionados e modificados pelo cineasta, são normalmente considerados não-ficção, o que os caracterizaria e sedimentaria no imaginário do espectador como documentários.

Dessa forma, o cinema documentário viria carregado por uma noção de verdade sobre aquilo que vemos, pois acompanhamos o que havia ali quando ainda não havia câmera. Aqueles personagens já existiam antes do cineasta chegar, logo, vejo o real e o compreendo como verdadeiro. E esse aspecto de “verdade” no cinema documentário passa a ser revisto pelo autor quando este afirma que “o cinema documentário não é uma reprodução da realidade, ele é uma representação do mundo em que vivemos” (NICHOLS, 2001, p. 20, tradução nossa)³. E como toda representação, ela vem carregada de subjetividades, determinadas não apenas por quem faz o filme, mas por aquele que serve como personagem para a obra, abrindo sua vida para as câmeras e construindo o filme conjuntamente.

O que está em discussão aqui e permeará todo o trabalho, porém, não é a noção de verdade atrelada ao cinema documental ou se vemos o real tal qual ele se apresenta quando as câmeras não estão ligadas. Nossos olhos lançarão luz sobre a relação, o contato, o processo de construção fílmico que se dá entre o cineasta e o personagem. Buscamos compreender esse encontro de subjetividades e seu reflexo no corte final da obra.

Bill Nichols (2001) classifica o cinema documental em seis modos principais: *Poético, Expositivo, Observacional, Participativo, Reflexivo e Performativo*. Cada um desses guarda características próprias não apenas no que diz respeito ao produto finalizado, mas principalmente na forma de abordagem e interação entre o documentarista e o tema e ou personagem da sua obra. A compreensão das principais características de cada um desses modos é importante para que consigamos analisar o processo de contato e interação em *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner.

² Documentaries of social representation are what typically call non-fiction.

³ Documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of thee world we already occupy.

Sem esquecer que por mais que um filme se enquadre em um dos modos supracitados, ele pode ter características de outros modos.

Inicialmente, temos o modo *poético*, através do qual os personagens geralmente se transformam em objetos, matéria-prima pura que será trabalhada pelo diretor, suprimindo as demandas das suas ideias. Os documentários poéticos bebem no mundo cotidiano para desenvolver um produto que foge completamente daquilo que temos contato no dia-a-dia e, para tanto, ele abre mão da montagem contínua, que atende à cronologia dos fatos, bem como não se atém à lógica geográfica, a fim de explorar novos ritmos e justaposições espaciais (NICHOLS, 2001). Esse fazer documental busca uma ressignificação do cotidiano, levando-nos a enxergar o mundo que habitamos com outros olhos.

O modo *expositivo*, por sua vez, trabalha os fragmentos do mundo real de uma maneira mais retórica e argumentativa do que necessariamente estética e poética como o anterior (NICHOLS). Esse modo fala diretamente com o espectador, seja através de intertítulos ou voz *over*, uma vez que sua intenção é desenvolver um argumento ou recontar uma história.

Esse modo caracteriza-se pela ênfase e suporte de um argumento. Os filmes que se enquadram no modo expositivo buscam generalizações sociais através de uma espécie de amostragem, onde aquele personagem do filme representa uma parcela maior da sociedade, e através da discussão dele, o cineasta mostra saídas para os problemas sociais ou reafirma os pontos que levaram a sociedade a chegar àquele problema. Para tanto, o cineasta se vale de artifícios como argumentos de autoridade, onde entrevistados “peritos” no tema reafirmam as perspectivas do diretor, por exemplo.

Em filmes que atendem ao modo *observacional*, a relação entre documentarista e personagem é mais distante. Neles, o diretor se vale da sincronia entre imagem e som, diferentemente do modo poético e expositivo, utilizando o som direto e justificando sonoramente tudo aquilo que vemos, sem a utilização de recursos como o voz *over*, por exemplo. Para tanto, a câmera percorre o espaço do acontecimento à medida que ele ocorre.

Esse modo de produção passa a “impressão de que o cineasta não está interferindo no comportamento dos personagens” (NICHOLS, 2001, p. 111, tradução nossa)⁴ e levanta a questão sobre a postura dessas pessoas perante a câmera. Se elas

⁴ The impression that the filmmaker is not intruding on the behavior of others.

alteram ou não seu comportamento para atender a uma demanda do cineasta, até mesmo quando isso não é requisitado por ele. Esse modo de cinema documental é o que se preocupa mais com a tentativa de passar para o espectador a duração real dos eventos que filma, havendo, portanto, um apreço pela cronologia dos acontecimentos.

O modo observacional tenta colocar o espectador na posição de “observador ideal”, ou seja, através da não-intervenção, o cineasta tenta não controlar o andamento dos eventos. Sua montagem foca a observação em si, evitando o *off*, os letreiros e até mesmo as entrevistas, que são vistas como ferramentas de condução dos entrevistados (os observados), tirando-os de seus posicionamentos convencionais.

A expressão mais típica do modo observacional foi o *cinema direto* norte-americano, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de "controle" sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e as entrevistas. Nenhuma forma de encenação faz parte dos métodos observacionais, uma vez que estes recusam qualquer preparação prévia ou controle exercido sobre os materiais filmados (DA-RIN, p. 134-135).

O *cinema direto* norte-americano tem como principal nome a produtora *Drew Associates*, formada em torno do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock" (DA-RIN, 2004, p. 136) para os quais

o que tornava os documentário falsos [...] não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual mas principalmente a interpretação verbal do comentário, a música e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme” (DA-RIN, 2004, p. 137).

Através da “ética da não-intervenção”, o cinema direto tentava disfarçar todos os aparatos técnicos a fim de não alterar a realidade que tentava captar. A proposta era mostrar a vida observada, a vida por meio da câmera e não a sua representação, a sua criação. Para esse modo de se fazer documentário, o cineasta deveria ser apenas o canal de comunicação entre a vida captada e os telespectadores, pois assim, com menos interferência, seria produzido algo mais crível, que traria menos dúvidas no que concerne a sua verdade. Porém, por mais que a mais pura observação fosse almejada, a simples escolha de um ângulo no momento da gravação já configura a alteração da

realidade, sendo assim, todo o suporte cinematográfico, por si só, já interfere na captação do real.

O modo *participativo*, por sua vez, se caracteriza por levar à tela uma representação do mundo real por meio de alguém que não apenas observa, mas adentra àquela realidade, mais preocupado em nos mostrar o que realmente há, do que reconfigurá-lo de forma poética ou sustentar argumentos e pontos-de-vista. Aqui, o cineasta abre mão do *voz over*, do tratamento poético da realidade, passando a ser também personagem naquela realidade que busca captar.

A respeito da linguagem, Jacques Rancière traz a ideia de que “uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível” (2009, p. 21). Sendo assim, é interessante pensar o cinema documental, em especial o que se vale do modo *participativo* de produção, como um espaço de construção conjunta, cujos poderes se misturam e se diluem, uma vez que não há cineasta sem personagem, bem como não há personagem sem um ser que intencione filmar sua história, o seu contato com essa história. Ali, em todos os momentos que concernem à produção documental, a construção pessoal de cada envolvido é fundamental e influencia o processo de desenvolvimento da obra, que geralmente segue um roteiro aberto, já que determinar o fluxo do encontro pode engessar o desenvolvimento da obra.

Estar à mercê do fluxo dos acontecimentos, não determinar o que acontecerá no momento da gravação, mas se valer dos encontros para construir esse roteiro aberto, é um das formas de deixar de lado todo pragmatismo no qual estamos embebidos enquanto produtores audiovisuais. A respeito das ideias de Henri Bergson, Ecléa Bosi vai refletir sobre a *memória-hábito*, que “adquiri-se pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras. [...] Trata-se de um exercício que, retomado até a fixação, transforma-se em um hábito, em um serviço para a vida cotidiana” (BOSI, 1987, p. 11). Dessa forma, o ato de gravação seria um exercício cuja repetição nos leva à uma rotina, composta por etapas e controle dessas etapas. Um hábito naturalizado.

Porém, lidar com história de vida e ter o momento do encontro com o outro como matéria-prima de construção audiovisual é não ter esse controle das etapas, pois não há determinismo nos acontecimentos. O roteiro se dá no fluxo das palavras e dos olhares trocados, das histórias divididas, do sensível partilhado.

Jean Rouch e Edgar Morin intitularam esse modo documental como *Cinema verdade*, tendo como foco a verdade do encontro, do momento de troca e de partilha

sensível e subjetiva, acima da ideia de verdade e realidade do mundo capturado. Aqui, "não há um fosso entre um lado e o outro da câmera, mas circulação e trocas" (ROUCH e MORIN, 1962, citado por DA-RIN, 2004, p.153). O que vemos, ao entrarmos em contato com um documentário classificado como *participativo*, é aquilo que a câmera ou o cineasta acompanha daquela realidade, já que não estamos lá.

Nós vemos como o cineasta e o personagem desenvolvem uma relação, como eles agem um com o outro, quais formas de poder e controle estão em jogo, e quais níveis de revelação ou relacionamento surgem a partir desse encontro (NICHOLS, 2001, p. 117-118, tradução nossa).

Esse modo documental *participativo* também compreende uma vertente baseada em entrevistas que, segundo Bill Nichols (2001), é uma das maneiras mais comuns de se mostrar o encontro entre cineasta e personagem, até mesmo quando o diretor não aparece em frente à câmera, sua presença fica subentendida. Mesmo quando oculto, a presença do diretor se faz visível por meio da interação com o entrevistado. Para Eduardo Coutinho, esse é “o único interesse do filme documentário que trabalha com som direto, com pessoas vivas, não natureza morta, é um diálogo, e esse diálogo tem que estar presente no filme” (1997, p. 166), pois os diálogos vão trazer à superfície capturada pela câmera as subjetividades de cada sujeito, promovendo com esse encontro uma troca, além de modificar em alguma medida um ao outro.

É muito comum encontrarmos documentários que mesclam essas duas linhas de produção *participativa*, como é o caso da obra *A pessoa é para o que nasce*, que acompanha a interação de Roberto Berliner no universo das irmãs, a construção dos laços afetivos, e compreende também momentos de entrevista, onde as irmãs quebram a lógica do seu cotidiano e param para responder questões feitas pelo cineasta.

O *cinema-verdade* desenvolvido na França por Jean Rouch e Edgar Morin, a partir da década de 1960, tinha no *modo participativo* as suas bases. Os cineastas fizeram uso de aparelhos de gravação leves, conhecidos como “grupo sincrônico leve” (DA-RIN, 2004, p. 149), que possibilitavam uma sincronia entre áudio e imagem, para precipitar situações e filmá-las. Uma vez que a tentativa de se neutralizar entre os objetos observados era algo lúdico e torpe, eles resolveram exibi-los, torná-los perceptíveis ao espectador. O cineasta do *cinema-verdade* era um provocador, um personagem assumido, que, por conhecer bem o seu papel, sabia do seu poder de criar situações e precipitar reações.

O *cinema-verdade* se valia da “intervenção ativa” (DA-RIN, 2004, p. 152) na realização de seus documentários. Sendo assim, a presença do realizador, ao invés de ser dissimulada, era potencializada, tornando os cineastas personagens do filme, cuja participação tinha a intenção de suscitar reações, fazer provações e extrair declarações.

Para Rouch e Morin, por mais que alguém tentasse registrar a vida tal qual ela é, sem muita ou quase nenhuma interferência, os personagens de uma maneira ou de outra seriam atores de si mesmos, ou seja, se mostrariam através de uma máscara. A espontaneidade sempre seria subjugada ao botão de *REC*. Dessa maneira, era preferível se valer da possibilidade de representar o real através da incitação dos atores à negação de um momento de filmagem que altera esse real. O *cinema-verdade* não era a realidade crua, mas uma provocação a fim de revelá-la.

Por mais que tenhamos um lugar de aparente igualdade entre documentarista e documentado nesse modo, devemos entender que o cineasta ainda se mantém como detentor dos meios, o que vai determinar, quando tratamos apenas do caráter objetivo de produção, o que será gravado. O cineasta vai determinar quando e onde a câmera será ligada; as quais perguntas um possível entrevistado irá responder; o que irá entrar ou não no corte final do filme. E o microfone partilhado, que mostra o diálogo mútuo, tal qual propõe Eduardo Coutinho, é uma forma de amenizar essa desigualdade. “Este é o encontro entre aquele que empunha a câmera e o que não empunha” (NICHOLS, 2001, p. 116, tradução nossa). Porém, o que visamos discutir nesse trabalho é justamente a subjetividade dessa relação, que pode alterar a visão inicial do diretor ao longo do processo de construção fílmica e afetiva. Sob essa perspectiva, refletiremos sobre o encontro de subjetividades em *A pessoa é para o que nasce*.

O modo *reflexivo* tem como foco o processo de negociação entre o cineasta e o espectador (NICHOLS, 2001). Nesses filmes, ao invés de seguirmos o cineasta e sua interação com os personagens do filme, temos uma relação direta com o próprio realizador, que fala não apenas sobre o mundo real, mas reflete sobre si, seus problemas, angústias e anseios. Aqui, o cineasta fala próximo a algo e não sobre algo, na tentativa de mostrar o documentário como uma construção, uma representação, e não como o real tal qual ele é. No modo *reflexivo*, há uma preocupação em se pensar o processo de realização do próprio documentário, seus códigos e convenções.

O último modo caracterizado por Nichols é o *performativo*, que trabalha a representação a partir da subjetividade das experiências e da memória, focando menos

na tentativa de sustentação de argumentos e criação de um ponto de vista único, e mais na carga afetiva que o filme pode levar ao espectador.

O mundo quando representado pelos documentários performativos torna-se impregnado por tons evocativos e matizes expressivos que constantemente nos lembram que o mundo é muito maior do que o recorte visível que vemos no filme. [...] Esse tipo de filme é mais sobre a memória do que sobre a história, ou seja, menos sobre o que aconteceu, onde aconteceu e porque aconteceu, e mais sobre a história que está por baixo: o que uma pessoa experiencia e o que sente quando se submete a essa experiência (NICHOLS, 2001, p. 134, tradução nossa).

Os cineastas que optam pelos documentários performativos buscam falar sobre temas sociais de maneira mais subjetiva e geralmente tem uma característica que Nichols chama de “auto-etnográfica” (2001, p. 133, tradução nossa), uma vez que o realizador fala de uma realidade na qual já está inserido. Essa mudança no lugar da interlocução coloca o diretor, bem como sua equipe, e os personagens em um lugar comum: o filme fala sobre a própria realidade que a produção está inserida, tendo como público alvo *nós*, seres externos àquele cotidiano. Assim, tanto cineasta quanto documentado já são personagens e tema pela própria natureza desse modo. Além disso, esse modelo busca criar uma empatia com espectador.

Quando vemos um documentário, independentemente do modo ao qual ele está mais diretamente ligado, passamos a adentrar aquele universo, cujo nosso *background* informativo já relaciona de pronto com o mundo real, de maneira empática com aquelas histórias. Por ligarmos, muitas vezes de maneira inconsciente, o cinema documental à noção de verdade e realidade, sofremos e torcemos pelo outro, queremos a melhora da sua condição de existência e afins, o que difere muito da nossa relação com o cinema ficcional, que sabemos não se tratar de uma realidade concreta que permanecerá quando a câmera for desligada.

Dessa forma, temos como resultado do modo performativo filmes que tratam de maneiras mais sensíveis temáticas duras, como o racismo, a homofobia, a repressão religiosa etc., pois temos um olhar de dentro para fora, e não um olhar externo que tenta adentrar um universo. Isso possibilita novos olhares sobre temas que já foram abordados à exaustão.

Compreender os formatos de fazer documental caracterizados por Nichols é importante para conseguirmos destrinchar o reflexo das relações estabelecidas entre cineasta e personagem (tema) no corte final, já que cada processo e modo vão

encaminhar a obra para um resultado específico, além de entendermos, nessas relações, os encontros das subjetividades durante essa construção fílmica. Sendo *A pessoa é para o que nasce* um documentário brasileiro, é fundamental entender as bases que influenciaram esse fazer documental. Assim, as reflexões de Jean-Claude Bernardet, que trazemos a seguir, são necessárias.

1.2 Fragmentos do fazer documental no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980

A título de introdução sobre o documentário brasileiro, em foco nesse trabalho através da análise de *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner, é necessário ir além da teorização clássica trazida por Bill Nichols, uma vez que cada país tem suas características próprias que refletem diretamente no processo de criação desse tipo de produção. Dessa forma, traremos um apanhado das ideias de Jean-Claude Bernardet a respeito das mudanças no cinema documental brasileiro a partir da segunda metade do século XX, bem como os reflexos dessas mudanças nesse fazer cinema. Desta forma, podemos adentrar o século XXI, no qual a obra aqui analisada está inserida, com um histórico que nos ajudará a pensar o lugar desse filme naquilo que concebemos como cinema documentário na contemporaneidade e suas influências.

Em *Cineastas e imagens do povo* (2003) Jean-Claude Bernardet analisa documentários brasileiros produzidos entre as décadas de 1960 e 1980. Esse recorte compreende o período da ditadura militar e da luta operária no Brasil, que refletem não apenas nas temáticas, mas também nas formas de articulação e produção, principalmente da cadeia curtametragista, deixando marcas na relação cineasta e tema/personagens e na forma de abordagem utilizada. Dessa forma, podemos ter uma ideia do cenário de produção do cinema documental brasileiro nessa época, por meio de filmes como *Viramundo* (1964-1965), de Geraldo Sarno; *Maioria Absoluta* (1965), de Leon Hirzman; *Liberdade de Imprensa* (1967), de João Batista de Andrade; *Lavra-dor* (1967); de Ana Carolina e Paulo Rufino; e *Gilda* (1977), de Augusto Sevá.

Logo no início, o autor analisa *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e através de suas características exemplifica o que posteriormente virá a chamar de *modelo sociológico* de documentário.

Viramundo se debruça sobre a questão do processo migratório da população nordestina para as demais regiões do Brasil, principalmente a região sudeste, tendo São

Paulo como principal destino, na década de 1960. Esse filme leva em consideração as dificuldades de integração dos migrantes à nova realidade na qual procuram se inserir, além de temas recorrentes como o desemprego, as noções de modernidade e a pobreza.

Em *Viramundo*, constatamos um modelo quase que clássico de produção, no qual o locutor está em voz *over*, nunca aparece, porém é ele quem detém as principais informações, é ele quem está no comando de todo o discurso. Os entrevistados, por sua vez, só falam quando requisitados, e suas falas se detêm àquilo que foi perguntado. Os entrevistados nunca agem com naturalidade e suas intervenções dentro do documentário são sempre reflexos da necessidade do cineasta de que as falas deles de alguma maneira venham a comprovar ou trazer para o plano do real o que o locutor falou. Esse filme carrega em suas bases, características típicas do que Bill Nichols classificou como modo *expositivo*.

Segundo Bernardet, os entrevistados seriam a *voz da experiência*, uma vez que eles falam de suas vivências e dão suporte ao discurso elaborado pelo cineasta. Esse discurso é introduzido no filme por meio de uma voz onisciente e onipresente, a qual detém as rédeas de tudo, o locutor em voz *over*, com sua voz impessoal, gravada em estúdio e sem interferência de ruídos ambiente. Nos documentários que empregam o modelo sociológico, o locutor é a *voz do saber*, aquele que obteve conhecimento nos livros e na sociologia, sendo dessa forma, o “mais sábio” entre os participantes do documentário. Os dados, conceitos e informações proferidos por ele são sempre sinônimos de verdade.

Os entrevistados, quando se trata do *modelo sociológico* de documentário, servem como uma amostra que exemplifica algo falado pelo locutor, que por sua vez, não se mistura de maneira alguma com os entrevistados. Existe sempre uma exteriorização do objeto, uma distância clara entre o cineasta (sujeito), seu porta voz (o locutor *off*) e os entrevistados (vistos como meros objetos de estudo). No *modelo sociológico*, os entrevistados servem como uma espécie de amostra (BERNADERT, 2003, p. 162) e as imagens são construídas para dar suporte ao discurso do locutor, para torná-lo real e com comprovação no real, já que uma vez que o entrevistado reafirma com suas próprias palavras o que o locutor disse, a informação torna-se mais crível e quase incontestável por parte do espectador. Quem fala é a *voz do saber* e a *voz da experiência* a comprova.

É justamente isso que Beatriz Sarlo (2007) reflete e critica sobre o testemunho, nos ajudando a repensar a necessidade do caráter de verdade daquilo que compõe o

cinema documentário: “O testemunho [...] exige não ser submetido às regras que se aplicam a outros discursos de intenção referencial, alegando a verdade da experiência, quando não a do sofrimento, que é justamente a que deve ser examinada” (SARLO, 2007, p. 38). Dessa forma, devemos nos atentar mais ao caráter de gravação do encontro subjetivo entre os sujeitos, das cargas emocionais e partilha sensível daquele espaço, do que da verdade do discurso proferido pelos sujeitos, pois as vivências e experiências ficam no campo do pessoal e são difíceis de serem passíveis de generalizações.

Esse sistema de amostragem, no qual se baseia o modelo sociológico, busca levar para a tela um grupo particular que representa a realidade, ou seja, uma parcela maior, o geral. Dessa forma constitui-se o particular/geral, sistema do qual Bernardet (2003) destaca três etapas para seu devido funcionamento. Primeiramente, o que ele chama de *encontro inicial*, que seria uma espécie de triagem para a observação do entrevistado em potencial, para ver se ele atende às ideias do documentário, para conhecimento de sua história e da forma que ele se porta diante da câmera. A segunda fase corresponde à gravação em si, ou seja, ao momento em que o entrevistado serve de matéria-prima para o cineasta, emprestando suas expressões, seus gestos e suas falas ao documentário. Nessa fase, o entrevistado é ator dele mesmo e age em função da filmagem, tentando ser natural, porém sempre atendendo às necessidades do cineasta. A última etapa é a de montagem, na qual as falas e cenas serão postas de acordo com a mensagem que o cineasta quer passar. Dessa forma, ele determina quais as cenas fundamentais e em qual ordem elas serão apresentadas, a fim de defender um argumento posto durante o filme. Assim, o realizador faz com que o público acredite que uma pequena amostra de um problema social maior está sendo levada à tela, quando na verdade, aquela amostra não é o real em si, mas uma construção baseada no olhar do cineasta.

Se os personagens reafirmam o que o locutor diz; se o locutor declara que aquilo é verdade; se os personagens se comportam de determinada forma em determinadas situações; se as imagens se desenvolvem em uma sequência lógica e sem brechas subjetivas, o que está sendo tratado só pode ser a realidade. Só pode ser o real. Pelo menos é isso que os produtores do cinema documental com base no modelo sociológico querem que o público pense. Mas na verdade, tudo é uma criação que irá suportar a ideia central do filme.

O documentário *Maioria Absoluta*, de Leon Hirzman, também traz um teor político muito forte ao tratar da questão do analfabetismo e reforma agrária no Brasil

ainda nos anos de 1960. O filme apresenta o dia-a-dia de miséria no qual vivem agricultores analfabetos no Nordeste brasileiro, os quais demonstram toda a consciência a respeito da condição em que vivem e mostram as possíveis soluções para os problemas do país.

Enquanto obra, fruto de um processo de produção documental, *Maioria Absoluta* atende a grande parte das características do modelo sociológico, porém sua montagem merece certo destaque. Ele foi realizado na época do Golpe Militar brasileiro e suas ideias foram fermentadas pela quebra do pacto desenvolvimentista, que desencadeou o aparecimento de um maior número de filmes com temática urbana e industrial, e sua montagem foi utilizada para reforçar ainda mais as ideias centrais do filme e sua clara relação com o cenário histórico da época. Dessa forma, Leon Hirzman tentou ao máximo, através da montagem, criar uma atmosfera que desse suporte ao cenário político, sendo esse filme um exemplo de como o desencadeamento das cenas pode ajudar a reforçar uma ideologia.

Outro documentário, *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor, traz os jovens da classe média carioca para discutir aspectos fortes da sociedade brasileira, como misticismo, luta de classes e juventude.

O cinema verdade, de Morin e Rouch, exerce influencia direta sobre esse filme, fazendo-nos observar, de imediato, uma saída do modo *expositivo*, sobre o qual o filme anterior estava ancorado.

A opinião Pública traz para a tela o encontro entre cineasta e personagens e o momento de gravação (de interferência no real), sem ocultar os aparatos da filmagem. Esse filme deixa o espectador perceber que está diante de uma gravação, de um olhar sobre o real, por meio de certos aspectos da linguagem utilizada por Jabor, como marcações no cenário de gravação, mensagens dirigidas ao público e olhares direcionados à câmera. Ainda que de maneira leve, o modelo sociológico passa a se modificar e o cinema documental brasileiro ganha novas formas.

Em *Liberdade de imprensa*, de João Batista de Andrade, por exemplo, o locutor torna-se neutro. Temos a presença de um locutor *off* que fornece apenas dados e serve de guia condutor entre as sequências estabelecidas pelo cineasta, dessa forma ele já não é o detentor supremo do discurso, por mais que as imagens ainda sirvam apenas para reafirmar a idéia do cineasta.

Em *Liberdade de Imprensa*, que só teve duas exibições públicas, pois foi apreendido pelo exército em 1967, o cineasta passa a armar situações. Assim, ele já não

grava o real “cru”, mas a reação de determinados personagens às situações previamente elaboradas. Como o fato de registrar a reação de um personagem ao saber sobre o depoimento previamente gravado por um outro personagem para o documentário. No caso do modelo sociológico, o entrevistador não teria compartilhado com o entrevistado o conteúdo dessa entrevista, ele se limitaria a fazer perguntas relacionadas ao tema abordado, porém nesse caso, ele quis gravar a reação. O cineasta passa a suscitar as situações que melhor irão lhe convir. Dessa forma, João Batista de Andrade passa a ser conhecido como o cineasta da intervenção, uma vez que ele não esconde a sua interferência no processo de captura daquilo que o cinema documental da época tanto buscava captar: o real.

Essa quebra acontece de forma simples, o diretor deixa claro que o próprio ato de filmar, por si só, já muda o cenário “real”. Sendo assim, o cineasta assume essa mudança e se vale dela, e das situações criadas, para embasar suas ideias. Já não há a gravação do real, mas a gravação do exato momento em que o real é modificado, o momento em que o real é transformado pelo ato de filmar.

Lavra-dor, de Paulo Rufino e Ana Carolina, tem como tema principal as promessas de reforma agrária e os medos provocados pelo golpe militar de 1964. Esse filme rompe efetivamente com o modelo sociológico, começando por sua linguagem, que produz imagens que vão para além das tentativas de suportar o discurso do locutor. Os planos são trabalhados no intuito de captar o sentimento da cena e construir imagetivamente o filme. O cineasta busca trabalhar os quadros como parte integrante da mensagem.

De acordo com Bernardet (2003), outra grande discrepância é a montagem. Aqui, as sequências são células justapostas e sem conexões lógicas, e fica a cargo do espectador tentar abstrair alguma significação. Dessa forma, a temática fica em segundo plano e a linguagem passa a ganhar espaço no cinema documental. A subjetividade é inserida em um tipo de cinema até então seco e muito objetivo. O filme deixa de reproduzir o real e passa a significá-lo. No que diz respeito à utilização do sistema particular/geral, do qual o modelo sociológico faz muito uso, ele é deixado de lado. Não é mais necessário ter um particular para abordar um assunto geral.

Dez anos separam *Lavra-dor*, de Ana Carolina e Paulo Rufino, de *Gilda*, de Augusto Sevá, filme que se destaca, segundo a análise de Jean-Claude Bernardet, pela completa fuga do sistema particular/geral.

Em *Gilda*, não há abertura para uma análise sociológica mais abrangente, ele trata apenas sobre um indivíduo e seu próprio universo. E é justamente essa singularidade tão determinada que traz para o cinema documental brasileiro da época algo novo: a possibilidade de tratar a individualidade, sem buscar generalizações e sem a necessidade de ser um fragmento de uma situação social maior.

Mariana Duccini Junqueira da Silva (2013) aborda o cinema documentário sob a ótica do autor. A obra intitulada *Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo* traz como aspecto principal “a valorização da experiência do outro como vivência singular” (2013, p. 8) e a ética para com esses personagens na constituição de um fazer documental que deixa as marcas da autoria, seja do personagem ou do diretor.

Essa tese, que também utiliza *A pessoa é para o que nasce* como objeto de análise em um dos seus tópicos, nos leva a pensar sobre o trajeto do cinema documental brasileiro que, mais fortemente na década de 1990, busca a história de vida e a singularidade dos personagens e suas idiossincrasias como tema. Duccini (2013) acredita que as pessoas que são escolhidas para figurarem como personagens de uma obra documental desse tipo são, em certa medida, extravagantes e apresentam características anômalas ao meio social no qual estão inseridos.

Gilda, por exemplo, é sobre um ser solitário e não sobre uma parcela representativa. Sendo assim, tanto a linguagem quanto o discurso são criados para reforçar esse universo singular. Não é retirada do espectador ou crítico a possibilidade de fazer malabarismo para de alguma forma inseri-lo em uma discussão social mais geral, transformá-lo em uma amostra, mas para que isso aconteça, o espectador terá que se valer de informações exteriores ao filme, uma vez que ele se fecha em um universo individual e deixa claro que aquela história não é parte exemplar de uma parcela da sociedade.

Jean-Claude Bernardet nos traz a evolução da linguagem e da forma de produção do cinema documental brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980, bem como nos mostra que esse fazer cinema está ligado ao cenário histórico-social de realização do filme.

Outro aspecto fundamental é observar que o cineasta sempre terá influência direta no processo de construção da obra, o que é determinante para o resultado final do filme, e que a visão do realizador se aproximará da visão do personagem a medida que o

diretor adentrar efetivamente o universo que ele busca capturar, algo possível, por exemplo, através do modo *participativo* caracterizado por Bill Nichols.

Para melhor refletirmos sobre o processo de construção criativa de *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner, precisamos compreender o cenário no qual ele estava inserido em sua estreia: o de longas-metragens documentais brasileiros lançados no ano de 2004. Através da inserção de um panorama do cinema documental contemporâneo ao nosso objeto de análise, temos como verificar quais tendências se mostravam mais fortes naquela época, nos ajudando a identificar em que ele se distancia e em que ele se aproxima dos demais filmes lançado naquele ano.

1.3 O cinema documental brasileiro no ano de 2004

A compreensão do panorama documental brasileiro no ano de 2004, ano de estreia de *A pessoa é para o que nasce*, ajuda a ressaltar as peculiaridades da obra escolhida para análise e a mostrar as influências que o cinema documental brasileiro do início do terceiro milênio carregava, baseado nas características e modos discutidos por Bill Nichols e na evolução do fazer documental brasileiro resgatado por Jean-Claude Bernardet.

De acordo com pesquisa realizada em janeiro de 2016 no site da Cinemateca Brasileira⁵, ligada ao Ministério da cultura e responsável pela catalogação e preservação da produção audiovisual brasileira, dezoito longas-metragens documentais foram lançados em 2004: *Justiça*, de Maria Augusta Ramos; *O cárcere e a rua*, de Liliana Sulzbach; *O mamute siberiano*, de Vicente Ferraz; *Extremo Sul*, de Monica Schmiedt e Sylvestre Campe; *Doutores da alegria*, de Mara Mourão; *Helena Meirelles – A dama da viola*, de Francisco de Paula; *Estamira*, de Marcos Prado; *Sobreviventes – Os filhos da Guerra de Canudos*, de Cleisson Vidal e Marcio Brendariol; *Fabricando Tom Zé*, de Décio Matos Jr.; *Fabio Fabuloso*, de Pedro Cezar, Ricardo Bocão e Antônio Ricardo; *Juruna – O espírito da floresta*, de Armando Lacerda; *Entreatos*, de João Moreira Salles; *Dom Helder Câmara – O santo rebelde*, de Érika Bauer; *Peões*, de Eduardo Coutinho; *500 almas*, de Joel Pizzini; *Seo Chico – Um retrato*, de José Rafael Marmigonian; *Soldado de Deus*, de Sérgio Sanz; e *Alma do osso*, de Cao Guimarães.

⁵ Site <http://cinemateca.gov.br>

Entre os filmes documentais brasileiros lançados em 2004, podemos constatar que onze filmes ainda fazem uso daquilo que Jean-Claude Bernardet (2003) chama de *modelo sociológico*, ou seja, discutem diretamente algum aspecto da sociedade, além de fazer uso de grande parte dos artifícios utilizados nos anos de 1960, como locutor em *off*, obrigatoriedade de uma *voz do saber* e a utilização da *voz da experiência* de maneira estritamente maniqueísta, por exemplo.

O fazer documental do início dos anos 2000 acompanha a evolução do cinema documentário brasileiro discutida por Bernardet e se torna mais híbrido, quando busca tratar de temas mais generalizantes ou históricos. Entre eles temos: *Justiça, Sobreviventes – Os filhos da Guerra de Canudos, O cárcere e a rua* e *500 almas*.

Por outro lado, sete filmes centram sua atenção sobre a figura, história de vida, memórias e singularidade de um único personagem, seja ele famoso ou, até então, anônimo. São eles: *Helena Meirelles – A dama da viola, Estamira, Fabricando Tom Zé, Fábio Fabuloso, Dom Helder Câmara – O santo rebelde, Seo Chico – Um retrato e Alma do osso*. Esse recorte é importante, uma vez que podemos observar que os documentários brasileiros seguiram a tendência visionada por Bernardet e exemplificada através da análise do filme *Gilda*, de Augusto Sevá: uma busca pelas histórias de vida e singularidades de seus personagens, sem buscar generalizações e discussões de problemas sociais, levantamento de argumentos ou resgate histórico. Isso possibilita uma construção documental com trocas subjetivas mais fortes e traz à tela o reflexo de uma relação estabelecida pelo cineasta e seu personagem.

Dentre os sete filmes supracitados, quatro tem como personagem central uma figura pública: *Helena Meirelles* conta a história de vida da violonista sul-matogrossense, que dá nome ao documentário, eleita uma das melhores instrumentistas do mundo pela revista *Guitar Player*, que lhe concedeu o prêmio *Spotlight Artist*, em 1993; *Fabricando Tom Zé* tem como proposta destacar características da carreira do músico que o tornam singular no meio musical; *Fábio Fabuloso* leva para a tela a história de vida do esportista paraibano Fábio Gouveia, considerado por muitos o maior surfista brasileiro até aquela data; e *Dom Helder Câmara – O santo rebelde* traz a história de vida do arcebispo emérito de Olinda e Recife, falecido em 1999, sua luta pelos direitos humanos e erradicação da miséria, e suas indicações ao prêmio *Nobel da Paz*.

O cinema documental brasileiro fica restrito quase que exclusivamente aos festivais e mostras pelo país. Seu lançamento em salas de cinema comerciais, disputando espaço com filmes hollywoodianos, é algo pontual. Quando isso se dá, quase

que exclusivamente, temos uma figura pública de renome nacional como tema. Assim, os documentários buscam, muitas vezes, nesses personagens força para uma carreira promissora no circuito comercial, pois cinema também é negócios, é rentabilidade, é economia.

Os três filmes que integram o todo dessa pesquisa: *Estamira*, de Marcos Prado; *Seo Chico – Um retrato*, de José Rafael Marmigonian; e *A alma do osso*, de Cao Guimarães, por outro lado, buscam personagens anônimos, e seus diretores se abrem para o contato, interação e trocas subjetivas através de longos processos de imersão na vida dos personagens.

Esses três filmes, por mais que se centrem sobre a entrevista como uma das ferramentas de contato com o outro, não atendem ao modo de produção documental proposto por Eduardo Coutinho, que afirmava: “Odeio repetir coisas que eu disse, então já me sinto mal de início, porque quando filmo, por exemplo, eu jamais permito que uma pessoa diga uma coisa pra mim pela segunda vez [...] soa como pão amanhecido” (1997, p. 165).

Para isso, Coutinho gravava todos os momentos de interação com o personagem, a fim de não perder nada que o outro dissesse, bem como buscava encontrar-se, pela primeira vez, com eles já em frente às câmeras. Com isso, o diretor não tinha encontros prévios com seus possíveis personagens, a triagem ficava a cargo da sua equipe.

Esse fato é crucial para descartarmos desta pesquisa os filmes que seguem, por exemplo, esse fazer documental, além dos que atendem às características do *modelo sociológico*, pois os filmes que têm a imersão na vida do personagem, se valendo de um longo período de tempo partilhado para sua construção, prevêm uma repetição de histórias, de relatos, de memórias. Já que o sujeito, ao longo do tempo, passará a dividir momentos específicos da sua vida mais de uma vez. E isso não pode ser um empecilho, mas uma característica a ser observada no cinema

O documentário *Seo Chico – Um retrato* tem como documentado o lavrador Francisco Thomaz dos Santos, personagem vivo da história dos antigos engenhos de farinha, cana-de-açúcar e alambique da região do Sertão dos Indaiás, em Santa Catarina. O filme leva para tela os encontros entre a equipe de filmagem e o personagem, toda a relação desenvolvida perante as câmeras.

O trabalho, dirigido pelo então jovem cineasta José Rafael Marmigonian, seria fotográfico, inicialmente. Porém, depois de dois anos de contato e de registro através de imagem estática do cotidiano de Seo Chico, o diretor propõe ao personagem a

construção desse vídeo documentário. Ainda de maneira amadora e sem muitos equipamentos de filmagem profissional, Marmigonian diz que esse material inicial serviria como base para um posterior registro profissional, pois, naquele momento, ele adotava um método absolutamente intuitivo de apreensão da realidade. O tempo vai ser importante para a tradução daquele dia-a-dia em narrativa fílmica.

O filme começou a ser rodado, ainda de forma amadora, em 1995. O diretor passava dias ao lado de Seo Chico, ajudando-o nas tarefas do antigo engenho, para poder registrar a leveza de cada acontecimento daquele cotidiano. Desse processo de convívio surge a amizade, que também passa a influenciar na construção daquela narrativa. O filme teve que ser interrompido em 1996, com o assassinato brutal de Seo Chico.

Sendo assim, o documentário se divide em duas fases: a primeira que compreende as gravações feitas entre 1995 e 1996, um registro dos encontros da equipe com Seo Chico, e o retorno da equipe a esse local sete anos depois, na tentativa de finalizar a obra, que fora inesperadamente interrompida em meados da década de 1990.

Esse retorno traz consigo, além de um olhar mais amadurecido do diretor, um ar de melancolia, beleza e saudade de um tempo partilhado e de uma amizade construída.

Figura 01 – *Seo Chico – Um retrato*⁶, de José Rafael Marmigonian.



Fonte: Site do filme

⁶Disponível em: <http://photos1.blogger.com/blogger/6038/50/1600/d14.jpg>
Acesso em jan. 2016

A alma do osso acompanha o dia-a-dia do ermitão Domingos Albino Ferreira, com 72 anos de idade, que vive em uma caverna no alto de uma montanha. No fazer cinema de Cao Guimarães, “o encontro com o outro ou com um algo se torna quase que sempre o centro da atenção”, como bem aponta Marcelo Miranda (2013, p. 01), uma vez que o foco do cineasta é se colocar no universo em que o personagem habita, levando para tela a interação cineasta e personagem e a modificação daquele espaço com a sua presença.

Conseguir entender aquele espaço de silêncio, no qual Domingos, o personagem, vivia em solidão, foi uma tarefa difícil, segundo o diretor, bem como transpor isso para a tela. Porém, Cao Guimarães considera que o tempo, que acompanhamos ao adentrarmos àquele cotidiano, “é um outro personagem importante do filme, [...] como a água, você vai sentir o passar do tempo, vivendo ali” (GUIMARÃES, 2006, p. 3). Naquele lugar, o tempo ajuda a lapidar as relações, dando um corpo a elas, enriquecendo-as, modificando a intenção primeira do filme.

E você ficava ali, numa noite de luar, no meio daquela caverna, e ele contando aquelas histórias. Realmente, eu até arrepio, morro de saudades. Virei um amigo dele e ele virou um amigo meu. Tem uma relação afetiva muito grande e uma saudade muito grande dele (GUIMARÃES, 2006, p. 5).

O roteiro passa a ser determinado pelos acontecimentos do dia-a-dia e pelo encontro dessas subjetividades, que possibilitam a saída do silêncio e o momento da fala. Isso é possível através desse processo de imersão na vida do outro, que leva o cineasta a entender de fato aquele universo, construindo uma narrativa fílmica com elementos próximos da partilha experienciada no real atômico.

Sobre o cinema documental, Guimarães elabora uma rica metáfora que chama de *o lago e a realidade*. Essa figura de linguagem foi pensada para “falar de três formas de como se relacionar com a realidade” (2006, p. 3). O cineasta nos pede para encarar a realidade como se fosse um lago, mais especificamente a sua superfície, existindo três formas distintas para você se colocar diante dela. Na primeira forma, você pode escolher por ficar sentado, apenas contemplando aquele lago. “E, daí, alguns trabalhos mais contemplativos, em que a realidade é filtrada através do olhar [...] em que você tenta deixar este fluxo da realidade ser absorvido pelo seu olhar” (GUIMARÃES, 2006, p. 3). Na segunda, seria você atirar uma pedra no espelho d’água, fazendo-o reverberar, desorganizando-o. Essa seria uma maneira de tirar da ordem a vida das pessoas, aquela

realidade que você pretende adentrar. Por fim, a terceira forma seria você lançar seu corpo dentro desse lago, precipitar-se.

Esse é o trabalho de imersão, filmes que necessitam de maior duração no contato com o outro, seja assunto ou personagem. Bem como afirma Michel Serres: “uns olham, contemplam, vêem; outros acariciam o mundo ou se deixam acariciar por ele, atiram-se, enrolam-se, banham-se, mergulham nele e, às vezes, se esfolam” (2001, p. 32). Através desse contato, que chega a nos ferir, marcando nossa pele e modificando nossa subjetividade presente até aquele ponto, nos misturamos, damos um pouco de nós e recebemos o que o outro traz. Isso nos faz sentir o mundo de maneira singular, pois nossa construção pessoal até o ponto do contato é única.

E é isso que acontece em *A alma do osso*⁷, uma relação de imersão com aquela realidade, a fim de conhecê-la e abrir-se para ela. Seu corpo também passa a ser matéria-prima para a obra fílmica.

Figura 02 – *A alma do osso*⁷, de Cao Guimarães.



Fonte: Universo Produção

Estamira debruça-se sobre a personagem homônima, que morou e trabalhou por mais de vinte anos no Aterro Sanitário de Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro. O filme era para ser um trabalho apenas fotográfico, mas tomou a dimensão de um cine documentário à medida que o cineasta passou conviver com a personagem, percebendo, por meio da partilha do cotidiano, que as imagens estáticas não dariam conta da

⁷Disponível em:

<http://www.universoproducao.com.br/admin/mostra_tiradentes/2009/863_arquivoTiradentes_AlmadoOsso.jpg> Acesso em jan. 2016

imensidão metafórica que era Estamira, não eram suficientes para o mundo que ela criou e nele habitou. Achar o formato adequado para contar aquela história levou um certo tempo, pois: como colocar na tela os discursos singulares de Estamira, seus acessos nervosos, suas brigas com Deus, suas análises sociais tão pontuais? Só através do tempo partilhado, das trocas subjetivas e das relações afetivas com o outro, durante o processo de criação, que se consegue achar as respostas para essas perguntas. Nesse fazer cinema, o dia-a-dia dita a gravação. O controle absoluto do processo e de todas as etapas impossibilitam o momento genuíno do contato. Durante quatro anos de gravação, Marcos Prado construiu com Estamira esse filme e conseguiu compreender, mesmo que minimamente, o seu universo.

Estamira é um filme plural sob diversos aspectos. É verborrágico, mas também é visualmente rico. Trata da loucura, mas, de maneira filosófica. Aborda uma personagem marginalizada, que se imagina superior. Transmite a sensação de total liberdade, desafia a metafísica, ignora as dicotomias diretor/personagem, autor/escrita – mas – ou, talvez, por isso mesmo – continua sendo arte. Na tela, a impressão que se tem é de plena autonomia da personagem, que não se deixa guiar, rejeita parâmetros e censuras. Desta forma, a história que chega até nós, espectadores, através do filme, apresenta um estilo muito mais próximo da personagem do que, propriamente, de seu idealizador, que, generosamente, cede a Estamira o papel de —roteirista (SANTOS, 2010, p. 72).

Através desse encontro de subjetividades, Santos percebe que, em *Estamira*, “a figura de comando fica indefinida” (2010, p. 73). O que vemos no filme, para além da história de vida da personagem, é a interação e construção de vínculos subjetivos entre aquele que documenta e aquele que tem sua vida posta na tela. Não se trata da realidade dos fatos. Não é um julgamento sobre a veracidade da personagem Estamira, mas a realidade do encontro.

Alguns aspectos narrativos do filme chamam a atenção, como a repetição de algumas reflexões da personagem. O diretor afirma que essas redundâncias são propositais “para mostrar que a cosmologia de Estamira é dela; não foi uma inspiração momentânea [...] Acho que tudo isso tinha que ser pontualmente repetido, para as pessoas entenderem. Estamira é isso, o tempo todo” (PRADO, 2004, citado por SANTOS, 2010, p. 73). A partir daí, vemos mais uma vez a importância do tempo na construção do cinema documental movido pelo encontro das subjetividades, uma vez que só o tempo partilhado é capaz de levar o diretor a perceber que a inclusão de algo repetido, ao invés de prejudicar a narrativa, ajuda a contar quem realmente é aquela

peessoa em seu cotidiano, com todas as redundâncias, anseios e reflexões sobre o mundo e sobre a vida.

Figura 03 – *Estamira*⁸, Marcos Prado.



Fonte: Lounge Obviousmag

Seo Chico – Um retrato, A alma do Osso e Estamira, todos lançados em 2004, dividindo espaço em mostras, festivais e salas de cinemas com *A pessoa é para o que nasce*, tem algo semelhante para além do seu ano de lançamento: eles estão centrados sobre a história de vida de pessoas idosas anônimas, em um processo de fazer fílmico que tem longos períodos de tempo de contato como metodologia, a fim de levar para tela o encontro entre cineasta e documentado e a construção de laços subjetivos, como a amizade, entre esses sujeitos.

Porém, entre todos esses, *A pessoa é para o que nasce* é o que teve o maior tempo de produção e partilha sensível: sete anos. E isso o coloca em local de destaque, no que se refere à nossa análise, da qual é objeto primeiro de pesquisa, uma vez que é sobre a importância do tempo para o encontro de subjetividades que centramos nossas reflexões.

No próximo capítulo, introduzimos efetivamente *A pessoa é para o que nasce*, desde elementos históricos de sua construção e biografia de personagens, a fim de compreender a postura e as relações estabelecidas durante todo o processo fílmico. Ademais, apresentamos o filme *Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)*, cujo processo

⁸**Disponível em:** <http://lounge.obviousmag.org/marcelo_vinicius/2013/04/dizeres-de-estamira-e-o-filme.html.jpg?v=20151117195553>
Acesso em jan. 2016

de produção se assemelhou ao de Berliner e ajuda a costurar a análise posterior do longa-metragem tema desta dissertação.

2. A escolha de *A pessoa é para o que nasce*

Em *O herói de mil faces* (1995), Joseph Campbell reflete sobre a construção das narrativas, indo das lendas aos clássicos da literatura, perpassando o cinema. De acordo com Campbell, todas as histórias já contadas seguem um padrão de acontecimentos narrativos, trajetórias, apesar das diferentes máscaras, desvelando a verdade espiritual humana.

Intitulado *monomito*, ou mito único, Campbell decifra essa estrutura clássica, presente no imaginário coletivo, mesmo que inconscientemente, aproximando, de certa forma, as culturas e as histórias de diversos povos.

De acordo com o autor, essa estrutura narrativa padrão, a qual se repete em maior parte das histórias que conhecemos ou ouvimos falar, desde a literatura às narrativas populares transmitidas através da oralidade, compreende as seguintes etapas na vida do protagonista, seja ele um herói ou um anti-herói: *O chamado à aventura* é o momento que tira o personagem da inércia, é o convite feito, ou uma situação posta, que o tira do seu lugar de origem, pondo-o em movimento; as *provações* compreendem as desventuras pelas quais o personagem e seus companheiros, caso haja, irão passar; nesse momento, seja bem sucedido ou não, o protagonista é provado, suas qualidades e defeitos são postos em jogo; na *conquista do objetivo ou elixir*, o herói entra em um período de autodescoberta, que modifica de certa forma o trajeto do personagem; *a volta ao mundo da experiência comum* é o percurso pelo qual o protagonista pode falhar ou não; e a *aplicação do elixir* é quando onde o herói põe em prática o aprendizado adquirido e tenta resolver o grande problema presente em seu caminho.

O autor acredita que a paixão humana pelo *monomito* e dá pela necessidade que temos em nos identificarmos de forma catártica pelas histórias que consumimos. Dessa forma, as narrativas heróicas teriam o poder de refletir, de maneira coletiva, o percurso do homem, seu trajeto no mundo, suas lutas, desafios, armadilhas e busca por conhecimento e autoconhecimento. E é a compreensão da nossa própria trajetória que buscamos nesse processo de reflexão a partir de *A pessoa é para o que nasce*.

Em uma entrevista concedida por Tzvetan Todorov à versão online da *Revista de História*, o sociólogo, ao ser questionado sobre os critérios que usa para escolher as temáticas que ele aborda em suas obras, de pronto respondeu:

Bom, não é fácil, mas sempre senti a necessidade de falar do que diz respeito à minha experiência pessoal. Eu não gostaria, no entanto, de escrever minha autobiografia, ou algo do gênero, mas sim fazer o trabalho de historiador com uma motivação pessoal forte. Percebi muito cedo que, no domínio das ciências humanas, era importante, essencial, uma relação entre o objeto de trabalho e o sujeito que o faz. Escolher os temas arbitrariamente, porque o acaso assim quer, põe em xeque a consistência do trabalho, que corre o risco de se tornar apenas uma reprodução daquilo que já existe (TODOROV, 2012, p.1-2).

A partir dessa reflexão, trago um pouco do meu *monomito*, da minha narrativa enquanto documentarista, e de como minha história de vida determina o recorte dessa pesquisa, uma vez que, como disse Todorov, há uma necessidade de se tratar sobre aquilo que compõe nossa experiência pessoal.

Para escrever, prefiro ler em minha pele de esfolado do que copiar os pergaminhos da biblioteca, daqui em diante, tenho mais confiança nesta memória que nos bancos de dados, um autor responde por si. [...] Decifro minhas rugas, gravuras do tempo, escritas a estilo; a alma freqüenta este couro acoberto de inscrições (SERRES, 2001, p.71-72).

Assim, acreditamos que esclarecer o meu percurso enquanto documentarista é de fundamental importância para compreendermos as motivações e escolhas postas em discussão, uma vez que nossa bagagem pessoal influencia nossa perspectiva sobre o mundo que nos cerca, pois “conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas. Não apenas em frente para vê-las, mas no meio de sua mistura, nos caminhos que as unem” (SERRES, 2001, p. 76). E entrecortaremos a análise de *A pessoa é para o que nasce* com minha experiência enquanto documentarista, explicitando as ferramentas e os gatilhos utilizados para atingir um objetivo semelhante ao de Roberto Berliner, pois não temos acesso direto ao processo de construção, ao encontro entre ele e as irmãs, o que temos é seu reflexo na obra finalizada.

Dessa forma, o próximo tópico traz a descrição do processo criativo e de execução do documentário *São Inácio (ou O cinema do imaginário)*, minha primeira incursão no cinema documentário. Com os elementos provenientes dessa produção, costuraremos a análise de *A pessoa é para o que nasce*, a fim de compreender de que forma nosso percurso pessoal influencia nossas escolhas, sejam elas estéticas ou metodológicas.

2.1 O processo documental de *São Inácio (ou O cinema do imaginário)*: minha autobiografia como documentarista

São Inácio (ou O cinema do imaginário), meu trabalho de conclusão do curso em Rádio e TV, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, é um documentário que conta com duas versões: uma em média-metragem (53min), lançada em 2013, e uma em curta (13min), finalizada em 2014. Esse filme conta a história de vida e propõe o resgate de memórias de Inácio Magalhães de Sena, senhor de 78 anos de idade, que já assistiu a mais de 20 mil filmes durante sua vida, tendo usado o cinema como a principal forma de aprendizado e edificação de conhecimentos, uma vez que é praticamente autodidata nos estudos.

Demos início ao processo de concepção dessa obra em 2010, e ao longo de três anos, tempo que levou para ser concluída enquanto média-metragem, acompanhamos a rotina de Inácio. Optamos pela imersão na vida do nosso personagem, a fim de estabelecermos laços afetivos que nos permitissem compreendê-lo em seus menores gestos cotidianos e corriqueiros, na tentativa de levar para a tela um pouco da vivência compartilhada entre a equipe e o personagem.

Sobre esse período de produção, é interessante esclarecermos que não gravamos todos os dias durante esses anos de contato, já que não tínhamos como fazê-lo, financeiramente falando, uma vez que o filme não contou com patrocínios efetivos. Porém, acreditamos que o cinema documentário tem seu início no contato inicial, quando o convite é feito ao personagem, quando esse contrato de confiança verbal é assinado. A partir dali, equipe e documentado passam a partilhar um sentimento: o da construção daquela obra. E essa troca e encontro de subjetividades se dão para além da câmera. Seja através de contato telefônico ou de encontros prévios para decidir as gravações, ali o documentário já acontece. Equipe e personagem já passam a comungar de um mesmo espaço fílmico. Suas vidas já estão entrelaçadas, e isso refletirá no corte final.

Foi através do processo de realização desse documentário que senti a necessidade de compreender melhor a relação estabelecida entre quem documenta e aquele que tem sua vida contada, e de que forma esse vínculo comunicacional afetivo reflete nas escolhas estéticas e narrativas da obra, uma vez que o tempo partilhado com o outro já não é determinado pelo diretor, mas fluido e dependente daquele que tem sua história aberta e posta na tela.

Durante esses três anos de trabalho, o aprendizado se deu para além da concepção e realização técnica do documentário, mas veio recheado de experiências, sentimentos e reconhecimentos de si no outro, naquele que abre as portas da sua vida para que contemos sua história. Assim, esse documentário não é exclusivamente sobre a vida de Inácio, mas sobre como a vida dele e a construção deste fazer cinema ajudaram a nos modificar.

O nosso primeiro contato com Inácio Magalhães de Sena não foi diferente da superficialidade diária a qual estamos envolvidos e, por muito pouco, quase deixamos passar essa chance.

Em dezembro de 2010, tínhamos apenas dois dias para produzir um quadro de um programa de televisão para a disciplina *Introdução a TV*. Então, decidimos que iríamos fazer algo de cunho jornalístico, devido à falta de tempo hábil para se produzir algo mais refinado. Centramos nossos esforços em desenvolver um quadro que trouxesse informações sobre saídas alternativas para pessoas que não gostariam de participar do carnaval fora de época da cidade de Natal - Carnatal⁹. Para tanto, nós fomos ao centro da cidade para tentar encontrar algo que atendesse aos interesses do grupo e lá tivemos a ideia de entrevistar os responsáveis pela banca de DVDs Sétima Arte¹⁰, como uma saída viável para os cidadãos que não estivessem interessados em integrar os blocos da festividade citada.

Cegos pela necessidade de cumprir nossa pauta com a maior agilidade possível, adentramos a loja e fomos logo solicitar uma entrevista ao responsável pelo local, sem nos atentarmos às diversas possibilidades que nos rodeava. Optamos, sem sombra de dúvidas, pelo mais óbvio. O que não esperávamos de maneira alguma era receber um não à nossa proposta de reportagem. Devido à timidez, o vendedor da Sétima Arte não quis falar com nossa equipe e insistiu que entrevistássemos um senhor que estava sentado ao lado do balcão.

Esse homem, pelo qual passamos sem sequer notarmos a presença, era Inácio Magalhães de Sena. Relutamos ao máximo em pegar o depoimento de Inácio, pois sua simplicidade visual, seus trajés e trejeitos, iam de encontro aos nossos olhares superficiais e, momentaneamente, preconceituosos. Perguntávamo-nos, do alto de nosso pedestal acadêmico: *o que aquele homem poderia falar sobre cinema?*

⁹ Maior micareta do estado do Rio Grande do Norte.

¹⁰ A Sétima Arte é uma banca localizada, atualmente, no camelódromo do bairro Cidade Alta em Natal.

“Aquilo que se vê é o importante, mas não o decisivo. Apesar de ser um indício [...] de modernização, há aí uma mentalidade barroca, uma supervalorização das formas e exterioridades” (MARTINS, 2009, p. 52). E isso foi o que nos acometeu. Fomos tomados, primeiramente pela exterioridade, mas ela não nos foi determinante. Ficamos encantados pelo saber de Inácio a respeito de cinema logo em suas primeiras falas e tivemos o desprendimento, mesmo que inicialmente grosseiro, para compreender que aquele homem de vestes simples era detentor de um conhecimento ímpar.

Inácio Magalhães de Sena nasceu na cidade de Ceará-mirim, estado do Rio Grande do Norte, porém mudou-se para Natal ainda jovem. Atualmente, ele vive em uma casa simples, que foi tomada pelos livros e filmes, que formam um verdadeiro labirinto e dificulta até mesmo a sua dormida. Mas, como ele mesmo costuma dizer: aquela não é sua biblioteca, é sua prisão. Ali ele é hóspede dos livros, quem manda ali são os livros.

Figura 04 – *Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)*, de Helio Ronyvon



Fonte: Acervo pessoal do diretor

Porém, só passamos a conhecer a dimensão da paixão de Inácio por literatura após certo tempo de contato. O que logo nos chamou atenção, e nos levou a intencionar a produção de um documentário com ele, foi o fato dele ter por hábito catalogar os filmes assistidos em cadernos. Neles, Inácio escreve o título original e uma pequena crítica a respeito da película. Seus catálogos já contam com mais de 14 mil obras, fora as milhares que ele não tem anotadas. Assim, ele afirma já ter visto mais de 20 mil filmes durante a vida.

Apesar de ter terminado apenas a quarta série do ensino fundamental, Inácio Magalhães de Sena é tido hoje como exemplo de sabedoria e intelectualidade cinematográficas e deve ao cinema e à literatura todo esse conhecimento.

Quase seis meses se passaram entre o primeiro encontro com Inácio Magalhães e nosso reencontro, novamente, na loja Sétima Arte. Esse tempo foi decisivo para maturarmos nossas ideias e nossa admiração por ele, levando-nos a construção de um projeto ambicioso, que sequer sabíamos se teríamos capacidade teórico-técnica suficiente para realizar. Nesse período encontramos Inácio e mantivemos contato por telefone. Passamos a desenvolver uma relação de amizade e trocas de conhecimento que iam para além da vontade de fazer um filme, por mais que esse fosse o motivo primeiro da aproximação. Nesse período, passamos a nos conhecer enquanto seres viventes, com cargas de vida que vão para além da superfície que havia instigado o processo de construção documental: não éramos apenas personagem e diretor, amante de filmes e cineasta. Ali, passamos a ser Helio e Inácio.

Sendo nosso personagem um apaixonado por cinema, certamente ele teria, assim supúnhamos, vontade de participar do processo de produção de algum filme. Dessa forma, desejávamos inserir Inácio nesse universo de produção cinematográfica, a partir da construção coletiva de um curta-metragem ficcional, do qual ele seria roteirista e participaria de todo processo de desenvolvimento estético e direção. Através disso teríamos a possibilidade de deixar uma marca do olhar audiovisual dele sobre si mesmo e sobre o cinema em um produto que teria roteiro e direção assinados por ele.

Assim, o documentário, na sua versão em média-metragem, é composto por: entrevistas com nosso personagem; sequências dos momentos de elaboração do roteiro ficcional e gravação do curta-metragem, onde Inácio é visto, pela primeira vez, em um cenário de realização cinematográfica, como diretor e roteirista; e fragmentos das sequências da obra de ficção já concluída. Ou seja, além de contar a história de vida de Inácio Magalhães de Sena, o documentário também tem caráter metalinguístico, uma vez que mostra as etapas de produção fílmica e traça uma relação direta entre seu personagem principal e a história do cinema.

O que não sabíamos àquela altura era quanto ainda precisávamos amadurecer pra poder tocar um projeto desse porte. Hoje, olhamos para trás e, ao perceber quem éramos, temos a dimensão do processo de aprendizagem que foi esse documentário.

Após a divisão da equipe, resolvemos buscar referências estéticas pra traduzir em imagens e sons aquilo que habitava nossa mente. Para Benjamin (1987), a arte de narrar não é exclusiva da voz, mas, na verdadeira narração, o gestual alimenta o que é dito e influencia a recepção do ouvinte, o qual muitas vezes apreende muito mais pela

forma com que algo é contado do que pelo relato que ouve. Isso acontece porque a narrativa é uma prática artesanal, cuja matéria-prima é a vida humana (1987, p. 205).

Figura 05 – Inácio Magalhães nas gravações do curta-metragem ficcional: *O menino que queria ser santo* (2013), dirigido por ele e Helio Ronyvon



Fonte: Acervo pessoal do diretor

Com isso, decidimos que trabalharíamos com uma estética muito próxima à utilizada por Geórgia Guerra-Peixe no filme *O samba que mora em mim*, de 2010, lançado poucos meses antes do início da concepção do nosso documentário. Nesse filme, Geórgia teve o grande cuidado de construir as imagens de seus personagens através de duas câmeras: uma primeira – fixa sobre o tripé e centrada nos personagens durante toda a entrevista – e outra na mão – captando as reações dos personagens à medida que responde a cada questionamento.

Geórgia, na tentativa de apresentar ao espectador a rotina diária do Morro da Mangueira, lança um olhar curioso e com necessidade de mostrar o entorno dos caminhos dentro da comunidade. A intenção é informar o gestual de um cotidiano rico e vivo. Ela conduz delicadamente a câmera. Lentamente e de forma expressiva, registra o tempo em que conviveu com a comunidade (PAVAN e VELOSO, 2013, p. 149).

É no gestual que aprendemos a conhecer o outro em sua profundidade maior. Mesmo que sem termos a clareza das escolhas, entrávamos, naquele momento, em contato com o modo de produção *participativo*. E isso, ficaria mais claro e forte durante todo o processo documental de *São Inácio (ou O cinema do imaginário)*.

Figura 06 – *Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)*, de Helio Ronyvon



Fonte: Acervo pessoal do diretor

As escolhas das locações onde aconteceriam as entrevistas com Inácio refletem o quanto mudamos no período que compreende o início e o final das gravações do documentário, que durou aproximadamente um ano meio, entre 2011 e 2012.

A primeira locação escolhida para gravarmos foi a Casa da Ribeira¹¹. E é justamente sobre essa escolha, que consideramos, equivocada, que vamos discorrer.

Essa locação foi escolhida como uma tentativa de deixar o projeto mais plasticamente belo, pois lá teríamos controle de luz e som, porém aquele espaço não fala nada sobre o nosso entrevistado. Aquele teatro apenas nos põe, enquanto equipe técnica, em uma situação de conforto e controle. Inácio nunca frequentou aquele espaço, a Casa da Ribeira não fala sobre nosso personagem, não suscita memória. Tudo ali é certamente estranhamento.

A experiência desse primeiro dia foi realmente fundamental para compreendermos até que ponto o nosso entrevistado se abriria para nós e até onde teríamos que aguçar suas memórias através da sensorialidade com o espaço. Inácio parecia pouco à vontade, apesar de responder muito bem aos nossos questionamentos, naquele ambiente. Hoje, acredito que Inácio deveria se perguntar o porquê de estar ali, já que aquele espaço físico não faz parte do cotidiano dele. Dessa forma, percebemos o impacto que o local da entrevista pode causar sobre os documentados, especialmente quando tratamos de histórias de vida e resgate de memória.

Apesar da diferença entre o processo que leva à ação e o processo que leva à percepção, um e outro dependem, fundamentalmente, de um esquema corporal que vive sempre no momento atual, imediato, e se realimenta desse

¹¹ Teatro no bairro da Ribeira, em Natal.

mesmo presente em que se move o corpo em sua relação com o ambiente (BOSI, 1987, p. 7).

A partir daí, escolhemos como locação: a Sétima Arte, onde Inácio passa grande parte do tempo com os amigos; a livraria Câmara Cascudo, no centro de Natal, na qual o personagem encontra semanalmente amigos de longa data; a casa de Inácio, a fim de conhecer seu dia-a-dia; as ruas de Ceará-mirim, onde ele cresceu; as ruas do Centro de Natal, onde ele circula toda segunda, quarta e sexta-feira. A partir daqui, passamos a compreender, através da experiência e do contato com o outro, os lugares que fazem parte do seu imaginário, do seu cotidiano. Entendemos, assim, um pouco mais da vida do nosso personagem.

A imersão na vida de Inácio Magalhães de Sena é fruto de uma necessidade nossa de respeitar a verdade do outro, a qual só surge após o contato prolongado e o surgimento da intimidade. Queríamos captar o momento mais sincero possível do nosso contato com nosso personagem, tal qual afirma Susan Sontag: “Quando alguém fala apenas pelo prazer de falar, ele diz a coisa mais sincera e confiável que pode” (1991, p. 4, tradução nossa).¹² Buscamos esse lugar de fala, que extrapola o questionamento, que é fruto da necessidade de abertura, de falar de si, e de ouvir o outro, que nesse ponto do processo já não é mais Inácio, mas nós da equipe. Todos, ali, passamos a ser personagens dentro do processo documental. A construção se dava conjuntamente e qualquer ideia de poder ia sendo levemente diluída com o tempo partilhado.

Demoramos mais de um ano para gravar todas as entrevistas que dariam base à parte documental do filme, fora os meses que antecederam às gravações e os posteriores, os quais possibilitaram compreender o quanto a relação afetiva estabelecida entre nós e Inácio havia refletido nas escolhas de captação de imagem, influenciando, posteriormente, o nosso olhar sobre o material bruto.

Finalizadas as entrevistas que comporiam o documentário, centramos esforços para o desenvolvimento da parte ficcional, cujo próprio processo de elaboração, desde o roteiro, já seria captado, a fim de integrar metalinguisticamente o média-metragem. E durante esse processo, nossa aproximação se intensificou.

O intuito primeiro não foi apenas contar a história de vida de Inácio em um documentário, mas trabalhar a linguagem documental em uma forma híbrida através da

¹²when someone talks just for the sake of talking he is saying the most original and truthful thing he can say.

produção desse curta ficcional cujo roteiro e direção seriam assinados por ele, queríamos perpetuar o seu olhar cinematográfico.

Quando comunicamos a Inácio Magalhães nosso interesse em que ele produzisse e dirigisse uma ficção, cujas etapas de concepção e realização integrariam o documentário, não esperaríamos uma recusa. Por acreditar que não tinha capacidade técnica suficiente para realizar algo dessa magnitude, nosso personagem nos propôs que escrevêssemos e dirigíssemos conjuntamente essa ficção e assim aconteceu. Apesar de já ter escrito e publicado dois livros e assistido a mais de vinte mil filmes, Inácio não acreditava dominar as ferramentas necessárias para a concepção de uma obra cinematográfica. Sem dúvidas, esse momento nos levou a refletir sobre as nossas certezas até então, como não conceber que talvez o interesse de nosso personagem fosse pela recepção cinematográfica e não efetivamente pela produção, esse interesse era nosso. Nós queríamos algo do nosso personagem, um algo que ele possivelmente não poderia nos dar. E isso muda nossos planos, nos tira o chão e coloca nas mãos do outro as rédeas do próprio documentário, uma vez que o média-metragem não existiria sem a construção da parte ficcional. E o tempo em contato com o outro nos possibilita compreender suas inseguranças e não insistir, não ultrajar o outro em seu cotidiano.

O percurso documental sofre dessas intempéries, uma vez que sabemos onde queremos chegar – almejávamos um roteiro e uma direção do curta-metragem de ficção feita completamente por Inácio -, mas o outro também está em constante mudança e nos levou a remodelar grande parte do nosso projeto.

Inicialmente, marcamos alguns encontros para destrincharmos as ideias e começarmos e esboçar a linha narrativa do curta ficcional. As dificuldades foram imediatas e começaram logo na hora em que tivemos que decidir aquilo que contaríamos. Então, percebemos que, por mais que escrevêssemos algo saído de Inácio, de sua cabeça, a relação com o nosso personagem e a fragmentação do curta dentro do documentário poderiam ficar prejudicadas, se a história contada não fosse intrinsecamente ligada à vida de Inácio de Sena e complementasse de alguma maneira a estrutura narrativa documental da história de vida dele. Assim, resolvemos abordar, nessa ficção, os primeiros anos de vida de Inácio em Ceará-mirim, cidade onde nasceu.

A partir disso, percebemos que estávamos não apenas criando uma ficção a partir de fatos reais, mas metaforizando a própria vida de nosso personagem, na lógica de metáfora descrita por Luciana Moraes Barcelos Marques em um estudo da obra de Ricoeur da *Poética*, de Aristóteles. De acordo com a autora “Aristóteles [...] define

metáfora como a ‘transposição do nome de uma coisa para outra, na transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia’” (MARQUES, 2008, p.1).

Com essa proposta em mente, sentamos com Inácio a fim de resgatarmos os momentos mais significativos de sua infância e adolescência naquele município. Um ponto mais especificamente nos chamou atenção após todo o relato dos seus primeiros anos naquelas terras: o fato de querer ter se tornado padre.

Visando a ficção, Inácio nos sugeriu que incrementássemos esses fatos com um pouco de realismo fantástico, tal qual Gabriel Garcia Márquez, dando um tom mágico aos acontecimentos de sua juventude.

A partir dessa vontade de ingressar no mundo religioso, nós desenvolvemos um personagem que não apenas almeja ser padre, mas cujo intuito maior é ser santificado. Nesse contexto, trabalhamos a ideia de bem e mal, de liberdade e de repressão e de milagre e pecado, fazendo com que o espectador não compreenda bem até onde vai a ficção e até onde vai a realidade dos fatos da vida de Inácio Magalhães de Sena.

De fato, pelo viés da ficção e da redescritção da realidade, é possível desestabilizar o conceito solidificado de mundo, e, a partir do todo de uma obra de ficção restabelecer novos limites, mais extensos, para a construção do sentido. É relevante considerar que, no nível do discurso apresentado por Ricoeur, o texto passa a ter uma nova representação (MARQUES, 2008, p.7).

Nós queríamos jogar uma luz fantástica sobre esses fatos, trazendo-os de volta com uma carga emocional bem diferente da original, uma vez que não visávamos explorar a tristeza e os acontecimentos trágicos da vida do nosso protagonista e companheiro de produção, mas trabalhar a memória através das novas vivências e das novas experiências pessoais e visões de mundo.

Então surge *O menino que queria ser santo* como uma tentativa de mostrar resquícios presentes na memória individual, sob um viés mágico dos anseios extraordinários do homem comum.

Em termos de abordagem, o que podemos identificar [...] é, primeiramente, uma tendência à particularização do enfoque: ao invés de almejarem grandes sínteses, análises ou interpretações de situações sociais mais amplas, os documentários buscam seus temas através do recorte mínimo, abordando experiências e expressões estritamente individuais. (LINS e MESQUITA, 2008, P.49)

Aqui, percebemos efetivamente que estávamos nos valendo do modo *participativo*, caracterizado por Bill Nichols (2001), e seguíamos os passos do cinema documental brasileiro discutido por Jean-Claude Bernardet, o da busca pela história individual e a fuga de um *modelo sociológico* de produção. Seguíamos um fazer documental semelhante ao de Roberto Berliner, em *A pessoa é para o que nasce*: a escolha de um cidadão anônimo idoso como protagonista, através de um processo de imersão que durou quatro anos, e nos transformou em personagens, com um roteiro determinado pelos encontros subjetivos do cotidiano partilhado.

Hoje, revemos toda a nossa experiência de peito aberto para aceitar nossos erros e crescer com eles, cientes de que sem todas as nossas falhas não poderíamos ter nos tornado quem somos atualmente, pois somos seres em constante aprendizado, os quais não podem se fechar para os ensinamentos diários do mundo e “somente o [ser] sujeito a experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (BONDÍA, 2002, p. 26).

Relacionando Todorov à Campbell, podemos pensar que a nossa própria narrativa de vida, semelhante à do herói clássico, é composta por escolhas pessoais e identificações com o mundo que nos rodeia, o que nos leva a, muitas vezes, buscar a compreensão desse universo através de discussões que inerentemente já estamos inseridos, ou seja, passamos a falar sobre nossa história pessoal.

“Conhecer-nos é recontratar-nos nessa poeira de acontecimentos pessoais. É num grupo de decisões experimentadas que repousa nossa pessoa” (BACHELARD, 1988, p. 39). Sendo assim, ao estudar esses encontros em *A pessoa é para o que nasce*, eu estudo o meu próprio fazer. Eu passo a conhecer o meu próprio método fílmico, muitas vezes intuitivo, a partir do processo de feitura do outro.

2.2– *A pessoa é para o que nasce*

A pessoa é para o que nasce, de Roberto Berliner, apresenta o contato e interação entre o diretor e às irmãs Maria, Regina e Conceição, três senhoras que moram em Campina Grande, interior da Paraíba, e passaram a vida toda, cantando e tocando ganzá nas feiras de rua do Nordeste para sobreviver.

Esse filme apresenta duas versões, a primeira é um curta-metragem documental produzido em 1997 pela produtora TV e em festivais nacionais e internacionais. A obra,

que tem seis minutos de duração, conta, brevemente, a história de Maria, Regina e Conceição.

O primeiro contato entre Roberto Berliner e sua equipe com as três irmãs se deu em 1997, quando o diretor estava filmando o *Som da rua*¹³. Em uma conversa informal durante uma hora, tempo necessário para a produção conseguir ganzás para as irmãs se apresentarem, uma vez que elas não se sentiam à vontade em cantar sem o instrumento, Berliner se encantou com a história de vida daquelas mulheres.

O filme parte de um breve encontro entre Berliner e as irmãs e não aborda outros temas para além da cegueira e seu reflexo no cotidiano dessas mulheres. Por mais que o diretor se apresente sempre fora de quadro, já notamos que sua interferência no andamento das ações e nos depoimentos das personagens é forte. Essa versão do filme foca muito mais a obtenção de declarações, ou seja, se vale muito mais de entrevistas estáticas, um modo clássico de produção, do que o acompanhamento do dia-a-dia dessas mulheres através de uma câmera que circula pelos ambientes e pelas vidas daqueles personagens.

A interferência de Berliner na vida dessas mulheres, e delas na vida dele, aprofundada na versão em longa-metragem, e lançada em 2004, é fruto de um longo processo de interação entre Roberto, Maria, Regina e Conceição.

A Pessoa é para o que nasce (2004), enquanto longa-metragem, foca o cotidiano dessas três senhoras, bem como a sua relação com a equipe de filmagem e como o cinema modifica as suas vidas ao longo dos sete anos de produção.

Essa versão revela suas estratégias de sobrevivência e acompanha o momento exato em que o cinema faz com que suas vidas dêem uma grande reviravolta e as transforme por completo, retirando-as da sua vida cotidiana, ao serem convidadas para se apresentar ao lado do cantor Gilberto Gil, além da realização de uma primeira turnê nacional.

As ceguinhas de Campina Grande, como também são conhecidas Maroca, Poroca e Indaiá, nasceram em uma família de camponeses sem terra e passaram a infância perambulando pelas cidades do Nordeste, sempre ao lado do pai e da mãe, a qual complementava a renda de casa com a venda de artesanatos. Foi na rua que as irmãs aprenderam a cantar e passaram a se valer disso para conseguir dinheiro para sustentar a família durante a adolescência e parte da vida adulta.

¹³Uma série de aproximadamente 50 mini-documentários sobre músicos anônimos produzida pela TV Zero e exibida na TVE e no programa Fantástico, da Rede Globo.

A partir do micro-doc para o Som da Rua, o diretor decidiu que aquelas irmãs seriam o tema do seu primeiro longa-metragem. Meses depois, Roberto voltou ao Nordeste com o roteirista Maurício Lissovsky e uma pequena câmera digital, a fim de registrar um pouco de material para a elaboração de um possível roteiro. Assim, surge o curta-metragem.

Roberto Berliner lançou o curta-metragem *A pessoa é para o que nasce*, em 1998, a partir do material captado nessa última viagem para encontrar as irmãs. Esse trabalho ganhou repercussão internacional e em 1999, com o apoio do Itaú Cultural e do *Jan Vridjman Fund*, fundação ligada ao maior festival de documentários do mundo, o *International Documentary Film Festival Amsterdam*, o diretor começou a trabalhar nas gravações do longa-metragem, que se estenderam até 2004, totalizando um período de sete anos de contato e produção.

Figura 07 – Maria, Regina e Conceição, na sala de sua casa, na gravação do curta-metragem *A pessoa é para o que nasce*¹⁴(1998), Roberto Berliner



Fonte: print screen do curta-metragem

As gravações de *A pessoa é para o que nasce* foram modificadas por quase um ano, a fim de dar espaço para o registro exclusivo da primeira e única turnê de Maria, Regina e Conceição. Tudo devido à repercussão do curta-metragem e da produção do longa. Durante esse período, as irmãs chegaram a se apresentar com Gilberto Gil.

As últimas gravações se deram em 2004, quase sete anos após o primeiro contato de Roberto Berliner com as protagonistas. Esse registro foi basicamente caseiro e intencionava mostrar a vida delas depois da repercussão nacional de sua musicalidade. Ao chegar lá, a dura realidade voltou a ser percebida e o mundo tinha dado a sua volta

¹⁴Disponível em: <<https://i.ytimg.com/vi/apgsVQJs2LA/hqdefault.jpg>>
Acesso em jan. 2016

completa e regressado ao seu ponto de partida, com a diferença de que agora os sentimentos estavam modificados. O glamour da turnê tinha se dissipado, porém tinha deixado as marcas de uma possibilidade de melhoria de vida. Isso as frustrava. Elas já não viam o cantar como forma de conseguir alguns trocados para subsistir, mas como uma arte que poderia e queriam muito que fosse valorizada.

Figura 08 – *A pessoa é para o que nasce*¹⁵(2004), Roberto Berliner



Fonte: TV Zero

Além de outros elementos, acreditamos que a imersão do diretor na vida dessas mulheres e o estabelecimento de vínculos afetivos entre eles foram fatores que ajudaram a modificar a programática do longa-metragem, pois levou Berliner a conseguir compreender cada passo dado por Maria, Regina e Conceição e escolher o que realmente era representativo e sensível dentro daquela realidade, deixando de lado o sensacionalismo e encontrando na sensibilidade nos gestos do cotidiano, nas ações corriqueiras que dão vazão aos sentimentos individuais e ajudam a construir nossa história particular.

2.3 – Personagens: Maria, Regina, Conceição e Roberto

Um filme documentário que opta pelo modelo *participativo* traz consigo algumas marcas típicas do seu modo de feitura. No caso de *A pessoa é para o que*

¹⁵Disponível em:

<http://www.tvzero.com/projetos/img/lightbox/born_to_be_blind_09_1253237065.jpg>
Acesso em jan. 2016

nasce, além do tempo de interação entre a equipe e as irmãs, temos a integração do diretor, Roberto Berliner, enquanto personagem efetivo dessa história. Nesse filme, para além das histórias de vida relatadas, temos o registro do encontro dessas pessoas em frente às câmeras e a construção de relações subjetivas entre os envolvidos.

A mistura não é analisada facilmente. É preciso trabalho, calor, luz, mil informações. Se eu quiser beber essa água, sou obrigado a beber o açúcar também, se quiser o açúcar, preciso engolir a água, se quiser um componente, tenho de passar pelo resultante assim como pelos outros componentes (SERRES, 2001, p. 75).

Sendo assim, é interessante compreender um pouco cada um desses quatro protagonistas, a fim de entender, em uma análise posterior, como essas relações foram estabelecidas, tendo em vista as personalidades e o histórico de cada um. Para analisarmos o todo, precisamos entender as partes e como elas se constituem e se relacionam, a força e o poder de cada um determinarão as relações e serão refletidas no corte-final do filme.

Maria das Neves Barbosa (Maroca), nascida em 1944; Regina Barbosa (Poroca), nascida em 1943 anos; e Francisca Conceição Barbosa (Indaiá), de 1950, vieram de uma família de camponeses sem terra e passaram suas infâncias perambulando pelas cidades do Nordeste brasileiro, ao lado do pai, o qual costumava prestar serviços de mão-de-obra aos fazendeiros da região, e da mãe que, por sua vez, dedicava-se aos artesanatos e os vendia nas feiras das cidades pelas quais a família passava. O fato do pai ser alcoólatra foi um complicador na vida, já sofrida, que eles levavam.

Figura 09 – Regina Barbosa (Poroca)¹⁶



Fonte: *print screen* do filme

¹⁶**Disponível em:** <https://scontent-gru2-1.xx.fbcdn.net/hphotos-xtf1/v/t1.0-9/11836882_383470355156703_9094818834931982980_n.jpg?oh=cfa51382a6e63a13bff3a8bae338ae42&oe=572CB7C0>
Acesso em jan. 2016

Foi em meio às feiras nordestinas e nas portas das igrejas que as irmãs passaram a cantar em troca de dinheiro, na tentativa de ajudar os pais na subsistência. Porém, a morte do pai tornou essa atividade na principal fonte de renda da família, que não parava de crescer e já contava com 14 pessoas, entre os irmãos (sendo um deles adotado), sobrinhos, mãe e padrasto. Todos eles eram sustentados pelo pouco de dinheiros que as três irmãs ganhavam. A mãe que, segundo Maria “nunca foi muito boa”, teve alguns namorados e punha todo o dinheiro que elas recebiam nas ruas nas mãos deles. Em determinado momento da adolescência, um desses homens seduziu Regina (Figura 09) e a engravidou. O filho, porém, viveu apenas vinte dias.

Figura 10 – Conceição Barbosa (Indaiá)¹⁷



Fonte: *print screen* do filme

Maria (figura 11) sempre foi a mais independente das três irmãs, sendo, inclusive, a única que se casou. Seu primeiro marido foi Manuel Tranquiline, um violeiro e repentista que se juntou às irmãs em suas empreitadas nas feiras-livres. Maria e ele tiveram uma filha chamada Maria Dalva, nascida em 1989. Eles vieram viver em Natal, Rio Grande do Norte, após o nascimento da menina. Esse foi o único período, na vida das três irmãs, que elas viveram separadas. Porém, essa distância não durou tanto tempo. Quando Dalva completou cinco anos de idade, seu pai morreu, o que fez com que Maria voltasse a viver próximo às irmãs em Campina Grande, na Paraíba.

¹⁷ **Disponível em:** <https://scontent-gru2-1.xx.fbcdn.net/hphotos-xft1/v/t1.0-9/11863443_383470351823370_417162854612432667_n.jpg?oh=dbf83b9eac938ce0ad56919926f2eee7&oe=574013F7>

Acesso em jan. 2016

De volta à cidade, Maria conheceu Silvestre, que considera o grande amor da sua vida. Dois anos depois, ele foi assassinado a facadas, deixando Maria viúva pela segunda vez.

Figura 11 – Maria Barbosa (Maroca)¹⁸



Fonte: *print screen* do filme

No primeiro contato entre Berliner e as irmãs, em 1997, Silvestre já estava morto há quase quatro anos e a mãe delas havia falecido há menos de seis meses. Ainda era um período de luto e as irmãs viviam em uma pequena casa numa vila em Campina. Maria Dalva estava sob a guarda de uma tia distante, que se recusava a devolver a menina para a mãe. O que acontece a partir desse período, pode ser acompanhado no longa-metragem, uma vez que é aí que se inicia o contato contínuo entre o diretor e as irmãs ao longo de sete anos, até o lançamento do filme.

Conceição e Regina mostram-se no filme, desde o início, como as mais dependentes de Maria, que por sua vez afirma mandar na casa. Regina Barbosa é a irmã mais velha, porém sua fragilidade aparente a coloca sob os cuidados de Maria. O mesmo se dá com Conceição, que apesar de ser a mais nova, se mostra muito fragilizada, sendo a grande preocupação das outras duas irmãs, principalmente Maria, que afirma ter medo de que ela e Regina morram e deixem Conceição sozinha e cega no mundo.

Entender a história de Roberto, enquanto ser humano, suas motivações, objetivos e ideologias, é importante para compreender sua obra, uma vez que nossas escolhas são reflexo direto de quem somos e daquilo que vivemos até aquele ponto de nossas vidas.

¹⁸**Disponível em:** <<http://photos1.blogger.com/blogger/7493/588/1600/cegas3.jpg>>
Acesso em jan. 2016

Mesmo que de maneira inconsciente, buscamos falar sobre nós mesmos, por mais que utilizemos diversos artifícios, e isso nos aproxima ainda mais do pensamento trazido por Todorov e sua motivação estritamente pessoal de trabalho.

O cineasta Roberto Berliner nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1957, e começou a cursar jornalismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro aos 19 anos. Logo de cara, veio a paixão pelo audiovisual. Deslumbrado com uma câmera super-8, o jovem passou a integrar o cineclube da universidade e a fazer seus primeiros registros fílmicos: os movimentos operários (BRYAN, 2001).

Figura 12 –Roberto Berliner¹⁹



Fonte: site *O Globo*

Duas experiências vividas cotidianamente por Berliner durante o começo da década de 1980 foram de fundamental importância para a construção do caminho profissional trilhado pelo diretor: o *Centro de Documentação (CEDOC)*, da *TV Globo*, onde ficou de 1980 a 1983 (BRYAN, 2001); e o *Circo Voador*, espaço cultural carioca, do qual ele era um dos fundadores, e que se tornou palco do surgimento de grande parte da frutífera leva de bandas de rock nacional surgidas nos anos 80, como Blitz, Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho. O registro de grande parte desses shows foi feito pelo cineasta e, em 2013, se transformou no documentário *A farra do circo*, dirigido por ele e Pedro Bronz.

Porém, o *Circo Voador* foi demolido pela prefeitura em 1982 e, sem um espaço adequado para o projeto, Berliner e os demais responsáveis pelo espaço resolveram criar

¹⁹**Disponível em:** <<http://og.infg.com.br/in/17194822-fb8-3ee/FT1086A/420/9a.jpg>>
Acesso em jan. 2016

o *Circo sem lona*. Esse projeto tinha como intuito levar teatro e vídeo às comunidades carentes do Rio de Janeiro.

Entre a década de 1980 e o começo dos anos 90, o diretor, conhecido por suas experiências com o vídeo, trabalhou muito com videoclipes, dirigindo, por exemplo, grande parte dos clipes da banda *Paralamas do Sucesso*, naquele período. O clipe de *Alagados* (1986) já mostra a relação do diretor com o cinema documental e com a periferia. O clipe é composto por imagens documentais do cotidiano de uma comunidade intercaladas por imagens da banda tocando um descampado no alto da favela (Figura 13).

Figura 13 – *frame* (1min e 39secs) do videoclipe *Alagados*²⁰(1986), da banda Paralamas do Sucesso, dirigido por Roberto Berliner.



Fonte: *print screen* do vídeo-clipe

Berliner deu início à produtora TV Zero em 1993, e através dela ele lançou grande parte da sua produção até os dias de hoje, incluindo projeto como o *Free Jazz*, (BRYAN, 2011). Em 1997, ele produziu uma série, de mini-documentários musicais sobre artistas brasileiros, intitulada *Som da rua*, cujo processo de produção levou o diretor a cruzar o caminho das irmãs Maria, Regina e Conceição. Esse encontro que mudaria a vida de todos eles.

Através dessa breve biografia do diretor, já podemos compreender suas inclinações para o cinema documental, sua relação com a música e com a periferia.

²⁰**Disponível em:** <<https://www.youtube.com/watch?v=cfi9K97ulmE>>
Acesso em jan. 2016

Roberto Berliner une todas essas características em *A pessoa é para o que nasce*, não apenas no que concerne à temática, mas à metodologia de trabalho. Essa experiência com o *Circo sem lona*, por exemplo, o leva a um contato mais próximo com os habitantes da periferia e dos morros cariocas e mostra a necessidade do tempo para que as relações se estabeleçam. Dessa forma, adentramos o terceiro capítulo, dedicado à análise e reflexão sobre o filme *A pessoa é para o que nasce*, compreendendo as características da trajetória de vida dos quatro protagonistas da obra.

3 – Os encontros subjetivos através do tempo partilhado

A análise de *A pessoa é para o que nasce* é, aqui, calcada nas reflexões a respeito do tempo, mais especificamente na subjetividade que circunda esse tempo, que vai para além da cronologia, do minuto após minuto, e adentra as cargas pessoais que ajudam a edificar as relações. Portanto, a descrição da construção narrativa dessa obra se faz necessária, pois ela mesma é referenciada em blocos cronológicos de contato.

O primeiro encontro de Roberto Berliner com as irmãs cantoras, Maria, Regina e Conceição, se deu em 1997, quando o diretor as procurou em Campina Grande/PB para conhecer a sua musicalidade. Lá, ele resolveu adentrar o universo daquelas mulheres, o que não seria possível em apenas um micro-programa de 3 minutos de duração.

Para conhecer melhor esse universo e desenvolver um roteiro base para o filme, o diretor retornou à Paraíba em 1998 e registrou, brevemente, o cotidiano delas, possibilitando o surgimento do curta-metragem que rodou o mundo e ajudou a arrecadar fundos para o desenvolvimento do longa.

Dessa forma, o curta-metragem, também intitulado *A pessoa é para o que nasce*, e o micro-doc, *Som da rua*, são complementares ao longa metragem, pois o que vemos no longa é o conteúdo filmado a partir de 1998 e a abordagem já traz um diretor muito mais próximo das personagens. Ao unirmos os três trabalhos, acompanhamos o desenvolvimento dessa relação, que no longa já se mostra mais sólida, pois já era reflexo de um ano de contato entre eles.

O *Som da rua* mostra as três irmãs sentadas numa calçada, sendo entrevistadas por Berliner, que acabara de encontrá-las. Esse micro-documentário é fruto de uma entrevista que durou uma hora, ou seja, um primeiro contato. Por mais que as irmãs contem grande parte da mazelas de suas vidas, não vemos uma relação que extrapola o lugar da entrevista, que transpassa os blocos de perguntas e respostas. Ali, podemos enxergar que o diretor ainda detém as rédeas da produção, delimitando o fluxo dos acontecimentos, seja dos preparativos para que elas toquem o ganzá, seja o local de gravação e as perguntas às quais as irmãs responderão.

O curta-metragem *A pessoa é para o que nasce*, por sua vez, se dá quase um ano após esse primeiro contato. Diretor e personagens já mostravam mais intimidade, não apenas porque um ano se passou, não apenas devido aos ciclos naturais e aos minutos transpostos, mas pela possibilidade que esse tempo deu para que essas relações se desenvolvessem. Ao falar de tempo, não nos interessa o passar dos minutos apenas, pois

ele, por si só, não desenvolverá as relações, mas esse espaço temporal possibilita que os seres possam de fato exprimir seus sentimentos, trocar experiências, e se conhecer mutuamente, algo fundamental quando procuramos compreender a história de vida por meio do cinema documental.

Figura 14 – *frame* (0min 10s) do curta-metragem *A pessoa é para o que nasce* (1998)



Fonte: *print screen* do curta-metragem.

Figura 15 – *frame* (0min 11s) do curta-metragem *A pessoa é para o que nasce* (1998)



Fonte: *print screen* do filme.

No curta-metragem, o diretor não apenas entrevista as irmãs, mas começa a trabalhar a relação entre a cegueira e a espetação cinematográfica, que se dá por meio da audição e da visão. Aqui, o diretor já passa a desenvolver artifícios que levam o espectador a se por no lugar do não vidente, chegando, inclusive, a momentos de experimentalismo dentro do cinema documentário, como a utilização da cena do filme *Um cão andaluz* (1928), de Luiz Buñuel, em que uma lâmina corta o olho humano (Figuras 14 e 15), acrescida sonoramente por tambores e uma sobreposição visual de camadas coloridas e imagens que remetem às células do organismo humano. Essa, que é

uma das primeiras sequências do curta, traz a intenção do diretor de levar o espectador a experimentar uma combinação visual e sonora que questiona, logo de início, a supremacia da visão e nos prepara para a própria temática que circunda a vida das irmãs: a cegueira.

Essa característica de Berliner, de trazer para a tela mais do que a vida das irmãs, embora nos leve a experimentar um pouco das dificuldades do cotidiano delas por não enxergarem, já se mostra no curta-metragem e será intensificado no longa, como enfocaremos em breve. E isso, segundo o diretor foi possível devido ao “tempo - foram quase sete anos de filmagem. Isso foi fundamental para que o filme se transformasse no que é. O tempo, as transformações, a aproximação, a cumplicidade entre personagens e equipe... o filme é resultado disso” (BERLINER, 2004, p. 2). É, por isso, que o tempo será o pano de fundo para pensar o encontro das subjetividades, dos sujeitos na construção desse fazer fílmico que se põem a mercê do outro, do fluxo dos acontecimentos e da partilha sensível, denominada por Jacques Rancière como

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Por mais que Rancière (2009) desenvolva suas reflexões a partir da política e da ideia de poder, podemos transpor para o cinema documentário esse *sistema de evidências sensíveis* e a existência de um *comum*, uma vez que dentro do processo cinematográfico temos uma lógica hierárquica de poder, a qual deixa o diretor no topo de todas as principais decisões artísticas, quando se trabalha com um cinema independente e autoral.

Ao transpor o pensamento de Rancière (2009) para o cinema, devemos atentar para as peculiaridades dos modos de produção, já que o autor afirma que “ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetências para o comum” (1988, p.16). No processo documental *participativo*, no qual *A pessoa é para o que nasce* está calcado, essa afirmação se altera, pois ao deixar a criação seguir o fluxo dos acontecimentos, o diretor também partilha o poder de elaboração e criação. Ali, os papéis passam a se mesclar e o poder passa a ser diluído em várias mãos. O comum

deixa de ser apenas espacial e temporal e passa a ser também o controle do processo. Em trecho do *making of*, por exemplo, Roberto Berliner conta que Maria passou a perguntar qual a diferença entre os sons que derivavam das diferentes câmeras. O diretor, de pronto, afirmou que uma câmera era *de cinema* e a outra era apenas de vídeo. A partir daí, Maria passou a determinar os momentos que queria dar depoimentos, afirmando dar preferência sempre àquela câmera, falando apenas para a *câmera de cinema*. Nesse momento, temos a divisão do poder; a *ocupação* do indivíduo em questão já não determina efetivamente as competências ou incompetências para o comum e a relação estabelecida entre os sujeitos e suas subjetividades é o que Muniz Sodré (2006, p.10) chama de *estratégia*.

estratégia é o modo de decisão de uma singularidade. [...] a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças – decorrente de um ajustamento afetivo, somático, entre partes diferentes num processo -, fadada à constituição de um saber que, mesmo sendo inteligível, nada deve à racionalidade crítico-instrumental do conceito ou às figurações abstratas do pensamento (SODRÉ, 2006, p. 10-11).

Sodré acredita que as estratégias, logo as relações, permitem a “flexibilização ou a adaptação da exigência de princípios às circunstâncias específicas de uma situação” (2006, p. 9). Em *A pessoa é para o que nasce*, o tempo partilhado, que ajuda a engendrar essas relações, leva o diretor a ter uma leitura ampla do seu processo de criação, deixando de lado ideias predeterminadas, em busca da adaptação que o fluxo dos acontecimentos traz. Isso se dá, na dimensão do sensível, da subjetividade do outro; camadas desveladas pela intimidade constituída pela comunhão, pela partilha sensível.

Através de momentos de experimentação, onde o diretor nos transpõe para o lugar do outro, nos proporcionando formas diversas de espectação, chegamos a uma tríade formada por imagem visual, imagem sonora e tempo. Esses três elementos unidos levam para a tela o reflexo de todo processo de interação e contato com a subjetividade do outro que se dá até mesmo (ou principalmente) quando a câmera está desligada.

A narrativa do longa-metragem *A pessoa é para o que nasce* (2004) é costurada pelo tempo, visivelmente cronológico, posto na tela através da legenda do ano em que a imagem foi capturada. O filme é dividido em quatro blocos principais: o primeiro que apresenta a volta do diretor à Paraíba em 1998 pra gravação do filme já enquanto projeto de longa; o segundo mostra a turnê das irmãs pelo Brasil, focando mais especificamente os shows em Salvador e São Paulo em 2000; o terceiro momento é o

retorno de Roberto Berliner, já em 2003, para saber como as irmãs estão, anos depois da primeira turnê musical; por fim, temos um bloco bem curto, gravado no ano do lançamento (2004), em que as irmãs recebem a insígnia da Ordem do Mérito Cultural das mãos do então presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva. Ao longo desse capítulo, analisaremos cada um desses blocos a fim de compreender o encontro subjetivo entre as irmãs e o diretor ao longo desses sete anos de produção, tendo o tempo como pano de fundo dessas relações.

3.1 O tempo, as imagens visuais e as imagens sonoras

Estudar, puramente, as subjetividades de uma relação, que teve seu início há quase vinte anos, se faz inviável não apenas devido à temporalidade que nos cerca, mas, principalmente, pelo não acesso a algo que teve seu início e seu fim sem a nossa presença. O que foi compartilhado entre o diretor, juntamente com sua equipe, e as três irmãs, que edificaram esse documentário, que é reflexo direto dessas relações permeadas de subjetividades e afetos, só pode ser revivido única e exclusivamente por eles. O mais próximo que podemos chegar é, justamente, do seu reflexo na obra final. E é sobre os reflexos dessa relação nas escolhas transpostas para a tela que nos debruçaremos. Para tanto, antes, pensaremos sobre o tempo, parte fundamental da tríade desenvolvida por Roberto Berliner.

Diferentemente dos produtos ficcionais cinematográficos, o documentário leva ao público as fendas do seu desenvolvimento, mostrando, além da história principal, a construção do próprio fazer fílmico e a interação entre quem filma e quem tem sua vida filmada. Isso se intensifica quando o filme em questão segue os princípios que norteiam o modo *participativo* de produção e até mesmo a barreira que separa o documentarista e o documentado costuma ser quebrada, direta ou indiretamente, na elaboração de uma narrativa que leva em conta o devir das relações e das subjetividades compartilhadas em *set*. Nesse modo de produção o tempo se faz necessário como período sobre o qual as relações se desenvolvem e as subjetividades se revelam, uma vez que o contato superficial com o outro não consegue trazer à tona o que o ser humano traz guardado e custa a revelar.

Entender as idiosincrasias é um primeiro passo para adentrar o universo do outro, o qual terá sua vida aberta para as câmeras sob o olhar extracorpóreo de um

diretor, também singular, com histórias de vida e subjetividades inerentes a ele, que influenciarão e permearão todas as relações estabelecidas. O documentário se dará a partir do contato diretor e personagens num entrelaçamento de subjetividades não determinados em um planejamento de pré-produção, mas fluido como os afetos que nos percorrem e se possibilitam sobre o tempo partilhado.

O primeiro bloco que compõe a narrativa fílmica de *A pessoa é para o que nasce* se dá em 1998, o segundo em 2000, o terceiro é realizado em 2003 e, por fim, o quarto é uma rápida passagem em 2004. No cinema, o processo de criação tem início quando a ideia surge e sua produção só é finalizada com o lançamento da obra. No cinema documentário, especificamente, a construção da obra se dá para além do momento de gravação.

Há, portanto, acima do tempo vivido, o tempo pensado. Esse tempo pensado é mais aéreo, mais livre, mais facilmente rompido e retomado. É nesse tempo matematizado que estão as invenções do Ser. É nesse tempo que um fato se torna fator. Qualifica-se mal esse tempo ao dizer que ele é abstrato, pois é nesse tempo que o pensamento age e prepara as concretizações do Ser (BACHELARD, 1988, p. 24).

Quando um documentário leva sete anos para ficar pronto, não são sete anos de gravações ininterruptas, mas sete anos de um longo processo de trocas e partilhas, cujo tempo com as câmeras desligadas são certamente superiores, já que segundo Gastón Bachelard “uma duração precisa fervilhar de lacunas” (1988, p. 07).

A partir dessa reflexão, podemos pensar as lacunas entre os momentos de gravação. Em *A pessoa é para o que nasce*, não temos como ter acesso a esse período. Tudo que temos são as escolhas postas no corte final da obra. Porém, enquanto documentarista que também passou por um longo processo de imersão na vida do personagem Inácio, ao longo de três anos de produção, posso vislumbrar a importância dessas lacunas para o desenvolvimento da obra, para se abrir ao fluxo dos acontecimentos e as mudanças de rota, uma vez que estamos à mercê do tempo do outro, um tempo feito de camadas subjetivas e que passa de diferentes formas para cada um de nós, pois reagimos de maneira singular a cada acontecimento que nos ocorre. Logo, o tempo não seria o mesmo para cada um de nós e, sim, composto por todos os tempos pessoais, já que “um estudo puramente temporal da fenomenologia leva a considerar vários graus de instantes, varias durações superpostas, que mantêm diferentes

relações entre si” (BACHELARD, 1988, p. 85) e a ideia de continuidade temporal que temos seria a sobreposição desses diversos tempos e instantes pessoais e subjetivos.

E é o *tempo pensado* (BACHELARD, 1988), ao qual o autor se refere, que compõe as lacunas entre uma gravação e outra e faz delas um período fundamental para o desenvolvimento das relações, pois nesses períodos nos abrimos para o entrevistado, contamos um pouco do que há em nós para poder compreender o que há no outro. Tecer um documentário com os fios da memória e o entrelaçamento de nossas subjetividades é como um jogo, onde cada qual exerce um papel fundamental para o resultado final. Nesse período lacunar pensamos no outro e no projeto, pensamos em nós e na influência do outro sobre nós, bem como a nossa sobre o outro. Isso tudo nos leva a modificar, mesmo que inconscientemente, o trajeto do projeto.

No primeiro bloco de *A pessoa é para o que nasce*, Roberto Berliner já mostra uma certa intimidade com as irmãs, adentra à sua casa como se fosse a sua, circula por aquele espaço com naturalidade. Ele já as conhece há mais de um ano, período em que mantiveram contato para além da gravação.

Nesse bloco, acompanhamos o desenvolvimento das ideias que o diretor acreditava serem fundamentais para o filme. Esse primeiro momento mostra a intervenção direta dele no cotidiano das irmãs, através de sequências criadas por ele para levar o espectador à uma experiência cinematográfica que extrapola a recepção visual, além de sequências de puro apreço estético, como a abertura.

O filme começa com os créditos sendo apresentados sobre uma tela preta em completo silêncio, onde já podemos ver a atenção que o diretor dispõe para com a criação de uma paisagem sonora na obra. Em seguida, vemos a três irmãs surgirem no topo de uma rua íngreme, sendo guiadas por Maria Dalva, filha de Maria. É fim de tarde, o sol parece se pôr enquanto uma música erudita dá um tom épico à sequência. As irmãs se vêem em direção à câmera, elas vêm em direção à luz. Ao se aproximarem, tudo fica escuro, ouvimos apenas as suas vozes clamarem: “Eita. Agora escureceu tudo. Eita. Pelo amor de Deus” (Figura 16). Somos puxados para aquele universo por meio de uma sequência que foge do cotidiano delas, e que foi totalmente dirigida pelo diretor, como podemos acompanhar no *making of* do longa, e podemos ter a sensação de apenas ouvir, descobrindo aquele universo com nossos outros sentidos.

Figura 16 – *frame* (1min 56s) do longa-metragem *A pessoa é para o que nasce* (2004).



Fonte: *print screen* do filme.

O tempo se mostra necessário para que o diretor conheça as irmãs a ponto de desenvolver uma sequência de abertura tão marcante e difícil de ser gravadas, bem como se faz necessário para que elas tenham confiança e concordem com essa direção. Aqui, vemos a delicadeza da relação e o respeito pelo outro. Ao passo que Roberto dirige as irmãs em uma cena quase que ficcional, já que não é um registro espontâneo do cotidiano delas, ele propõe uma sequência seguinte que nos coloca em um patamar semelhante, subvertendo a supremacia dos sentidos ao qual estamos submetidos. E esse é um dos primeiros exemplos do reflexo do tempo partilhado, do tempo que nos leva a conhecer o outro, deixando de lado o conhecimento objetivo em busca do que Bachelard (1988) compreende por *conhecimento subjetivo*, aquele se dá através da compreensão das lacunas temporais e do envolvimento com o outro para além do espaço físico compartilhado. Não é sobre os dias de gravação frente às câmeras, mas sobre o conhecimento a partir da partilha sensível do projeto como um todo, das ligações para saber como o outro está, sobre as preocupações a respeito do cotidiano. Essas brechas levam ao conhecimento profundo da existência do outro e possibilitam a criação de sequências que refletem esses encontros subjetivos que possibilitam as próprias brechas, em um processo cíclico de conhecimento do outro e produção cinematográfica.

Após essa sequência de abertura, somos apresentados às irmãs. Cada uma fala seu nome completo, data de nascimento e apelido. Esse momento, que teria tudo para ser padrão no que concerne às apresentações dos personagens dentro do cinema documentário, ganha um elemento muito importante a partir do respeito pelas

limitações imposta pela cegueira das irmãs. A voz de cada uma é sonoramente marcada por um instrumento musical. Assim, as falas dessas mulheres, em algumas partes desse primeiro bloco do filme, soam como uma canção, uma vez que são sempre postas sobre um fundo musical composto especificamente para aquela fala. A paisagem sonora que foi iniciada no silêncio das cartelas de abertura do filme passa a se desenvolver nesse momento e se mostrará, efetivamente, parte fundamental da tríade desenvolvida por Berliner: imagem sonora, imagem visual e tempo. Norval Baitello acredita que “ouvir requer um tempo do fluxo e o tempo do fluxo é o tempo do nexos, das conexões, das relações, dos sentidos e do sentir” (1997, p. 21), e assim, concebemos a produção de uma paisagem sonora para a fala das irmãs como fruto desse tempo partilhado e das relações edificadas, propondo um aprimoramento dos demais sentidos no processo de espectação.

Bachelard, ao refletir sobre percepção e subjetividade, fala que “não pensamos com nossas impressões primeiras, não amamos com nossa sensibilidade original, não queremos as coisas com uma vontade inicial e substantiva” (1988, p. 21). A partir dessa fala, percebemos o peso do tempo sobre nossas impressões, nossa sensibilidade e nossa vontade, que estão sempre em devir, uma mudança constante de acordo com as experiências que se mostram em nosso percurso. Não podemos afirmar com exatidão, uma vez que só temos acesso ao que é posto na tela, se a ideia de Berliner, inicialmente, era fazer das falas das irmãs pequenos trechos musicais. Porém, na condição de documentarista, trago enquanto experiência própria um exemplo de como o tempo nos leva a perceber no outro o que realmente é reflexo dele, ou seja, a maneira mais própria para representá-lo dentro da obra.

Em *Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)*, tínhamos a vontade de levar o personagem para dentro do processo de produção cinematográfico. Para tanto, propusemos que ele escrevesse e dirigisse um curta ficcional, tendo todo o nosso suporte técnico e de produção para que isso acontecesse. Durante o processo de escrita, percebemos que a própria história de vida de Inácio Magalhães, mais especificamente a sua infância, poderia se tornar ficção se acrescentássemos um pouco de realismo fantástico, como sugerido por ele.

Por mais que essa não fosse nossa vontade inicial, tivemos que nos abrir para o personagem, para suas sugestões, vivências e subjetividades. Tivemos que mudar o rumo do nosso projeto, para respeitar a existência do outro. E é isso que Berliner faz ao propor que Hermeto Pascoal crie uma base musical para a fala das irmãs, marcando com

diferentes instrumentos a fala de cada uma. Temos aí, a produção de uma imagem que extrapola o visual e traz uma nova forma de espetação, principalmente por parte delas, que são cegas. O contato com o outro possibilita o surgimento de novas formas de experiência, que levam em consideração a subjetividade dos envolvidos no processo de criação.

No encalço da discussão a respeito da construção de uma paisagem sonora que compõe uma imagem que foge da supremacia da visão, respeitando o fato das personagens centrais não enxergarem, chegamos a um momento crucial do filme, presente ainda dentro dos dez minutos iniciais da obra. Após sermos apresentados à Maria, Regina e Conceição Barbosa, as vemos sentadas em uma esquina, tocando ganzá. É a primeira vez que elas aparecem praticando seu ofício principal: cantar coco e tocar ganzá.

A partir daí, em *off*, acompanhamos as irmãs, por quase dois minutos, refletirem sobre a cegueira que as acomete. Maria, que sempre está à frente das principais discussões, fala, entre os 7min45secs e 9min30secs: “Desde pequenas, a maior riqueza do mundo que a gente devia ter, a gente não tem. É a visão. Agora o povo fala que nós nascemos assim porque mãe era casada com um primo. Aí, é assim. Mas eu acho que não é, não. Foi porque Deus quis mesmo. Todo mundo tem que nascer com uma coisa. Tem o destino de nascer com uma coisa. Quem nasce para tocar é para tocar. Quem nasce para cantar coco, é para cantar coco. E quem nasce pra negociar é para negociar com as coisas. Nós, como não tem a visão pra trabalhar com outras coisas, nascemos pra bater...viver batendo ganzá no meio da rua. A pessoa é para o que nasce”.

Não adentraremos o campo da análise de discurso, pois não é nosso objetivo, mas é interessante percebermos que em um processo de contato com outra subjetividade, não saímos ilesos. Eduardo Coutinho (1997) chama isso de *contaminação*, ou seja, a interação com o personagem da obra ao ponto de ambos os lados se influenciarem e perceberem o que é importante no outro e para o outro. Coutinho traça sua reflexão a partir do contato centrado na entrevista, momento quase que exclusivo de contato com os personagens, uma vez que ele não se vale da imersão no cotidiano do outro durante um longo período de tempo. Mas ainda sim há a contaminação, pois há um encontro subjetivo regado por trocas inerentes aos sujeitos. É essa contaminação que, possivelmente, leva Berliner a criar imagens sonoras para as irmãs, por acreditar que o filme deve ser experienciado por diversos canais, por mais que a visão seja tida como sentido primeiro na sociedade contemporânea.

Vivemos, profundamente, até a última das nossas fibras, dentro de um mundo da visualidade. Que evidentemente não começou agora, mas que foi se desenvolvendo e foi se sofisticando de tal maneira que todos nós podemos suspeitar que estamos nos tornando surdos. O valor do som é tão menor que o da imagem no nosso mundo e no nosso tempo, que este fato pode ser lido em inúmeros momentos da nossa vida e do nosso cotidiano (BAITELLO, 1997, p. 4)

Roberto ao perceber isso, ao se contaminar, ao não sair ileso de um depoimento tão forte quanto o de Maria, possibilita que elas tenham sim acesso a um outro tipo de visão, às imagens sonoras, que vão marcar, pontualmente todo o filme, de maneira sutil, para nós acometidos pela surdez provocada pela visão, mas precisa e fundamentalmente para aqueles que utilizam os ouvidos como órgão principal dos sentidos.

É preciso, no entanto, levar em séria consideração a imagem subjetiva ou interna, uma vez que “imagem” faz referência não apenas ao sentido visão, mas também a padrões mentais articulado com qualquer modalidade sensorial, como, por exemplo, uma imagem auditiva. [...] imagens internas podem ser visuais, auditivas, gustativas, olfativas e táteis (SODRÉ, 2006, p. 81-82).

Berliner põe a imagem auditiva como caminho central para a construção de uma narrativa sensível, uma vez que as irmãs não enxergam, ao passo que desconstrói, algumas vezes, a imagem visual, pondo o espectador em situação de desconforto e dificuldade de absorção, já que “um acontecimento sonoro não tem lugar, mas ocupa o espaço. Se a fonte muitas vezes permanece vaga, a recepção se difunde, ampla e geral” (SERRES, 2001, p. 42). Fugimos daquilo que não queremos ver, fechamos os olhos, tapamos a visão primeira, mas somos indefesos ao ouvir. A liberdade do ir e vir possibilitada pela visão se esvai, somos reféns dos sons, do reverberar das ondas em nossos corpos, da colisão de corpos externos ao eu. O clamor do outro nos paralisa, não conseguimos fugir.

A linguagem visual, entrecortada pela subjetividade humana, do documentário *A pessoa é para o que nasce* transforma-se em literatura imagética, bem como afirma Maria durante o filme: “sua vida é um romance”. Ela é a história individual que estremece as certezas estabelecidas sobre o fazer documentário, que muitas vezes coloca o diretor como peça central de tudo.

Ao tratar de imagens em movimento, como o cinema, costumamos colocar a visão como canal primário para absorção da obra, esquecendo, muitas vezes, do papel

da audição no processo de assimilação e produção de sentido daquilo que consumimos. Sem nos darmos conta de que os nossos sentidos funcionam em cadeia e não isoladamente. Ao ser impactado por algo, independentemente do canal inicial (visão, tato, audição, paladar ou olfato), os demais canais são atçados em maior ou menor escalada e a nossa percepção de algo vai ser fruto do trabalho em conjunto entre todos os sentidos, bem como do nosso *background* e história de vida, a fim de dar um sentido àquilo que percebo.

Em *A pessoa é para o que nasce*, o *olhar* deve ser compreendido como algo que extrapola a visão e se vale dos outros sentidos, funcionando em cadeia, já que as personagens centrais são cegas e o contato e a percepção se dão por outras vias. O ato de *olhar* compreende o jogar luz sobre algo, dando atenção a determinado ser, ato ou relação.

A fim de evitar qualquer mal-entendido, gostaria de acrescentar que o termo “olhar” se refere aqui ao primeiro e melhor representante de todas as ferramentas de que dispõe o homem para estabelecer contato com os outros. Mas em sua ausência – no caso dos cegos -, os outros sentidos e, sobretudo, o tato e a audição, cumprirão a mesma tarefa (TODOROV, 1996, p.. 38).

Imagens são concebidas desde os primeiros momentos de vida. Nascemos dependendo do outro e predispostos a essa interação, porém, tal qual devemos compreender que o ato de *olhar* extrapola a visão, devemos conceber também que as imagens não são apenas visuais, mas percepções dos demais sentidos coadunados, por mais que um ou outro se sobressaia, como nos caso das imagens auditivas, por exemplo, os demais sentidos também foram fundamentais para sua construção e fixação. Seu resgate também não se dará por via única.

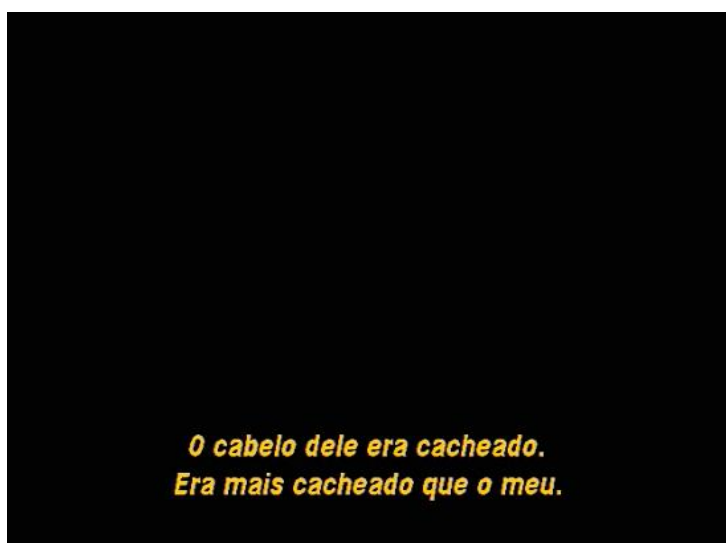
Por mais que a linguagem cinematográfica seja áudio e visual, não podemos deixar de lado os demais sentidos na hora da sua recepção, seja o cheiro de pipoca do cinema aliado ao cheiro de mofo da sala de cinema, a textura da poltrona ou o gosto da guloseima que está na nossa boca ao vermos o filme. Todos os sentidos irão trabalhar conjuntamente, em maior ou menor escala, para a percepção daquilo que temos contato. Dessa forma, não podemos enquadrar o cinema como fruto de apenas dois sentidos (audição e visão), pois estamos paramentos e influenciados por percepções diárias, cotidianas e de *background* na hora da produção. E a delicadeza para a produção dessas imagens em respeito à carência do outro, nesse caso um déficit visual, se dá pela contaminação entre diretor e personagens, ao encontro dessas subjetividades, que levam

ao respeito e a busca por alternativas para a inserção do outro em um universo onde a visão predomina e que ele é costumeiramente excluído.

Nesse primeiro bloco da narrativa do filme, gravado em 1998, temos a execução dos experimentos pensados por Berliner para levar ao espectador um pouco do que seria assistir um filme sem enxergar, aguçando nossos outros sentidos, em especial a audição, e temos em campo um diretor que ainda atua, quase que exclusivamente atrás das câmeras. A participação se dá por meio das entrevistas e da direção de algumas sequências que fogem do cotidiano das irmãs, momentos montados para mostrar algum sentimento idealizado pelo diretor, onde as irmãs passam a ser atrizes de si mesmas.

Três momentos marcam, fortemente, a interferência de Berliner dentro desse cotidiano. No primeiro, as irmãs estão sentadas no sofá de casa, falando mais uma vez sobre o que sentem por não poderem enxergar, e afirmam que conseguem discernir se é dia ou noite, se a luz está acesa ou apagada, pois conseguem ver vultos, sombras. Então, o diretor passa a brincar com isso, acendendo e apagando as luzes, para captar a reação delas. O segundo momento é uma superexposição, que aproxima o espectador do que seria a cegueira branca, algo próximo do que José Saramago traz em *Ensaio sobre a cegueira*. Essa experiência nos leva a refletir, tendo nosso background influenciado pela obra do autor português, sobre o processo de alienação dos demais sentidos que o universo das imagens visuais nos submete, mostrando-nos a necessidade de aguçar nossa audição, olfato, tato e paladar para ver o mundo por outras vias.

Figura 17 – Maria fala de Silva, seu grande amor.



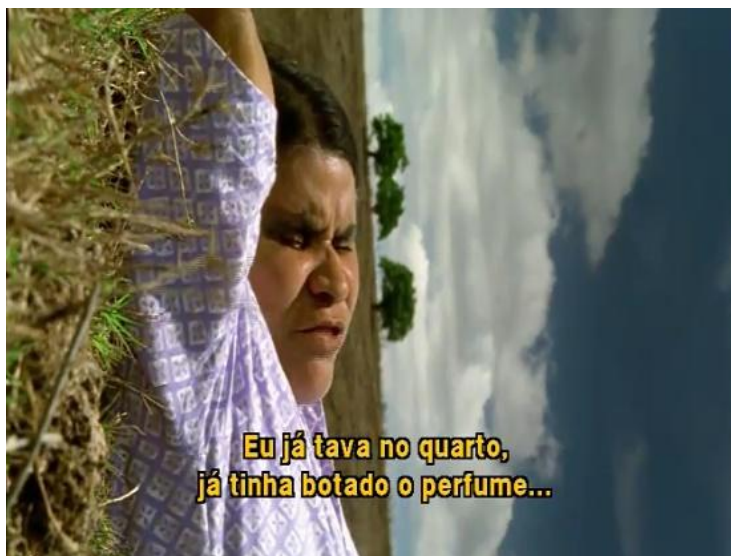
Fonte: print screen do filme *A pessoa é para o que nasce* (2004).

O terceiro momento que reflete a relação estabelecida entre o diretor e as irmãs, além de mostrar também uma forma que Berliner encontrou de levar ao espectador uma nova maneira de experienciar o cinema documental baseado na cegueira das personagens é quando Maria relata seu amor por Silva e contar sobre o assassinato deste que foi seu grande amor.

Nesse momento, aproximadamente 21min40secs, vemos a tela ficar preta durante toda a descrição que Maria faz de Silva, cujo cabelo era mais cacheado que o dela, as mãos maiores que as dela e o rosto mais largo (Figura 17). Tudo isso é visto pelo tato, e nós, tal qual Maria, também não vemos Silva. A imagem que temos dele é baseada no relato tátil que ela nos apresenta. Aqui, de fato, estamos o mais próximo possível da vivência cotidiana daquela mulher.

Em seguida, Roberto, mais uma vez, subverte nossos sentidos e subjuga nossa visão. Uma música erudita, mais uma vez, compõe a paisagem sonora. O diretor leva Maria para uma relva, onde ela se deita. Lá, ela relata a morte de Silva (Figura 18). Essa sequência, sua composição visual e sonora, é uma ilustração da ideia que Maria tem de que a vida delas, com todas as mazelas, dores e amores, pode ser equiparada a um romance. O diretor, a partir desse momento, passa não apenas a trazer o espectador para experienciar novas formas de ver o filme e partilhar da cegueira das irmãs, mas também cria respiros fílmicos que ajudam a dar vida aos sentimentos e ideias de Maria, Regina e Conceição.

Figura 18 – frame (24min 00s) do longa-metragem *A pessoa é para o que nasce* (2004).



Fonte: print screen do filme.

Esse quadro é uma subversão de grande parte das imagens em movimentos que constituem nosso background cinematográfico. Ao subverter o enquadramento, pondo a câmera de lado, deixando o horizonte na vertical, Berliner nos mostra não apenas que há muitas formas de fazer cinema, mas que há diversas maneiras de ver o mundo e erguer nossos personagens. Que as imagens são múltiplas, como os seres humanos e cada camada subjetiva que os compõe, cuja sobreposição dos instantes concebe o tempo. São momentos como esse, dentro da história do cinema, onde podemos perceber que a construção da obra é fruto do encontro das subjetividades, uma vez que as escolhas são feitas para contemplar o espaço em que o outro se mescla ao eu. Roberto torna nossa absorção do quadro mais difícil, ao passo que também nos leva a refletir sobre o quão difícil é cada passo dado por aquelas mulheres na escuridão dos dias.

Antes de partirmos para a reflexão a respeito dos demais blocos narrativos delimitados pela marcação temporal dos encontros, quero fechar esse primeiro momento com um ponto alto do primeiro bloco: o instante em que Roberto Berliner entrega uma câmera às irmãs para que elas se filmem (Figura 19).

Figura 19 – *frame* (35min 35s). As irmãs se filmam.



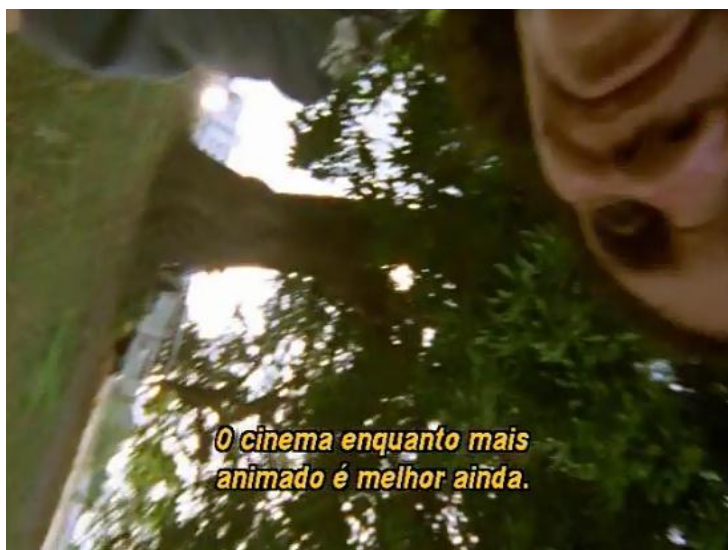
Fonte: *print screen* do filme.

Renato Maia (2011), na dissertação intitulada *Percursos para novas imagens: a produção audiovisual por não videntes*, reflete sobre a produção audiovisual por deficientes visuais, tendo como base uma oficina de produção vídeo de documental oferecida pelo instituto de educação e reabilitação de cegos do Rio Grande do Norte (IERC-RN). Aqui, *A pessoa é para o que nasce* entra como um dispositivo para pensar essa produção de imagens, porém o foco é a análise sobre os resultados da oficina,

através de discussões que envolvem o pensamento completo, de Edgar Morin, além de uma leitura sobre os diálogos de informações, posturas e obstáculos das pessoas cegas para a produção dessas imagens audiovisuais.

Quando Roberto cede uma câmera para que as irmãs se filmem, percebemos, mais uma vez, a ressignificação da visão proposta pelo diretor. Aqui, não interessa a simetria do enquadramento, o respeito às regras da fotografia ou o apuro estético da imagem. Nesse momento, a primazia da visão é questionada. Não é o olho que comanda, mas os demais sentidos tomam à frente, embebidos por toda a carga emocional e as vivências até aquele ponto do existir. Ali, tudo vem à tona e serve como ferramenta fundamental para a produção das imagens, tornando a câmera apenas o gatilho para o processo de concepção imagética. O resultado são imagens livres dos padrões estéticos e que refletem o momento de descoberta do sentido menos utilizado, como uma criança que aprende a falar, as irmãs nos mostram o que poderia ser os primeiros passos do enxergar (Figura 20).

Figura 20 – *frame* (35min 05s). Imagem da câmera que Maria usa para se filmar.



Fonte: *print screen* do filme.

Essa situação é uma das últimas vezes, dentro das escolhas postas no corte final da obra, em que o diretor cria uma sequência, pois a partir desse momento, ele passará a ser, quase que exclusivamente, guiado pelo fluxo indeterminado dos acontecimentos. O primeiro bloco termina com o primeiro indício da mudança que o cinema traria às vidas de Maria, Regina e Conceição.

Até então anônimas, tendo aparecido brevemente em cadeia nacional em pequenos quadros de programas de TV, como o *Programa legal*, apresentado por Regina Casé em 1991, elas afirmam nunca terem se imaginado como estrelas de cinema. Porém, ao longo desses quase três anos de produção, a imprensa, ao saber que elas seriam tema do documentário dirigido por Roberto Berliner, lança luz sobre as irmãs. Temos aí uma ampliação do reconhecimento. Equipes de reportagem adentram o espaço cotidiano daquelas mulheres e passam a modificar seu dia-a-dia. A partir daquele momento, o cinema deixa de ser apenas uma janela para suas histórias e trabalho musical, proporcionando status de celebridades a elas. A luz do reconhecimento que o cinema traz promove uma mudança na forma que elas encaram o ofício de cantar. Sua musicalidade deixa de ser apenas uma ferramenta para a subsistência e passa a ser encarada, efetivamente, como arte. Então, tocar por esmolas é algo que passa a ser internamente questionado por elas, já que, segundo Maria: “estrela de cinema tem muito valor”. Esse momento marca o fim do primeiro bloco.

3.2 – O reflexo das relações

Em depoimento para o *making of* do documentário, Berliner afirma que após o primeiro bloco, gravado em 1998, ele acreditava ter todo conteúdo necessário para contar a história que intencionava. Porém, em 2000, quando terminou, aquele que considerava ser o corte final da obra, ele exibiu para um colega que dormiu ao assistir.

Enquanto documentaristas, abertos ao fluxo do outro, devemos ter a dimensão da obra que ajudamos a compor, percebendo, inclusive, quando ela ainda não está completa. Ao realizar *Sêo Inácio (ou O cinema do imaginário)*, passei por algo muito semelhante, por não conseguir fechar um corte do filme por sentir que aquele que estava sendo posto na tela não era, em grande parte, o homem que eu acompanhei durante o primeiro ano de produção. Assim, senti que deveria voltar a campo e retomar o projeto, criando ainda mais intimidade com Inácio, abrindo ainda mais meu peito e minhas inseguranças, para que juntos conseguíssemos nos conhecer mutuamente. A partir daí, temos um filme sobre nosso encontro, sobre as mudanças na nossa própria relação durante os anos de contato, anos compostos não apenas por minutos que se sucedem, mas por camadas subjetivas individuais, tempos pessoais sobrepostos. Uma relação iniciada perante as câmeras, mas intensificada e moldada pelas trocas atrás delas.

. Em 2000, ao receber a notícia de que Maria, Regina e Conceição haviam sido convidadas para se apresentar no *Percpan – Panorama Percussivo Mundial*, Roberto decide retomar o projeto e registrar esse que seria o início da primeira e única turnê nacional das irmãs. O tempo dentro de *A pessoa é para o que nasce*, mais especificamente nesse ponto, foi fundamental para que o diretor percebesse que ainda não tinha o filme, que as relações, apesar de fortes, já que estabelecidas ao longo dos três últimos anos, ainda não estavam sendo transpostas para a obra com a mesma força que elas se davam no real concreto, para além do botão de gravar. Ao planificarmos toda a obra, percebemos que esses três primeiros anos de contato formam apenas um terço do corte final do filme.

Por mais que não tenhamos acesso direto às ideias iniciais do diretor, podemos perceber, através de uma análise geral do filme até esse momento, que o tempo partilhado e as relações estabelecidas mudaram realmente o caminho traçado inicialmente por ele. Isso fica visível quando cerca de oitenta por cento de todas as sequências criadas e que fogem do registro cotidiano das irmãs estão nesse primeiro bloco. Ao voltar ao Nordeste para acompanhar a primeira turnê delas, o diretor traz para o filme o fluxo dos acontecimentos, estando realmente a mercê do tempo do outro, e deixa transpor na tela a intensidade da relação estabelecida por eles. E são os sentimentos desenvolvidos ao longo desses anos que marcam o segundo bloco.

Esse momento do filme tem início com as irmãs sendo recebidas por Gilberto Gil e Naná Vasconcelos nos bastidores do evento no qual vão se apresentar. Há uma mudança clara na condução do filme. Roberto, que até então criara situações para exprimir o cotidiano daquelas mulheres, se mostra mais reservado. Agora ele apenas observa os passos dados por ela, em silêncio, sem ser notado sequer por elas, até que Naná revela a presença do diretor ali.

Essa é a primeira vez que vemos Berliner frente às câmeras, depois de três anos de produção e interferência no cotidiano daquelas mulheres (Figura 21). A relação, naquele ponto, já é de intimidade. Maria se levanta, surpresa ao ouvir a voz do diretor, já que não sabia que ele estava presente, e o abraço, perguntando se ele está bem. A partir disso, Roberto passa a transitar, até o final do filme, por entre as sequências, assumindo seu papel de personagem dentro de toda aquela produção.

Figura 21 – *frame* (38min 16s). O diretor aparece no quadro pela primeira vez.



Fonte: *print screen* do filme.

Não à toa, essa primeira aparição é marcada por um abraço, símbolo de carinho, amizade e intimidade, sobre o qual Michel Serres metaforiza para refletir a respeito dos encontros, ao dizer que “eu te abraço rede, tu me soltas feixe. Nós nos acariciamos segundo as curvas de nível, soltamo-nos em laços variados, nos enlaçamentos que mudaram de lugar”(2001, p. 23). Ao encontrar o outro, misturo-me à sua subjetividade, ao passo que também o marco com um pouco do constructo que há em mim ao longo dos anos. Estamos em devir e em partilha, somos constantes nas mudanças e nos aprendizados com o outro, o que nos põe em lugar de inconstância plena, pois nunca seremos os mesmos do instante anterior ao contato.

Eu te abraço, nossa contingência faz, aqui, agora, matiz sobre matiz, mistura sobre mistura. Sépia sobre cinza ou púrpura sobre ouro. Carta sobre carta ou cartas na mesa. Duas ligas mudam de título, as cartas são arranjadas, embaralhadas, redistribuídas. Uma tempestade eclode nos dois campos. Redesenham-se as linhas de foga, curvas de nível, declives, vales. As redes mudam de trama. Quando um amarelo cai sobre um azul, vira um verde. Mudam os títulos das alianças, os títulos das ligas. Eu te abraço Arlequim, eu te deixo Pierrot; tu me tocas duquesa e te afastas marquesa (SERRES, 2001, p. 22).

Ao longo dos anos e das experiências partilhadas, Berliner passa a compreender seu papel dentro da obra, que vai para além da detenção de qualquer ideia de poder, de condução. Por isso os três blocos finais, esteticamente e enquanto condução, se diferenciam tanto do primeiro, pois o tempo partilhado o leva a se abrir para o fluxo dos

acontecimentos que vem da vida do outro. As delimitações já não seguem a sua planificação cartesiana, baseada em qualquer lógica de memória-hábito de gravação. Ele está à mercê dos pequenos tempos individuais e mergulha, tal qual fala Cao Guimarães em sua *Metáfora do lago*, no existir do outro. Roberto, Maria, Regina e Conceição são as cores de Serres: matéria primeira para a derivação de novos tons através de misturas constantes que modificam cada *eu*, ao passo que modificam o caminho do filme.

É preciso, entretanto, a nosso modo de ver, deixar bem claro que “contato” não se reduz à idéia de mera conexão, devendo ser entendido como uma configuração perceptiva e afetiva que recobre uma nova forma de conhecimento, em que as capacidades de codificar e decodificar predominam sobre os puros e simples conteúdos. (SODRÉ, 2006, p. 20).

Já no quarto do hotel, Roberto avisa às irmãs que deixará uma câmera sobre o tripé para gravar tudo que acontece no quarto delas. Esse artifício que se aproxima muito do modo *observacional*, a lógica da *mosca na parede* do cinema-direto norte-americano, muda ao longo desse segundo bloco. Mas é interessante vermos que por mais que o modo *participativo* de produção documental seja preponderante dentro da obra, temos o auxílio de outros modos para a sua concepção.

Em um dos trechos que acompanha o dia das irmãs dentro do quarto do hotel antes da apresentação, Maria Dalva dança para a câmera. Nesse momento, nos damos conta de seu crescimento. Ela já não é aquela menina que brincava de casinha com as amigas no primeiro bloco do filme. Aqui, ela já é uma pré-adolescente. O crescimento de Dalvinha marca, tal qual as cartelas com as legendas dos anos de cada gravação, o tempo partilhado por todos os envolvidos. Nós, público, acompanhamos aquela criança se desenvolver, de certa maneira, perante as lentes do cinema.

Ainda em Salvador, uma sequência descontraída, e que poderia passar despercebida, merece atenção. No topo de uma escadaria enorme aparece Roberto Berliner carregando Conceição nos braços (Figura 22). Depois dois outros integrantes da equipe trazem Maria e Regina também nos braços.

Figura 22 – *frame* (49min 44s). Berliner enquanto personagem.



Fonte: *print screen* do filme.

A imagem em questão mostra a mudança da postura de Roberto dentro do filme e sua maior proximidade afetiva com as irmãs. Essa leitura se dá a partir da comparação com uma das primeiras sequências do filme, a qual apresenta Regina e Conceição acordando, perguntando por Maria, e tentando por um vestido sobre a camisola que usava.

Descer uma longa escadaria e vestir uma roupa, guardadas as devidas proporções, são tarefas que podem ser dificultadas quando não podemos enxergar. Ao passo que Berliner não ajudou Conceição a achar o lado certo do vestido no início do filme, em 1998, ele a põe no colo para desce uma escadaria em 2000. Mais de dois anos separam essas duas sequências, mas não são apenas dias após dias e meses após meses. São anos partilhados e entrecortados por afetos, por intimidades que se desenvolvem. São anos compostos por tempos pensados, momentos individuais, camadas subjetivas, onde o outro e o eu se mesclam. Espaço onde o sensível impera. O desenvolvimento das relações é refletido na tela através de fragmentos como esse, que, quando comparados a outras sequências anteriores, mostram a maior intimidade entre os sujeitos.

Essa maior intimidade, possibilitada pelo tempo através da partilha sensível, flui para ambos os lados. Ao passo que temos um diretor que se torna personagem, temos também personagens iniciais cada vez mais integrados ao processo de produção cinematográfico. A compreensão do outro não segue apenas do diretor para com as

irmãs, mas essas passam a entender o fluxo dos acontecimentos da vida dele, enquanto pessoa e enquanto profissional do cinema.

No minuto 54 da obra, vemos que Maria está cada vez mais a par da construção fílmica, seja quando ela questiona Berliner sobre os prêmios ganhos pelo curta-metragem no ano anterior, ao que ele esclarece que mandou parte do dinheiro para elas e outra parte está sendo usada para conceber o longa, ou quando ela afirma para o diretor que “o filme vai ficar muito grande” já que elas estavam sendo filmadas há anos.

As relações se intensificam nesse bloco narrativo do filme. Acreditamos que a medida que aumenta o tempo partilhado, aumenta a intimidade e os laços afetivos se intensificam.

Em 2000, durante a turnê por Salvador e São Paulo, Maria deixa a entender que está apaixonada e que se esse amor se concretizasse, a vida dela mudaria para sempre. Porém, ela afirma não poder revelar nada, pois “seu amor” é um homem casado.

Essa fala de Maria, parte integrante de uma sequência que vai do minuto 54 ao minuto 62, marca um dos momentos mais delicados dentro de *A pessoa é para o que nasce*: o momento em que Roberto Berliner, ao subentender que ele seria a paixão de Maria, decide conversar com ela a respeito dessa situação.

Berliner: “Eu queria falar pra você, assim, uma coisa sobre esta história. É importante que fique claro para todo mundo. Eu gosto muito de vocês, ne? É por isso que eu to fazendo esse filme. Eu achei que vocês três eram pessoas especiais, diferentes. Mas é muito diferente, existe uma diferença muito grande entre esse gostar esse meu interesse de fazer esse filme sobre vocês e o amor. [...] Vocês sabem que eu sou uma pessoa casada [...] Que eu tenho uma mulher. Queria muito que a gente fosse amigo mesmo. Que esse é o jeito que a gente tem pra ficar junto, pra ficar perto. É ser amigo mesmo”.

A partir dessa fala, vemos que as relações deixaram de ser apenas cinematográficas. O cinema passa, nesse ponto, a refletir realmente o fluxo não determinado, muitas vezes sequer imaginado, dos fatos, dos sentimentos. Já não temos o controle, mesmo que mínimo do passo do outro, por isso nesse ponto vemos o registro do cotidiano e não mais as diversas sequências criadas para exprimir sensações. Um bloco não é superior ao outro devido à sua essência e formato. O bloco um é fruto de uma tentativa de levar o espectador a experienciar as sensações que o diretor partilhava com as irmãs durante os primeiros anos de contato, enquanto que, a partir do segundo bloco, temos a abertura do filme para o indeterminismo do vínculo afetivo que se

intensifica, e ganha novas formas, ao passar dos pequenos tempos, pensados e sentidos. A coexistência compreende a comunhão com o outro, uma continuidade entre quem sou e aquele que me atinge. Todorov compreende essa relação como algo próximo àquilo que Aristóteles concebeu por amizade, na qual “a alegria de um é também a alegria do outro [...] eu o amo por ele mesmo e não por mim, alegrando-me com sua existência sem esperar nenhuma recompensa” (TODOROV, 1996, p. 82).

Figura 23 – *frame* (1h 07min 30s) do longa-metragem *A pessoa é para o que nasce* (2004)



Fonte: *print screen* do filme.

Dessa forma, a coexistência, a comunhão, vale-se das subjetividades e afetos para se estabelecer em sua plenitude e, quando atingida, o reconhecimento do outro e o próprio passa a ganhar forma de maneira orgânica. Roberto Berliner, ao coexistir junto às irmãs, deixa em alguns momentos o papel do diretor sublimar e ser tomado pelo corpo da amizade aristotélica, estabelecendo fendas fílmicas que compreendem grande parte da narrativa.

O cinema, que acompanha o crescimento de Dalva e possibilita as novas e improváveis paixões, também modifica a vida das irmãs, as tira do lugar de marginalidade, uma margem social, econômica e geográfica, na qual sempre viveram, e as leva ao patamar de artistas. As marcas do cinema extrapolam, nesse momento, as relações de produção cinematográfica e passam a interferir na visão que Maria, Regina e Conceição tem sobre si, por mais que ainda não consigam compreender a volatilidade que esse tipo de projeção traz, o quão passageiro tudo isso pode ser. E com isso em

mente, adentramos ao terceiro bloco que compõe a narrativa marcada pelo tempo em *A pessoa é para o que nasce*.

Três anos se passaram entre a turnê das irmãs e seu próximo encontro com Roberto Berliner. O diretor volta à Campina Grande, em 2003, para saber como está a vida delas após o reconhecimento nacional de sua arte.

Com o dinheiro que elas ganharam pelas apresentações no *Percpan* e com a quantia dada por Berliner após o curta-metragem ter ganhado um prêmio em dinheiro, Maria, Regina e Conceição se mudaram para outra casa, que agora também abriga o namorado de Maria Dalva. Apesar desse aporte financeiro, as dificuldades voltaram a assolar a família, a mídia já não se interessa por elas e os shows não acontecem mais.

A luz que o cinema joga sobre as irmãs cantoras, trazendo reconhecimento social a elas, vai se apagando à medida que o diretor se distancia, que a câmera é desligada. O homem não apenas *vive*, ou seja, subsiste às intempéries da vida no intuito de manter-se biologicamente e atômica e em atividade vigente no mundo, mas ele *existe* (TODOROV, 1996), função tida como especificamente humana, que depende do olhar dos outros para ser concretizada. Dessa forma, haveria dois nascimentos humanos, o que nos põe enquanto ser no mundo e o do existir em sociedade. Assim, deixamos de existir para o outro quando ele deixa de nos reconhecer, deixa de lançar seu *olhar* sobre nós. É justamente o *olhar* que vai ser metaforizado como sentido primário de investimento de reconhecimento do *outro* e do nosso próprio por meio do *outro*, em uma complementaridade.

Porém, as relações de coexistência e afirmação do reconhecimento do *outro* não se estabelecem apenas uma vez e não nos livra da necessidade de outras coexistências; os reconhecimentos passados não irão suprimir minhas necessidades de reafirmações futuras. Em um *set* de gravação documental, as relações se desenvolvem e são reafirmadas diariamente, de acordo com seu devir. As lacunas subjetivas que extrapolam as necessidades de gravação, pois surgem sem expectativa e sem controle, são fundamentais para a edificação dessas interações que se tornam diárias e tomam conta do cotidiano. A coexistência é a efetivação do reconhecimento, por isso, um processo cinematográfico documental, que se vale da imersão, tem a coexistência como objetivo.

Figura 24 – *frame* (1h 10min 41s). Retorno de Berliner anos depois.



Fonte: *print screen* do filme.

Com isso em vista, podemos ler a volta de Berliner à Campina Grande, trazendo sua esposa e filhos para dentro do universo daquelas mulheres, como a reafirmação da intimidade, da relação estabelecida, do sensível partilhado. A comprovação da coexistência e seu reflexo na tela (Figura 24).

Ao regressar, com sua câmera, Roberto traz de volta o olhar sobre as irmãs, as tira, pelo menos por um momento, do ostracismo no qual caíram e volta a reafirmar suas existências.

Nesse reencontro de subjetividades, Berliner se depara com uma mudança em Maria. Enquanto Regina e Conceição estão na rua, pedindo esmolas no mesmo lugar que Roberto as entrevistou em 1998, ela está em casa, já não vai às ruas pedir. O filme, por si, não nos dá uma resposta concreta, mas seria isso reflexo de tudo aquilo que elas experimentaram com a turnê em 2000, já que “estrela de cinema tem muito valor”? Não há encontro sem mudanças, sem alteração da nossa subjetividadee do outro, pois

quem se aninha na ternura é assaltado e derrotado , de saída, fraturado pela pluralidade e tensionado pela diferença. A unidade do eu se rompe como um espelho que se converte em prisma e a carcaça da identidade cede, fendido sob a pressão de forças que, do interior do indivíduo, tentam entender o estranho, o diferente, o outro” (RESTREPO, 1998, p. 24).

Em 1h e 19 minutos, Maria fala sobre sonhar, dizendo que “é bom demais”, pois “a gente anda pra todo canto só. [...] A gente vê tanta coisa bonita. É por isso que o povo diz que tem hora que cego vê. É quando tá sonhando. Agora, eu já sonhei. Sonhei

vendo o mar. Agora quando eu sonhei, a água tava muito forte. Eu achei bonito e tive medo, porque nunca vi. Quando eu acordei, eu disse: ‘oxi, será que o mar é desse jeito que eu sonhei?’”. E o contato com esse relato também modifica Roberto, que propõe uma sequência que, além de marcar o filme, trouxe consigo diversas críticas com relação à ética dentro do cinema documental. O diretor as leva ao mar e propõe que elas tomem banho sem roupa (Figura30).

Figura 25 – *frame* (1h 22min 26s). As irmãs se tomam banho de mar.



Fonte: *print screen* do filme.

Para Bachelard (1988, p. 92) “sonhar é desengrenar os tempos superpostos”, os tempos internos e subjetivos. A partir dessa reflexão, ele expõe a fragmentação temporal e espacial que experimentamos ao sonhar, algo que quebra totalmente a noção espaço-temporal que dita os dias guiados pelo tempo cronológico e pelas ideias estabelecidas de geografia. No sonho, podemos ir do Japão à Islândia apenas abrindo uma porta, o que levaria horas no concreto atômico torna-se uma fração de segundos no ambiente onírico.

E é assim que enxergamos essa sequência: como um sonho, algo que extrapola a barreira geográfica e temporal e que se passa dentro de cada uma delas. Uma construção simbólica, um retorno ao útero, a concretização de um sonho, onde a nudez não é vergonha, mas nos mostra o outro em integridade, sem camadas exteriores. O que temos ali, na nudez do corpo, é a metáfora da subjetividade. O momento em que elas, ainda mais, confiam no diretor e se entregam definitivamente ao cinema.

Enquanto muitos viram essa cena como ofensiva e um excesso de exposição do

outro, a encaro com reflexo da intimidade, que leva o diretor a ver aqueles corpos de uma maneira não sexualizada. O tempo, e muitas vezes a experiência, é necessária para que a leitura de uma sequência como essa não caia no lugar comum da exploração do corpo alheio. Ao conhecer Inácio Magalhães de Sena, nos perguntávamos o porquê dele nunca ter casado. O homem, com mais de setenta anos, solteiro, sem nunca ter sequer se relacionado sexualmente com alguém. O que o levava a esse ponto. A intimidade do tempo partilhado nos levou a compreender os passos que o guiaram a essa condição: a vontade frustrada de ser padre, uma relação íntima com a igreja católica que o fez ficar preso aos preceitos da igreja.

Porém, sendo ele uma pessoa muito fechada, não tínhamos sequer coragem de perguntar isso nos primeiros contatos. Sendo necessário mais de dois anos de interação e abertura das nossas próprias histórias de vida, para chegarmos a questioná-lo sobre isso. Sobre o amor, sobre as relações, sobre o casamento. Então, lemos essa proposta de Roberto como algo puro, que leva tempo para ser construído e que muitas vezes não consegue ser interpretado dessa maneira por aqueles que nunca vivenciaram um nível de intimidade, dentro do cinema documental, tão intensa.

Figura 26 – *frame* (1h 25min 19s). Ponto alto na carreira das irmãs.



Fonte: *print screen* do filme.

A pessoa é para o que nasce termina com um bloco curto, mas muito simbólico. Em 2004, Roberto Berliner, acompanha as irmãs à Brasília. Lá, elas recebem as insígnias da *Ordem do mérito cultural* (pelo reconhecimento à contribuição para a

cultura brasileira) das mãos do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e cantam o Hino Nacional brasileiro (Figura 31).

Esse momento é mais uma prova das marcas que o cinema pode deixar na vida de uma pessoa. Um reflexo, dentro do fazer cinema, da força que essa ferramenta tem na vida das pessoas, sejam elas famosas ou anônimas. E o cinema é apenas uma figura de linguagem, nesse caso, para falarmos sobre o encontro de subjetividades, pois foi esse o dispositivo utilizado para o estabelecimento do vínculo sensível entre Roberto e as irmãs, tendo o tempo como pano de fundo que possibilita a intensificação desse vínculo.

Considerações Finais

O que vemos em um filme documental vai além da história que ele se propõe contar. Um documentário costuma revelar, em paralelo ao tema escolhido, o seu próprio processo de produção e os pontos de contato que permeiam a relação. E é justamente isso que acreditamos ser um dos aspectos mais fascinantes desse tipo de cinema: o contato, que perpassa as subjetividades e cria laços, vinculações, além de provocar mudanças, não apenas dentro da lógica da realização, mas mudanças pessoais profundas nas vidas daqueles que se envolveram na ação.

Vincular-se [...] é muito mais do que um mero processo interativo, porque pressupõe a inserção social e existencial do indivíduo desde a dimensão imaginária (imagens latentes e manifestas) até às deliberações frente às orientações práticas de conduta, isto é, aos valores. A vinculação é propriamente *simbólica*, no sentido de uma exigência radical de partilha da existência com o Outro (SODRÉ, 2006, p. 93).

Com o filme *A pessoa é para o que nasce* (2004), essa vinculação com o outro ganha tanto espaço que a história individual das irmãs Maria, Regina e Conceição passa a ficar em segundo plano algumas vezes. Em determinados trechos do filme, assistimos ao momento exato onde o cotidiano daquelas mulheres é modificado pela presença da equipe do filme e pela relação profunda edificada com o diretor. O filme deixa de ser sobre suas vidas prévias e passa a ser sobre o presente partilhado, o cotidiano modificado pelo cinema e pelas relações desenvolvidas a partir dele.

E é justamente essa relação que guia a produção, pois leva o realizador a perceber de que forma a história que ele pretende contar está efetivamente inserida dentro daquele cotidiano, conseguindo respeitar a força e a individualidade de seus personagens, tornando-se ele, inclusive, um inusitado personagem frente às câmeras.

A análise de produções documentais, que prezam pela história individual e enxergam a necessidade da imersão do diretor na vida dos personagens, nos leva a compreender as próprias relações humanas e de que forma elas se valem do lado sensível e subjetivo para se construírem. Além de identificar de que maneira essa relação é refletida no produto fílmico final.

Para Susan Sontag “o mais importante agora é reencontrar nossos sentidos. Nós devemos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais” (2009, p. 14, tradução

nossa)²¹. E é isso que propomos a partir da nossa visão sobre a obra *A pessoa é para o que nasce*. Não buscamos o determinismo da verdade, a interpretação suprema e verdadeira, mas a leitura singular, a leitura que respeita a produção de sentido que se dá em nós, a partir das nossas experiências prévias, que molda nossa forma de ver e ter contato com determinada mensagem. Tal qual Sontag propõe, buscamos sentir mais, observar as lacunas do processo, o momento onde a relação afetiva é refletida no filme e como as subjetividades, tão pessoais, marcam uma obra como essa.

Roberto nos convida, no primeiro bloco do filme, a deixar de lado a convenção do nosso olhar, a supremacia da visão, e nos leva a ver com os ouvidos; nos convida a formar uma imagem sonora a partir da voz de cada irmã, ao passo que subverte o quadro imagético-visual, quebrando tudo aquilo que compreendemos como regras fotográficas. Aqui, a luz estourada não é um problema técnico, ela passa a ser um recurso estético que nos leva a refletir sobre a cegueira que nos acomete quando somos expostos ao excesso de toda e qualquer ordem, inclusive o das imagens visuais, as quais passam a podar, ao longo do tempo, a nossa capacidade de sentir e ver através dos demais órgãos dos sentidos. E ao longo do filme nos apresenta a uma relação desenvolvida nos bastidores e refletida diretamente nas escolhas postas na tela. Não tem como nos distanciarmos do que vivemos, estamos diretamente ligados às nossas experiências prévias.

Essa pesquisa é fruto da minha vontade, enquanto documentarista, de ver, através da análise do outro, um processo pelo qual passei ao longo de quase quatro anos e que, de certa maneira, ainda me vejo imerso, pois o contato com Inácio Magalhães de Sena ainda é recorrente, mesmo quase dois anos após a finalização do filme. O que só reafirma o poder do tempo e dos laços dentro da obra cinematográfica e fora dela.

Fazer cinema documentário, quando estamos pensando em história de vida, é mergulhar fundo num universo totalmente desconhecido e incontrolável; um universo que deixa de ser pura e simplesmente a vida do outro, mas, sim, o encontro entre você, diretor, e esse outro. Um universo surge a partir desse primeiro contato e o seu desbravar se dá ao longo do tempo, dos anos, meses, dias, horas, minutos, os quais extrapolam a cronologia do relógio e passam a ser visto como a composição de pequenos tempos subjetivos partilhados e sobrepostos, criando o espaço-tempo da relação enquanto possibilitam a produção cinematográfica.

²¹ What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.

Mas para isso, devemos estar abertos às mudanças, principalmente às nossas, enquanto pessoa. Temos que estar atentos para o momento em que nossas certezas e vontades passam a ser suplantadas pelo fluxo dos acontecimentos que não damos conta de controlar, pois já vivemos um outro tempo, que escapa da planilha de gravação, que não pode ser pré-determinado, como o amor que Maria nutre por Roberto. Algo que não pode ser impedido e nem impossibilitado, pois não há controle, é emoção, é sentir.

Esta pesquisa, inserida no campo da produção de sentido, traz consigo o peso da minha subjetividade e da minha história de vida, ela surge a partir da minha necessidade de autoconhecimento, não é algo alheio ao eu, à minha existência. Por isso é fundamental entender a importância da subjetividade dentro da produção de sentido, pois não há como separar tudo aquilo que vivi até hoje da forma que eu percebo o mundo.

Cada capítulo visou situar o objeto escolhido para análise dentro do cinema documental, desde o seu modo de produção, até a análise de *frames* que refletissem a relação entre Roberto Berliner e as irmãs, passando por uma ideia do cenário cinematográfico brasileiro no ano de 2004, quando o filme foi lançado. Isso tudo, entrecortado pelos relatos da minha experiência enquanto documentarista, a fim de explicitar o caráter pessoal desta pesquisa.

Todo esse apanhado histórico sobre o cinema documental deságua em reflexões a respeito da subjetividade e do tempo partilhado, através das ideias de Michel Serres, Jacques Rancière e Gastón Bachelard.

Através desses três autores, construímos nossa análise de *A pessoa é para o que nasce*, refletindo a influência do tempo sobre as relações em um cinema documentário que se vale da subjetividade dos encontros e do fluxo dos acontecimentos para acontecer. Para tanto, buscamos dentro do corte-final da obra, os reflexos dessa relação marcada pelo tempo, que, por sua vez, determina os blocos narrativos que constituem o filme.

Assim, pensar sobre as delicadezas dessas relações, tão distantes a mim, cujo único acesso que tenho é seu reflexo em uma obra cinematográfica, é complicado. Para tanto, transpasso essas reflexões com a minha própria experiência, singular e subjetiva, jamais sinônimo de generalizações ou verdades absolutas.

Exercitar a escrita e a reflexão sobre as relações humanas e os encontros subjetivos é uma forma de tentar encontrar, dentro de si, as chaves para uma vida mais

empática, que leva em consideração a intensidade que cada ser investe sobre o outro, mesmo que de maneira indireta.

Quando assistimos a um pôr-do-sol com toda a amplitude das cores do céu, emocionamo-nos, porque recusamos a aparição do real tal como ele é (o sol em declínio, o sol com suas cores), projetando sobre ele ideias de beleza, que pertencem na verdade ao quadro de nossas representações culturais prévias (SODRÉ, 2006, p. 48).

Com esse trabalho, vemos que tudo aquilo que é posto no filme é fruto de uma escolha marcada pela subjetividade dos encontros e desenvolvida ao longo do tempo partilhado, dos vínculos estabelecidos e dos momentos de troca. Assistimos ao momento em que os personagens se misturam, se influenciam, se fundem. Pensar o cinema documental com sua abertura para o imprevisível é buscar uma fuga dos modelos clássicos de produção, da hierarquia dos cargos dentro do set. E mais uma vez nos vemos a mercê do outro, seja durante o processo de produção de um documentário, seja aqui, nas considerações finais desta dissertação, já que o *background* de cada leitor vai determinar sua forma de encarar cada palavra desse aglomerado de sentimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO, Norval. **A cultura do ouvir.**

Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/ouvir.pdf>> Acesso em: jul. 2015

BACHELARD, Gastón. **A Dialética da Duração.** São Paulo: Ática, 1988.

BENJAMIN, Walter. **O narrador.** IN: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.* São. Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São paulo: Martins Fontes, 1999.

BERLINER, Roberto. **Entrevista A pessoa é para o que nasce.** 2004. Disponível: <http://www.apessoa.com.br/pdf/entrevista_berliner.pdf> Acesso em: jul. 2015.

BERRY, C., XINYU LU, ROFEL LISA. **The new Chinese Film Movement:** for the public record. China: Hong Kong University Press, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira e Educação, jan/fev/mar/abr , p. 20-28. 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos.** São Paulo: TAO Edusp, 2 Ed., 1987.

BRAGA, José Luiz. Comunicação, disciplina indiciária. **MATRIZES**, v.1, n.2, p.73-88, abr. 2009.

BRYAN, Guilherme. **A autoria no videoclipe brasileiro: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alvez e Mauricio Eça.** Tese de doutorado. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-02062011-100859/pt-br.php>> Acesso em: jun. 2014

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido:** tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DAVALLON, Jean. **A imagem, uma arte de memória?** IN: Papel da memória. Org. Pierre Achard. Campinas, SP: Ponte. 1999.

DUCCINI, Mariana. **Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo.** Tese de doutorado.

Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-23082013-094442/publico/MarianaDuccini.pdf>>. Acesso em: 10/02/2015.

COSTA, Flávia Cesarino. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. Cap. 1, p. 17-52.

COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. Projeto de História. São Paulo, 1997.

ELIOT, T. S. **Four Quartets**. New York, United States of America: Harcourt, 1943.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.

GUIMARÃES, Cao. **Não conseguir ficar sozinho é a maior solidão**. Uol Diversão e Arte, 2006. Disponível:
< http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/ent_01.pdf > Acesso em: dez. de 2015.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real:sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____, Consuelo. **Santiago - o documentário entre o ensaio e a autobiografia**. Revista Z Cultural. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/santiago-de-joao-moreira-salles-o-documentario-entre-o-ensaio-e-autobiografia-de-consuelo-lins>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

MAIA, Renato. **Percursos para novas imagens: a produção audiovisual por pessoas cegas**. Disponível em :
<http://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/13626/1/RenatoM_DISSERT.pdf
> Acesso em: dez. 2015

MARQUES, Luciana Moraes Barcelos. **A metáfora em três níveis: A estrutura de Ricoeur**. Disponível em:
<http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/A%20met%C3%A1fora%20em%20tr%C3%AAs%20n%C3%ADveis-%20a%20estrutura%20de%20ricoeur%20-%20LUCIANA.pdf >
Acesso em: dez. 2015.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples**. São Paulo: Contexto, 2009.

MIRANDA, Marcelo. **A alma do osso, de Cao Guimarães**. Revista de Cinema Filmes Polvo, 2013. Disponível em:
< <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/06/A-Alma-do-Osso.pdf> > Acesso em: dez. 2015.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2001.

ODIN, Roger. **Filme documentário, leitura documentarizante**. Revista Significação, ano 39, nº 37, jan.-jun. 2012, p. 10-30.

PAVAN, Maria Angela; VELOSO, Maria do Socorro. **A narrativa dos afetos no documentário *O samba que mora em mim***. Disponível em:
< http://www.doc.ubi.pt/14/artigos_maria_pavan.pdf> Acesso: 20 de março de 2016

PILLING, Sergio. Parte A - Capítulo 3: **Ondas, som e introdução**. São José dos Campos, SP. Disponível em:
<http://www1.univap.br/spilling/BIOF/BIOF_04_Ondas,%20som%20e%20bioacustica.pdf> Acesso em: 02 ago. 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é Documentário**. In: Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.) **Estudos de Cinema SOCINE 2000**, Porto Alegre, Editora Sulina, 2001, pp. 192/207.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo, SP: Editora 34, 2009.

RESTREPO, Luis Carlos. **O direto à ternura**. São Paulo: Vozes, 1998.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **A interação verbal**. Revista Unisinos, 2013. Disponível em
<<<http://revistas.unisinos.br/index.php/questoes/article/view/5706/pdf>>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

SALLES, João Moreira. Prefácio. IN: DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, p. 7-12, 2004.

_____, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia e NOVAES, Sylvia Cainby. **O Imaginário e o poético nas ciências sociais**. São Paulo: Edusc, 2005. Cap. 03, p. 57 – 71.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, Darlan Roberto. **O transbordo em *Estamira*, de Marcos Prado**. Belo Horizonte, MG: 2010. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8CBNCL/o_transbordo_em_estamira__de_marcos_prado___darlan_roberto_d.pdf?sequence=1> Acesso em: nov. 2015.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos – Filosofia dos corpos misturados 1**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2001.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation**. IN: *Against Interpretation and Ohters essays*. England: Pinguim, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A vida em comum**: ensaio de antropologia geral. São Paulo, 1996.

_____, Tzvetan. **Só a ficção nos salva**. Revista de história, 2012. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11228/8234>> Acesso em: jun. 2015

FILMOGRAFIA

SÊO INÁCIO (OU O CINEMA DO IMAGINÁRIO). Direção: Helio Ronyvon. Produção: Luana França. Natal, RN: Marmota Filmes, 2014.

A PESSOA É PARA O QUE NASCE. Direção: Roberto Berliner. Produtor: Renato Pereira, Rodrigo Letier e Paola Vieira. Rio de Janeiro: Tv Zero, 2004.

O SAMBA QUE MORA EM MIM. Direção: Geórgia Guerra-Peixe. Produção: Denise Gomes. Rio de Janeiro: Bretz Filmes (back Five), 2010.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produtor: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2004.

SEO CHICO – UM RETRATO. Direção e Produção: José Rafael Mamigonia. Santa Catarina: Atalaia Filmes, 2004.

A ALMA DO OSSO. Direção: Cao Guimarães. Produtor: Beto Magalhães e Cao Guimarães. Minas Gerais: Cinco em Ponto, 2004.

UM CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñuel. França: 1929.

MAIORIA ABSOLUTA. Direção: Leon Hirzman. Brasil: 1965.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Brasil: 1964-1965.

LIBERDADE DE IMPRENSA. Direção: João Batista de Andrade. Brasil: 1967.

LAVRA-DOR. Direção: Ana Carolina e Paulo Rufino. Brasil: 1967.

GILDA. Direção: Augusto Sevá. Brasil: 1977.