

Sumário

Introdução | 13

Melodramas nos documentários: um caso antigo | 18

O olhar narrativizante, a performance
e o personagem do documentário | 27

O livro parte a parte | 34

O universo documentário – traçando as bases de uma “imaginação documental” | 39

O não ficcional e as narrativas
legitimadas como regimes de verdade | 44

A instância do personagem em uma
breve história do documentário | 67

Imaginação melodramática – instâncias do privado e a pedagogia das sensações | 95

Imaginação melodramática: a herança da
matriz popular em face do projeto de modernidade | 100

Antecipação, simbolização exacerbada e obviedade –
modos de tessitura do excesso em narrativas audiovisuais | 125

Releituras deslizantes – as faces da imaginação melodramática no
domínio ficcional do cinema moderno e contemporâneo | 145

Memória – conexões privadas e públicas num elo afetivo | 153

Melodrama como estratégia de visibilidade em *Ônibus* 174 | 165

Afetividade que reitera interseção
privado e público. *Um Passaporte Húngaro* | 181

Os arquivos como deflagradores de
memória e os contratos sentimentais de *Peões* | 195

Intimidade em duas vias – tema e estratégia | 211

O pacto de intimidade através da alusão ao imaginário fílmico –
amor e responsabilidade em *A Pessoa é para o que nasce* | 232

Estranhamento e aproximação em *Estamira* – da eloquência da loucura ao trauma social | 254

Solidão e solidariedade – *Edifício Master* e a intimidade em Eduardo Coutinho | 269

Conclusão | 289

Referências | 299

Filmes | 308

Introdução

*Nele achei outras verdades, muito
extraordinárias.*

Guimarães Rosa

Na última cena do último filme dirigido e montado por Eduardo Coutinho (2011), *As Canções*, a personagem Sílvia, ao cantar “Retrato em branco e preto”, diz que se performar musical e verbalmente ante o olhar público do documentário é fechar a porta da memória. A conversa entre personagem e documentarista é emblemática. Do antecampo, Coutinho pergunta: “Lembrar e falar ajuda a cicatrizar ou não?”, ao que Sílvia responde: “Ajuda bastante.” e reafirma que é como “contar pra todo mundo que eu procurei outro caminho”. Corte seco, Sílvia se levanta e sai do palco. Uma cadeira vazia e o silêncio ecoam suas últimas palavras que sumarizam – aqui em franco desejo melodramático de fazer da cadeira e do silêncio símbolos dramaticamente marcantes – o movimento do filme.

Em *As Canções* (2011), 17 personagens¹ se performam cantando e falando para partilharem conosco suas lembranças íntimas que invariavelmente estão relacionadas a sofrimentos por separações e abandonos – seja por amores perdidos ou por amores morridos.

Fabian Cantieri, na sua crítica ao filme para a revista *Cinética*, afirma que *As Canções* não se trata de uma lógica do afeto: “Estamos sim diante de um melodrama – drama que, sem querer se importar em ser verdadeiro ou falso, acontece diante de nossos olhos, com sua decantação em fonemas com o peso

¹ São nove mulheres e oito homens, sendo que três deles apenas cantam sem falar (entre eles Fátima que já havia aparecido, também cantando, em *Babilônia 2000*.)

de todo o significado que elas poderiam agüentar. Fonemas que viram estórias que são refletidas ou se refletem em canções.”²

As presenças das performances do cantar são instantes de afeto/afetação que nos fazem olhar de modo distinto para os dramas expostos pela performance da fala na situação de conversa que o filme instaura. Ao mesmo tempo, as músicas são simbolizações exacerbadas desses mesmos dramas – símbolos de vida, de moral e visões de mundo que se presentificam na canção (procedimento típico do excesso melodramático como veremos neste livro).

As primeiras vozes que aparecem no filme são um pouco mais entoadas, embora nenhuma prime pela excelência musical, afinal não se trata da beleza das performances, mas da sua força enquanto símbolo e, principalmente, enquanto exposição de uma vulnerabilidade ante o olhar da câmera. As vozes cantando e depois reenquadrando a canção e o ato de cantar em uma narrativa que explica seu valor simbólico conduzem a uma dimensão afetiva da memória. Música e verbo formam um laço afetivo para o drama íntimo que o reapresenta como memória ao olhar público.

Enquanto afeto-excesso, essas passagens no filme (que são o filme inteiro, importante que se diga) expõem mais que dramas íntimos; expõem as formas de expor-se, de narrar-se e de narrar tais exposições.

No meio do filme, o depoimento de Lídia explicita o caráter catártico do próprio ato performático proposto pelo dispositivo do filme de Coutinho. Em uma das passagens mais longas (dura dez minutos), Lídia relembra uma intrincada e complexa relação com o amante. Exerce na fala uma autocrítica dura ao se chamar de vigarista e de modo factual e ao mesmo tempo repleto de pausas e comentários de efeitos dramáticos (“Eu muito preta com meu bico muito vermelho andava naquele cadilac rabo de peixe” ou “Pela misericórdia desse deus que eu odiava, a bala não saiu”) reconta o momento em que, de revólver na mão, explode em ameaças ao amante e coloca fim à relação. Pouco antes do final de seu depoimento, canta *O tempo vai apa-*

² CANTIERI, Fabian. *As Canções de Eduardo Coutinho*. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/ascancoes.htm>>. Acesso em: 01 out. 2014.

gar (Roberto Carlos). A narrativa de sua fala é (auto)estruturada para antecipar e ressaltar dramaticamente essa conclusão do caso, mas a figura de Lídia é forte e altiva. “Foi muito bom”, diz sobre sua presença no filme. Ela se levanta, retira-se do palco e da coxia, fora de quadro, ouvimos seu derrame de lágrimas.

Como é habitual nesse cinema centrado nas performances de falas íntimas dos personagens, cada depoimento é amplamente decupado para oferecer o equilíbrio entre o excesso melodramático das performances e a contenção moderna do comportamento fílmico (enquadramento, luz, ausência de som pós-produzido). Nesse sentido, é sintomático também o teor e a cadência das perguntas conduzidas pela voz de Coutinho do antecampo, organizando o fluxo do depoimento; induzindo temáticas, compartilhando expressões e vocabulários com os personagens que intensificam as sensações de conversa, de troca de intimidade.

Percebo em muitos dos documentários brasileiros dos anos 2000 a recorrência dessas *performances de si* como expressões de intimidade diante do olhar público da câmera, expressões que mais que atender ao desejo contemporâneo de ver e ser visto, sustentam a autoridade e legitimidade do próprio filme, corroborando, a partir da sensação de intimidade partilhada entre personagem e espectador, as promessas de real que sustentam o horizonte de expectativas do domínio documentário.

Este livro é o resultado de uma empreitada teórico-analítica sobre essa percepção. Ela começou em 2003, quando iniciei uma pesquisa de doutorado que resultou na *Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*, defendida em 2007. Boa parte do material reunido neste livro vem das reflexões trabalhadas e retrabalhadas a partir da tese.

As reflexões trazidas aqui colocam em diálogo – crítico e tensionado – as matrizes do documentário e da imaginação melodramática; em ação especialmente nos filmes que se estruturam a partir da esfera privada, cotidiana e íntima dos personagens. Interessa-me refletir sobre os efeitos políticos desse diálogo como forma de colocar em cena tensões do contemporâneo. Acredito que essa seja uma tendência do documentário contemporâneo no sentido de estabelecer o que chamarei de

pactos de intimidade, que por sua vez sustentam a legitimidade e estatuto documental do próprio filme.

Parto da hipótese de que alguns dos filmes que mais chamam a atenção do público se estruturam a partir da fala (cenas de conversas, testemunhos confessionais dos dramas íntimos) e passagens em que as situações de performances, de trocas, de encontros são expostas e reiteradas pelo tecido fílmico de modo a presentificar (dar presença simbólica no corpo do filme) as sensações de intimidade partilhada. Desse modo, através desses pactos de intimidades, tais passagens inserem no filme uma expressão *afetivo-excessiva* de intimidades e cotidianos expostos ao olhar público, uma expressão que se configura a partir do diálogo com o melodramático.

Filmes como *Ônibus 174* (2002), *Um Passaporte Húngaro* (2001), *Peões* (2004), *A Pessoa é para o que nasce* (2003), *Estamira* (2005), *Edifício Master* (2002), *As Canções* (2011) e *Elena* (2012), entre outros, centram-se em dramas íntimos (e não por acaso, muitos deles apoiados numa dimensão de memória privada partilhada no/com o aparato fílmico) como estrutura central do tecido narrativo e da própria autoridade documentária.

Essas e outras obras documentárias operam um diálogo peculiar e pendular (entre a adesão e o distanciamento) com o melodrama. Um diálogo que coloca em cena questões centrais relativas à constituição histórica da contemporaneidade, especialmente vinculadas ao panorama de imbricamento entre as noções de público e privado, à centralidade da intimidade como esfera de legitimidade e autenticidade e ao desejo, quase que pulsante, de ver e ser visto.

Tal diálogo com a imaginação melodramática estabelece um nível afetivo de engajamento, que se sustenta sobretudo a partir dos personagens e das suas relações com o aparato fílmico³ e, correlatamente com os espectadores, que reitera, através desse “contrato sentimental”, a esfera de legitimidade do discurso fílmico como um discurso vinculado à experiência da realidade.

³ Embutidos nessa noção de aparato fílmico estão, para além do dispositivo, a *mise en scène* e os sujeitos dessa cena, diretor, equipe, outros personagens.

Desde que finalizei a tese em 2007, as relações entre documentário e melodrama, bem como entre o documentário e outras narrativas do excesso (em que o melodramático é a matriz protagonista, mas não exclusiva, tendo a pornografia, o musical e o horror como companheiras), foram me chamando mais e mais a atenção. Muitos foram os filmes que confirmavam minhas observações; mas nenhum deles me foi tão impactante quanto o último filme de Eduardo Coutinho, *As Canções* (2011) e o primeiro filme de Petra Costa, *Elena* (2012).

Elena adere mais diretamente ao universo do excesso melodramático; o filme usa de modo cabal os elementos mais marcantes do melodrama: símbolos exacerbadamente reiterados como a água, o *close-up* no rosto e a repetição de determinados quadros para compor e remarcar um fio emotivo que une as histórias das três personagens no que parece ser o destino comum da depressão.⁴

Já *As Canções* (2011), assim como outros filmes de Coutinho analisados de modo mais detalhado neste livro, propõe um diálogo mais tensionado, embora muito visível, com o melodramático. Há nos seus filmes um equilíbrio delicado entre a economia de contenção dos elementos fílmicos e o reconhecimento do modo melodramático de autofabulação dos personagens que o dispositivo de encontro montado pelo documentário não apenas deixa transparecer, mas busca firmemente.⁵

As passagens das performances musicais dos personagens dos filmes de Eduardo Coutinho, (seja em *As Canções*, *Edifício Master* ou *Peões*), a montagem e uso simbólico de elementos de força para adjetivar a personagem (como no caso de *Estamira*) ou os *inserts* de performances coreográficas nas ruas e palcos de Nova York (presentes em *Elena*) são exemplos de passagens que nos mostram uma teia de diálogos que os documentários contemporâneos estão tecendo de modo a enredar seus especta-

⁴ Para uma análise mais detalhada de *Elena*, conferir meu artigo publicado na quarta edição da revista Rebeca (Baltar, 2013).

⁵ O crítico Carlos Alberto Mattos, em seu *blog*, comenta: “Quando os personagens de *Santo Forte*, *Babilônia 2000* ou *Edifício Master* (2002), por exemplo, eram instados a cantar diante da câmera, aquilo fazia parte da proposta de autofabulação embutida nos filmes. Ao cantar, as pessoas se reinventavam, assumiam mais plenamente o ‘teatro de si mesmas’ que Coutinho buscava estimular com suas entrevistas”. Disponível em: <<http://carmattos.com/2011/10/14/as-cancoes/>>. Acesso em: 01 out. 2014.

dores em um poderoso engajamento afetivo. Uma teia dialógica que se sustenta em especial na força melodramática da comoção ante as exposições públicas dos dramas íntimos das personagens. É para desatar tal teia que as análises e reflexões deste livro se prestam.

Melodramas nos documentários: um caso antigo

Em 1952, o programa da televisão americana *Treasury Men in Action* ganhou o prêmio Sylvania de melhor *documentary melodrama*.⁶ Na ocasião, designavam-se dessa maneira os programas de TV que eram amparados na realidade, especialmente aqueles com temática de espionagem, seja porque se autoproclamavam baseados em fatos reais, seja porque recebiam, como indicavam seus créditos iniciais, consultoria de instituições e profissionais reconhecidamente reais.

O termo *documentário*, tomado de empréstimo do já respeitado campo cinematográfico institucionalizado a partir dos anos 1930, garantia para esses programas um lugar de legítimo discurso sobre a realidade, a despeito de sua óbvia ficcionalidade e de seus enredos de ação e emoção, combinados com o drama da vida privada – combinação tal que fez com que os programas merecessem a alcunha de melodramas (gênero que, na época, estava em grande ascensão na produção hollywoodiana).⁷

Treasury Men in Action fazia parte de uma linha de programas da então nascente televisão americana cujo foco prin-

⁶ O prêmio Sylvania era destinado a contribuições na área da televisão americana ao longo dos anos 1950. Sobre estes programas definidos como Documentary Melodramas, consultar: Kackman, Michael. *Citizen Spy: television, espionage and cold war culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

⁷ É interessante pensar que o caminho aberto por esse tipo de programa na então nascente televisão americana – ou seja, narrativas que se baseiam no imbricamento do apelo às emoções em chaves tradicionalmente melodramáticas sob a égide legitimadora de serem baseados na realidade – afirma-se até hoje como forma consagrada das grades de televisão no mundo. Nesse sentido, podemos lembrar dos famosos Casos Verdade, exibidos na TV Globo, em 1976 e entre 1982 e 1986, bem como os docudramas e os filmes baseados em fatos reais exibidos nos canais de televisão a cabo (alguns dos quais sendo chamados, no senso comum norte-americano, de *time life pictures*, em referência à produtora de muitos desses filmes).