

O pioneirismo do documentário autobiográfico no cinema direto paraibano dos anos 1980

Bertrand Lira¹

¹ Cineasta, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e coordenador do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine).

E-mail: bertrandlira@hotmail.com

Resumo

No início da década de 1980, a estilística do cinema direto ganha força na Paraíba com a instalação dos ateliers Varan em João Pessoa e a vinda de documentaristas franceses para a formação de jovens realizadores. Nossa proposta é analisar o curta *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981), que inaugura o documentário autobiográfico no cinema documental paraibano e, muito provavelmente, na produção de não ficção brasileira. Esse tipo de documentário é também denominado de ética modesta (RAMOS, 2008), de performático (NICHOLS, 2005) e de autobiográfico (RENOV, 2005). No curta-metragem em questão, o diretor aponta sua câmera não para um Outro distante, mas para o seu entorno, numa imersão dolorosa no seu universo familiar.

Palavras-chave: documentário autobiográfico; cinema direto; *mis-en-scène*.
documentário performático.

Abstract

It was only in the early 80's that the *Direct Cinema* reached its force in Paraíba, and that was due to the creation of the Ateliers Varan in João Pessoa as well as the arrival of the French documentary directors when training young local filmmakers. Our proposal is to analyse the short film *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981), which inaugurates the autobiographic documentary within scenary of this specific film in Paraíba and, most likely, within the production of Brazilian nonfiction. This type of documentary is also called *Modest Ethics* (RAMOS, 2008), of *Performative* (NICHOLS, 2005), or *Autobiographic* (RENOV, 2005). In this specific film, the director points out his camera not forward a distant Other, but towards his surroundings, in a painful immersion of his own familiar universe.

Keywords: autobiographic documentary; direct cinema; *mis-en-scène*.
performative documentary.

Introdução

No limiar dos anos 1980, com a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (Nudoc), tem início uma série de oficinas promovidas pelos Ateliers Varan de Paris, idealizados por Jean Rouch em diversas partes do mundo. Na Paraíba, o acordo entre a UFPB e a Association Varan de Paris promoveu esse intercâmbio que resultou na vinda de documentaristas franceses à cidade de João Pessoa, capital do estado, com a finalidade de formar pessoal para o uso do cinema documental e na ida desses estagiários à Paris para aperfeiçoamento. O Atelier Varan pioneiro aconteceu no primeiro semestre de 1981. Segundo Lira (2013), sua metodologia era movida pela difusão entre nós da estética do cinema direto e seus procedimentos de representação do real. Ao afinal de cada ateliê, os participantes deveriam apresentar, individualmente, um documentário de curta-metragem que abordasse qualquer tema de sua realidade. O contexto era o da distensão política após o país ter vivido quase duas décadas de Ditadura Militar.

Os temas dos documentários resultantes, na sua maioria, gravitavam em torno de questões sociais mais abrangentes, mesmo quando tratados através de um personagem. Desse primeiro ateliê saíram os documentários *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981); *Tá na Rua* (Henrique Magalhães, 1981); *Seca de Torquato Joel*; *É Romão praqui, Romão pracolá* (Vânia Perazzo, 1981); *Mestre de obras* (Newton Araújo, 1981); e *Perequeté* (Bertrand Lira, 1981). Todos esses filmes tinham em comum um conjunto de procedimentos estilísticos que primava pela intervenção no real, com a interação do realizador (*o sujeito-da-câmera*) com os atores sociais (sujeitos representados no filme) e o que desse encontro advinha, enquanto obra cinematográfica documental. A tecnologia utilizada na captura de som e imagem em sincronia, ainda uma novidade naquele momento, era a câmera Super-8mm difundida pelos Ateliers Varan através do Nudoc. De manuseio simples, permitindo a entrada de microfone, o Super-8 proporcionou uma relativa democratização dos meios de produção. A nossa análise terá como

foco o filme *Sagrada família* (Everaldo Vasconcelos, 1981) que, curiosamente pautado nos preceitos do cinema direto, experimentou um modo de abordagem denominado performático por Nichols (2005), autobiográfico por Renov (2005) e de *ética modesta* por Ramos (2008), onde o cineasta restringe o campo temático à sua própria existência, sendo ele mesmo tema do seu documentário. Para Nichols (2005), o documentário performático, surgido na década de 80, enfatiza a subjetividade numa esfera tradicionalmente pautada pela objetividade, com o mundo histórico sendo tematizado a partir da experiência pessoal do cineasta.

A escolha temática de Everaldo Vasconcelos e sua abordagem foram inteiramente espontâneas e pioneiras, acreditamos que não só na Paraíba como também no contexto da produção documentária brasileira, visto que os Ateliers Varan não nos proporcionaram contato com esse tipo de proposta. Os primeiros filmes nesse estilo, informa Nichols (2005), data de meados a final da década de 1980: *Forest of bliss* (Robert Gardner, 1985), *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1988), *Who Killed Vincent Chin?* (Chris Choy e Renne Tajima, 1988) e *Línguas desatadas* (Marlon Riggs, 1989). Renov (2005) identifica *Trick or Drink*, de Vanalyne Green, realizado em 1984. MacDonalds (2013), no entanto, registra a experiência pioneira com documentários autobiográficos no limiar da década de 1970 quando o documentarista Ed Pincus realiza *Diaries:1971-1976*, um filme de memória sobre o próprio Ed, sua mulher Jane, seus dois filhos, as relações extra-conjugais de Ed e suas viagens pelos Estados Unidos. Professor do *MIT Film Section* do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), Pincus influenciou uma geração de jovens realizadores, a exemplo de Miriam Weinstein que filmou três documentários autobiográficos: *My Father the Doctor* (1972), *Living with Peter* (1973) e *We Get Married Twice* (1973). O curioso é que, embora *Diaries:1971-1976* tenha sido produzido no período que dá título ao filme, seu lançamento só tenha corrido no início dos anos 1980.

No Brasil, dois representantes da estilística predominantemente performática de longa-metragem foram produzidos nos anos 2000: *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003) e *33* (Kiko Goifman, 2004), que Bernadet (2005) denominou de documentários de busca, e um terceiro, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

que originalmente não seria autobiográfico. Iniciado em 1992 com a proposta de ser um documentário sobre Santiago, ex-mordomo da família, o filme é “deixado de lado” por 13 anos. Ao retomar o material filmado, em 2005, Salles termina por fazer uma reflexão sobre sua relação com Santiago, sobretudo durante o processo de filmagem, em 1992, e sobre ele mesmo e sua abastada família.¹ Nos anos 1990, há o registro em *Tonelo* (2014, p. 4) de uma experiência de documentário autobiográfico no curta *Seams* (Karim Aïnouz, 1993) quando o diretor, radicado nos Estados Unidos, “nos mostra aspectos de sua juventude, através de entrevistas com sua avó, e suas tias-avós, expondo as amarguras de um machismo endêmico vivenciado na região.” São filmes que têm como tema seus realizadores, ou o seu mundo particular, caso de Everaldo Vasconcelos em *Sagrada família*, que faz uma imersão dolorosa no seu universo doméstico ao apontar, de forma corajosa, a câmera para a intimidade do próprio lar.

Os ateliers Varan e a difusão do cinema direto na Paraíba

Com uma estratégia metodológica definida de difundir a estilística do cinema documental direto em diversas partes do mundo, foram criados oficialmente, em 1981, os ateliers Varan (ARAÚJO; MARIE, 2016), mas como informa Pierre Baudry (2016), um dos seus fundadores, eles já tinham lugar em Paris desde 1978 numa frequência de três edições ao ano. A partir de então tiveram início as articulações para a instalação de ateliers nos cinco continentes. Os primeiros aconteceram na Bolívia, Brasil, México, Moçambique, Quênia, África do Sul, Portugal, Noruega, Filipinas, Laos e Papua-Nova Guiné. O ideário dos que fundaram a Varan (Jean Rouch, Jacques D’Arthuys e Pierre Baudry) se resume nas metas apontadas abaixo por Baudry:

Os objetivos dos ateliês Varan são, primeiramente, estimular a expressão cinematográfica nos países em vias de desenvolvimento e nos grupos étnicos

¹ Discutimos este filme no artigo “Mudanças de rota: quando o diretor se torna personagem de um documentário”. ALAIC: Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación. Vol. 11, n. 20. p. 66–73. Disponível em: <http://www.alaic.org/revistaalaic/index.php/alaic/article/view/491>.

e sociais minoritários, em seguida, permitir o acesso à linguagem audiovisual para os que não vislumbram uma carreira no cinema comercial (universitários, trabalhadores sociais, militantes, pesquisadores, arquivistas), enfim, promover verdadeiras trocas na observação audiovisual das culturas (2016: 91-92).

Imbuídos da missão de formar jovens cineastas e preparar formadores no ofício de documentar a realidade, Jean Rouch e Jaques D'Arthuys visitam João Pessoa durante a VIII Jornada Brasileira de Cinema da Bahia que acontecia, excepcionalmente, na Paraíba em 1979 para articular a criação de um atelier Varan na capital do estado. Para isso, contavam aqui com a cumplicidade do músico e professor Pedro Santos e do então reitor da Universidade Federal da Paraíba Lynaldo Cavalcanti. Do acordo entre o Centro de Formação Direto de Paris e a UFPB nasceu o Nudoc que abrigou o primeiro atelier Varan em março de 1981 em João Pessoa. Esta formação consistia de aula teóricas como introdução ao modo de abordagem do cinema direto ilustrado com a exibição de documentários brasileiros e estrangeiros com cópias em 16mm disponíveis nos consulados estrangeiros em Recife, único meio de acesso a esses filmes para fins didáticos. As locadoras com vasto acervo de filmes em fitas magnéticas VHS só apareceriam anos depois. Essa breve teoria era seguida de uma familiarização prática com os equipamentos de captação de imagem e som na bitola Super-8mm. A partir daí, eram realizados exercícios práticos com um cartucho de três minutos, preferencialmente já com o tema a ser abordado no exercício final, um documentário de curta-metragem no estilo direto. Esses exercícios eram discutidos com os formadores franceses e os alunos do atelier. Um mês depois do início da formação, o aluno já deveria ter um tema definido e colocado para discussão coletiva no atelier. O segundo exercício, agora com o uso de três cartuchos, era obrigatoriamente sobre o sujeito definido pelo aluno que, a partir daí, daria rumo à sua ideia para produzir um documentário finalizado. Sobre a metodologia dos ateliers Varan, Comolli (2016: 103) afirma: "A singularidade de Varan está primeiro aí, nesse casamento feliz que une o aprendizado à prática. [...] Fazer filmes é também pensar o cinema, e compreender o cinema passa pelos

filmes que fazemos e por aqueles que vemos.”

Quando os ateliers Varan iniciaram suas atividades em João Pessoa, a Paraíba já tinha uma tradição consolidada de realização no campo documental, no entanto, a abordagem direta tinha sido inaugurada, de certa forma, seis anos antes, ainda sem o som sincrônico, e logo depois com a experiência pioneira da captação de som e imagem em sincronia.

Com um espaço de tempo de quase duas décadas, a estilística do cinema direto é experimentada na Paraíba: primeiro com Vladimir Carvalho em *A pedra da riqueza*, em 1975, que, sem o recurso do som sincrônico, esforça-se para produzir um cinema participativo-reflexivo, na tentativa de uma interação máxima com seus personagens. Dois anos depois, um grupo de cineastas capitaneado por Umbelino Brasil e Romero Azevedo realiza, em Campina Grande, a primeira experiência com o som sincrônico fundando o direto com o uso dos recursos tecnológicos existentes. *O que eu conto do Sertão é isso* (1979) quebra a tradição de décadas do documentário paraibano expositivo com voz over (LIRA, 2016: 75).

Como Vladimir Carvalho, em *A pedra da riqueza* (1975), Pedro Nunes e João de Lima experimentaram também, desta vez com a bitola 8mm, uma incursão na estilística do direto no curta-metragem *Gadanhô* (1979), dois anos antes da chegada dos ateliers Varan. Sem som sincrônico, os realizadores utilizaram depoimentos dos personagens que tiravam seu sustento do Lixão do Varadouro sobre imagens da coleta cotidiana de toneladas de dejetos produzidos pela cidade. O que se percebe nesses dois documentários é uma tentativa de estabelecer uma relação dialógica entre os sujeitos que detêm o controle dos meios de produção audiovisual e aqueles que emprestam imagem e voz para suas narrativas. A sincronia de captação de som e imagem impulsionou a concretização dessa interação ansiada pelos documentaristas.

O cinema de campo, aquele que nos obstinamos em chamar de “documentário”, é antes de tudo um cinema de relações – e as relações são construções que engajam presenças, pessoas, vidas, e então durações e paciências. Os seres falantes que filmamos são transformados na medida da parte que eles tomam no filme (COMOLLI, 2016: 104).

Os postulados do cinema direto nos chegaram de forma sistemática nas aulas ministradas pelos documentaristas franceses Philippe Constantini e Sévrin Blanchet durante os ateliers Varan no Núcleo de Documentação cinematográfica (Nudoc) da UFPB.

Durante o estágio em Cinema Direto realizado em João Pessoa, em 1981, e em Paris no verão de 1982, no Centro de Pesquisa e Formação em Cinema Direto na *Association Varan*, o conceito de Cinema Direto nos foi passado através de um texto de Marie e outros (1975) intitulado *Lecture du Film*. Aqui foi traduzido pelo professor Pedro Santos, fotocopiado e distribuído entre os estagiários. Os autores discutem estratégias a serem adotadas na realização de um documentário direto numa tentativa de sistematizar procedimentos e técnicas que envolveriam esse modo de abordagem do real na sua linha interativa (ou participativa) adotada pela escola francesa (LIRA, 2016: 92).

Como um desses alunos do primeiro atelier Varan, aprendemos a lidar com essa “nova” modalidade de representação do Outro, produto de uma negociação de subjetividades entre os que aparentemente apenas registram e os que são teoricamente objetos de um registro. Sabemos que na ética *interativa/reflexiva* (RAMOS, 2008), de fato, o sujeito que enuncia é também parte dessa enunciação já que sua presença na “circunstância da tomada” faz dele objeto da narrativa documentária. O cinema direto tem nos seus preceitos a “verdade” desse encontro entre realizador e o sujeito da enunciação. Princípio seguido pelos aprendizes dos ateliers Varan de João Pessoa que, ao adotar as diretrizes recomendadas pelos monitores franceses, não se sentiam impedidos de incluir estratégias outras de abordagem do real, imprimindo um viés de subjetividade considerada em outros tempos uma marca distintiva dos filmes de não ficção. Cabe aqui esta observação de Comolli (2016: 104):

Fico tentado a adiantar que não há diferença substancial entre escola de vida e escola de cinema, lembrando que estamos hoje presos num mundo de espetáculos e que fazer imagens e sons é provavelmente o melhor meio de nos encontramos, quero dizer de não nos perdermos.

Observando agora com olhos de retrovisor os momentos de aprendizagem

vivenciados naqueles ateliers, descobrimos lampejos de rebeldia e inovação em alguns dos filmes aí produzidos. É o caso particular de *Sagrada família*, de Everaldo Vasconcelos, tema de nossa investigação.

A ética modesta: um olhar sobre si mesmo e o entorno

Em quase um século de representação do mundo histórico, a partir de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), os documentaristas investiram na busca de diferentes modalidades de abordagem em suas obras, articulando os materiais de expressão (imagem, ruídos, menções escritas, diálogos e música) à disposição do cinema para construir narrativas acerca do real. Para Ramos (2008: 34), “A evolução estilística do documentário no século XX pode em grande parte ser relacionada à valorização ética do sujeito que enuncia.” O autor organiza em quatro “grandes conjuntos éticos” os procedimentos estilísticos adotados pelos documentaristas na estruturação de suas narrativas. Ramos reduz a quatro categorias, os seis modos de abordagem do real da taxonomia de Nichols (2005), reconhecendo, no entanto, o diálogo com as categorias propostas pelo teórico norte-americano. “Na ética modesta, o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo.” (RAMOS, 2008: 38).

A “ética modesta” em Ramos equivale ao “modo performático” em Nichols (2005), que identifica seis modos nas diversas formas de organização da narrativa documental. O documentário, entendido como um discurso sobre um ou mais aspectos do mundo histórico, pressupõe uma instância que narra, conseqüentemente, que faz escolhas baseadas em princípios éticos e estéticos. Essas escolhas constituem o que Nichols chama de “a voz do documentário” que “fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme.” (2005: 76). Isso implica, por mais que se tente disfarçar através de um pretensão distanciamento, a elaboração de um ponto de vista sobre o que está sendo representado. Os dois modos de representação

(o modo expositivo/ética educativa e o modo observativo/ética em recuo), pretensamente, alegam uma certa neutralidade do enunciador em relação ao tema representado. O primeiro, construído com recurso à voz *over*, destila ao longo da sua narrativa um argumento que tenta convencer com uma aparente objetividade e domínio sobre o objeto discorrido. O segundo, através de uma câmera em recuo, busca representar o mundo com o mínimo de intervenção, o que, reconhecemos, não o isenta de imprimir uma perspectiva, pessoal ou institucional, na narrativa em questão.²

A ética modesta/modo performático assinala o que Michael Renov (2005) alcunha de “novas subjetividades” que surgem num contexto pós-cinema *vérité* entre os anos 1970 e 1995. São os documentários autobiográficos onde domina despididamente a esfera da subjetividade. Como vimos no início deste texto, Nichols (2005) enfatiza a presença do modo performático a partir de 1985, quando o diretor passa a ser ele mesmo sujeito do seu documentário. Sabemos, no entanto, que em *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960), os documentaristas são igualmente personagens do filme, discutindo com os demais sujeitos da representação o dispositivo do filme, suas intenções e incertezas. Freire (2015: 293) observa que Rouch já imprimia sua presença (“um corpo efetivamente virtual”) em filmes anteriores como *Jaguar* (1967) e *Eu, um negro* (1959), e na materialidade fílmica em *A pirâmide humana* (1960). É também creditado a Rouch o pioneirismo da estratégia confessional no documentário que iria ecoar fortemente nos filmes dos anos 1980 em diante. Renov (2005) nota que Rouch reabilita a voz *over*, dispositivo amplamente disseminado no documentário, mas considerado autoritário. “Entretanto, nas Mãos de Rouch e outros, como Marker, Michael Rubbo e Ross McElwee, a voz do diretor passou a implicar não tanto certeza quanto uma presença testemunhal tingida pela insegurança ou pela confusão.” (2005: 252). Com a disseminação da captura do som sincrônico à

² Discutimos essa questão a propósito de dois documentários de Maria Augusta Ramos no artigo “A construção da “voz” nos documentários observativos *Juízo e Justiça*” publicado em *Doc On-line*, n. 13, dezembro de 2102, www.doc.ubi.pt, pp. 208-226.

imagem, uma pluralidade de vozes tem forte presença no documentário a partir dos anos 1960.

O documentário, desde então, se desobriga do compromisso com a objetividade, do que pode ser verificável, e adentra o reino do nebuloso, do incerto, do pessoal e, de certa forma, da imaginação. Privilégio da literatura, a autobiografia encontra agora no documentário um meio profícuo. Como observa Renov (2005, p. 235), “A prática autobiográfica no Ocidente é tão antiga quanto *As confissões* de Santo Agostinho (final do século v), mas como memória, diário, ensaio pessoal ou testemunhal, desfruta atualmente de uma popularidade e de uma proeminência crítica jamais alcançada antes.”

O que é corroborado por Freire em seu texto *Jean-Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio*:

Hoje em dia, nestes tempos chamados de pós-modernos, temos presenciado uma eclosão de filmes em que as lutas pessoais, os dramas individuais, os conflitos existenciais vêm ocupando um espaço cada vez mais importante no território do filme documentário. Ajudados pelas facilidades trazidas pelo digital e suas inúmeras possibilidades expressivas, o coletivo vem cedendo espaço ao individualismo. Produções voltadas para o próprio umbigo do realizador vão de par com uma indisfarçável super-valorização do eu em que está mergulhada a sociedade contemporânea (FREIRE, 2015: 296).

Essas incursões do documentarista no seu próprio mundo (auto-registro, autobiografias, vídeo pessoal, confissão em vídeo, documentário em primeira pessoa entre outras denominações) são estratégias que marcam a evolução estilística do cinema documental. A neutralidade que marca o documentário expositivo, com sua “voz de Deus” fazendo asserções autorizadas sobre o mundo histórico, dá lugar a um enunciador identificado, reconhecido e visualizado em sua representação material na tela, a partir do surgimento do cinema direto (*cinema vérité*) na sua vertente participativa, notadamente, a partir dos anos 1960, com *Crônica de um verão*. O modo performático, elencado por Nichols (2005, 2008), aparece de forma nítida, enquanto estilo dominante numa obra, em meados dos anos 1980. “O documentário performático sublinha a complexidade de nosso

conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” (NICHOLS, 2005: 169). Segundo o autor, esta modalidade, tem seu surgimento e disseminação num contexto de luta de afirmação de identidades de grupos sociais marginalizados.

Sagrada família: a câmera no espelho

Um documentário de curta-metragem, realizado no âmbito do primeiro atelier Varan em João Pessoa, em 1981, utiliza a estilística do cinema direto proposto pela equipe do *Centre de Formation au Cinéma Direct* de Paris. No entanto, seu realizador, um dos jovens estudantes do curso Bacharelado em Educação Artística da UFPB, seguindo os preceitos difundidos pelos ateliers Varan espalhados em diversos países, vai além e inaugura a “etnografia doméstica” no cinema direto com *Sagrada família*, um curta-metragem em Super-8 de aproximadamente 13 minutos. Não podemos afirmar categoricamente que foi uma abordagem pioneira no Brasil. A partir da literatura existente, esse modo de abordagem do mundo histórico, com estratégias performáticas utilizadas de forma dominante num documentário, tem início, como vimos, nos anos 1970, a partir de experiências de Ed Pincus. Anteriormente, como nos informa Nichols (2005), investimentos nesse estilo estão presentes bem prematuramente, nos documentários *Turksib* (Victor A. Turin, 1929), *Sol Svanetti* (Mikhail Kalatozov, 1930) e *Terra sem Pão* (Luis Buñuel, 1932).

A sinopse de *Sagrada família* (Everaldo Vasconcelos, 1981) resume assim o curta-metragem:

A família do realizador é o tema do filme. O pai fala hesitante. Varre a casa. No quintal, faz um balanço melancólico da sua vida. A mãe, enquanto descasca milho, revela timidez, cansaço, tristeza e vaidade. Os irmãos fogem da câmera. A avó relembra a morte do marido. Um mergulho corajoso no universo pessoal.³

³ Disponível em: <http://cinepbmemoria.com.br/letra/s/>. Acessado em: 05 de setembro de 2016. AMORIM, Lara Santos de; FALCONE, Fernando Trevas. Cinema Paraibano: Memória & Preservação.

A etnografia familiar, inaugurada até onde pudemos verificar, por Everaldo Vasconcelos, no Brasil, está em estreita consonância com os modos de organização do material fílmico do subgênero documental performático. Everaldo não é o tema principal do seu próprio filme, contudo ao adentrar o próprio lar com uma câmera, tentando esmiuçar a intimidade da família, torna-se igualmente personagem dessa história.

O início de *Sagrada família* apresenta o pai do documentarista ameaçando repetidas vezes “dar um murro” no que parece ser, pelo olhar e gesto do personagem, o boom do microfone posicionado acima de sua cabeça. Sua atitude (expressões exageradas e fala embolada) nos deixa na dúvida se ele está embriagado ou tem problemas mentais. A cena seguinte, a irmã do documentarista, enquanto lava roupas num taque, se dirige ao realizador dizendo que “não acha importante para os outros esse assunto de família”. No quarto, ao som diegético de *Let it be*, dos Beatles, que toca numa fonte não mostrada, o irmão sentado na cama, de cabeça baixa, se recusa a olhar para a câmera que o enquadra em plongê. Continuando em *travelling*, a câmera agora encontra o pai que fala para alguém fora do quadro. A presença da câmera parece lhe incomodar.

A mãe do realizador é mostrada numa tarefa doméstica, sentada na soleira da porta descascando um balde de milho verde. Ela reage sorridente e meiga: “Faça isso não, Everaldo! Deixe de coisa! Eu nem ligo. Ele nem faz questão que a mãe dele seja feia, triste, horrorosa...” Na mesma cena, agora num plano mais aproximado, a mãe com semblante sério desabafa: “Não quero magoar mais minhas feridas não, abrir minhas feridas passadas.” A mãe fica em silêncio e quando volta a falar já tem outra expressão: “Agora eu queria que você me filmasse com um vestido novo.” (...) Ouvimos a voz off de (José) Everaldo: “Como foi o casamento? A mãe (ainda rindo): “Zé não me aperreie não, me deixa em paz!” O filho insiste para que ela lhe dê um depoimento para o filme. A mãe, agora séria, diz que o filho sabe que ela não quer falar. Deseja que o filho tenha êxito no que faz, diz que não está lhe reprovando por isso, mas não quer dar o depoimento. “Por que?”, insiste o diretor-personagem. Ela responde que não se

sente bem. “Eu sou assim mesmo.” “Assim o quê?”, pergunta o filho. Ela abre um sorriso: “ah, vá para o inferno, viu?”. Everaldo reitera o pedido e ela diz que trabalhou demais e está muito cansada.

Nesses aproximadamente quatro minutos de filme, temos informações sobre quase toda a família, à exceção da avó que dará um depoimento singelo e comovente no final. Everaldo Vasconcelos não tem sua imagem registrada em nenhum momento do documentário, todavia, sua voz solícita para os integrantes do seu núcleo familiar e as referências dialógicas que estes lhe fazem o identifica, além da presença indiciária que a câmera com a qual ele registra a família assegura sua presença física no ato da filmagem (Figura 01). Segundo Ramos (2008: 102), “*O sujeito-da-câmera interativo* tem a dimensão de sua presença numa ética bastante particular. Deve responder à dimensão de sua interferência e pelo transtorno de quem, pela presença do sujeito-da-câmera, oferece sua vida como figura ao espectador.”



Figura 01. Relação dialógica entre mãe e filho diretor-personagem que permanece não visível na cena.
Fonte: Captura de tela do curta *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.

Numa experiência inédita até então nos documentários diretos realizados no âmbito dos ateliers Varan, *Sagrada família* tem o núcleo familiar do diretor e, claro,

ele mesmo, como personagens do filme. Quando Everaldo Vasconcelos adentra sua casa com uma câmera na mão inquirindo a família, não está numa posição “neutra” e distanciada que marcava o documentário expositivo (clássico). Inevitavelmente ele se torna personagem, mesmo que não pertencesse à intimidade daquele universo. O cinema participativo/interativo inaugurado pelo *cinéma vérité* do grupo de Rouch introduz o realizador também como personagem nesse encontro com o Outro. A diferença aqui é que esse Outro está circunscrito à esfera de vivência do próprio sujeito-da-câmera. O que fez Everaldo Vasconcelos voltar sua câmera para seu restrito mundo doméstico e tratar de questões pessoais?

Eu aproveitei uma situação pessoal, na verdade, uma situação que eu vivia dentro de casa com meu pai alcoólatra. Era uma situação muito difícil e eu não tinha como retrabalhar isso e, na época, fiz muitas leituras, havia cursado algumas disciplinas de psicologia aqui [na UFPB] e tive acesso à obra de Freud. Através dessas obras eu comecei a entender alguns mecanismos psíquicos das pessoas. O filme “A sagrada família” foi um modo que eu encontrei de recuperar a imagem do meu pai e de curá-lo dentro de mim.⁴

Na ética modesta (ou modo performático), o realizador é tema do seu filme e busca de alguma forma discutir questões urgentes e pessoais. Neste caso, não temos apenas um documentário sobre uma família, mas um filme acerca de uma família documentada por um dos seus membros, com a familiaridade que essa relação lhe proporciona. Neste sentido, a tônica nessa forma de representação é a carga de subjetividade aí impressa.

Esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação do mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa (NICHOLS, 2005: 171).

⁴ Disponível em: <http://bitola-8.wixsite.com/everaldo-vasconcelos>. Acessado em: 07 de outubro de 2016. MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Cinema em Pauta com Everaldo Vasconcelos.

Em *Sagrada família*, a afetividade entre os personagens assediados pela câmera e o diretor que a sustenta está presente na forma como ele se dirige aos seus familiares e como esses reagem a ele. A aparente agressividade inicial do pai (tentando esmurrar o boom do microfone), nos primeiros minutos, vai se diluindo até a total entrega para a câmera no depoimento que antecede o fim do filme. Quando falamos em câmera aqui, nos referimos também ao aparato de som que lhe é acoplado, como era comum na bitola Super-8mm que registrava o som sincronicamente à imagem. A leveza do aparato e a relativa facilidade no seu manuseio possibilitavam a fluidez desse embate *sujeito-da câmera* e os sujeitos de sua representação. Tomamos aqui emprestado os conceitos de “imagens-câmera e *sujeito-da-câmera*” de Ramos (2008: 127), para quem

As imagens-câmera em movimento têm por base, em sua constituição, a mediação de uma máquina chamada câmera. Em sua forma contemporânea, possuem aparência bidimensional perspectiva e geralmente incluem em sua composição materiais sonoros (falas, ruídos, música). (...) A gravação do som na tomada, o som direto, também pode ser feita por um gravador à parte, compondo aí, de modo unitário, o ponto nodal que chamaremos *sujeito-da-câmera*.

A avó do realizador é apresentada brevemente em contraluz olhando diretamente para a câmera, que passa por ela e chega ao pai, que está lavando pratos na cozinha. O pai protesta: “Não filme nadinha por aqui não, rapaz!” Outros planos mostram a família (o pai, a irmã, a avó) atarefada. O pai serve à mesa e dobra lençóis no quarto. Pela primeira vez, parece ignorar a câmera. O diretor não intervém, apenas registra em silêncio. Vemos o pai, sem camisa, de costas para a câmera dobrando o lençol da cama de um dos filhos. Noutro plano, reclama mais uma vez do filho e sua câmera invasora, mas agora com bom humor. O pai continua suas tarefas domésticas, desta vez varrendo a casa. O som da câmera super-8 em funcionamento se faz ouvir no ato da filmagem. Na cena do quintal, a sombra do microfone desliza sobre os lençóis no varal, um índice a mais da presença da câmera.

No plano seguinte, a família é mostrada à mesa comendo silenciosamente. O

irmão segue para o quarto com o prato na mão. O irmão cineasta pede para filmá-lo e o segue com a câmera. O rapaz foge dando voltas à mesa ainda com o prato na mão (Figura 02). Everaldo exorta solícito: “Vá meu irmão, coopere!” A mãe reclama da filmagem: “Senta Zé, deixa de besteira.” Everaldo agora brinca com o irmão: “Olhe pra cá, olhe, bem bonitinho.” O irmão dá uma volta em torno da mesa e se aproxima da câmera com um ar sério encarando-a em plano bem fechado. Passamos, em corte seco, para a irmã ao telefone, para a avó que caminha pela casa e para o quintal, mais uma vez varrido por uma panorâmica que chega ao pai agora composto, cabelos penteados, em pé, desta vez se preparando para falar (Figura 03).



Figura 02. Personagem foge da câmera do irmão-diretor que insiste em filmá-lo.
Fonte: Captura de tela do curta Sagrada Família (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.

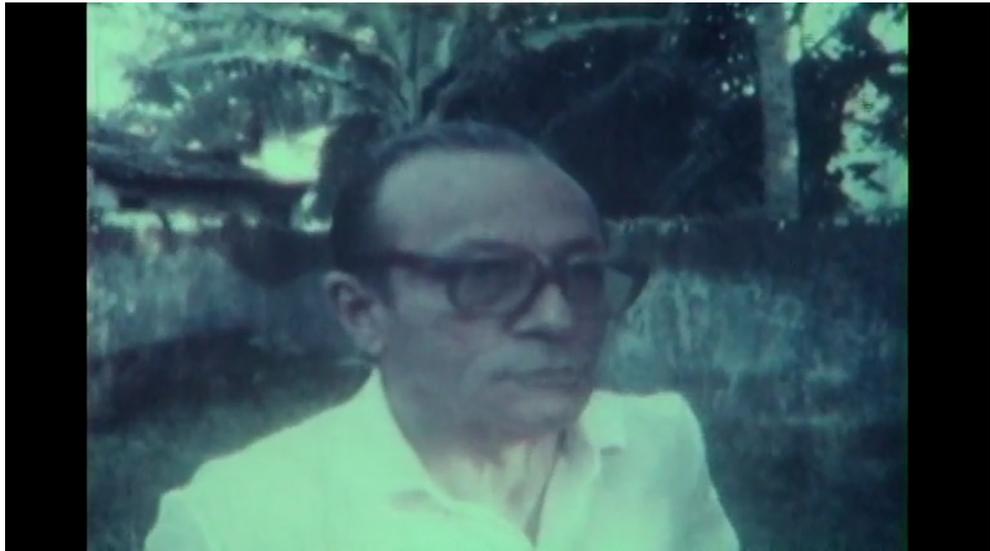


Figura 03. Etnografia doméstica: o pai fala para o documentário do filho-diretor.
Fonte: Captura de tela do curta Sagrada Família (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.

Hesitante, o pai (Salvador Vasconcelos) termina, depois de uma longa pausa, por enfrentar a câmera e falar: diz que se casou há 24 anos e que tem três filhos que considera suas “joias.” Sutilmente, ele vira o rosto à direita, o que torna um enquadramento levemente lateral (a três quartos) e mais fechado. Ele não olha mais para a câmera. Salvador fala titubeante sobre os “tropeços” na vida devido à ociosidade que leva, porém retrocede e diz que não, que sua vida não é ociosa, pois ele escreve, continua com muita inspiração, apesar da idade meio avançada. E agradece a Deus por ter esse dom. Revela que “vai levando o barco devagar, com o auxílio da mulher, hoje funcionária.” E que se não fosse isso, talvez voltasse a lutar pela vida e que talvez pretenda isso, “se a saúde permitir e se Deus também permitir.”

Essa fala do personagem tem início nos oito primeiros minutos do documentário, durando um pouco menos de dois minutos, no entanto, resume o drama familiar. Nas entrelinhas, percebemos que o pai não trabalha formalmente, aparentemente por algum motivo de saúde que não está explicitado no seu depoimento. O que sabemos disso nos é informado pelo diretor, que também

explica sua opção por uma etnografia doméstica:

(...) mas o que eu fiz no filme foi: através do cinema direto, elegi ele como personagem para mostrar que aquele homem que se figurava mau naquele sentimento, era um homem bom e eu acho que o filme terminou sendo profético porque anos depois ele deixou a bebida, venceu o alcoolismo e foi muito importante ter feito isso, ter construído isso através do cinema.⁵

Sagrada família termina com um comovente depoimento da avó do diretor. Igualmente, no quintal da casa, a avó se abre para a câmera e relata os últimos momentos do marido e avô do cineasta, referindo-se diretamente a ele que filma: “Era tão delicado, tão bonzinho o seu avô, meu filho.” Everaldo pergunta a idade dela e a avó diz não saber. Ela agora fala carinhosamente do filho Salvador, o pai do cineasta, lembrando a infância dele, a sua ida ao seminário aos 13 anos e a sua saída forçada (Figura 04). A câmera, numa panorâmica lateral da direita para a esquerda, sai da personagem que fala, agora em *off* (“ele me chamava Naninha”) e revela a presença, a uma certa distância, de Salvador que joga água nas plantas, desajeitadamente, ao mesmo tempo que ouvimos uma sonora gargalhada da avó.



⁵ Disponível em: <http://bitola-8.wixsite.com/everaldo-vasconcelos>. Acessado em: 07 de outubro de 2016. MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Cinema em Pauta com Everaldo Vasconcelos.

Figura 04. A avó narra para o neto (sujeito-da-câmera) as desventuras de Salvador, pai do diretor.
Fonte: Captura de tela do curta *Sagrada Família* (Everaldo Vasconcelos, 1981).
Disponível em: <https://vimeo.com/92097300>.

Agora, de frente para a câmera, o pai recita versos do poema *Alagoa Grande*⁶ de sua autoria. O filme termina com imagens da família em diversas atividades e, mais uma vez, o pai em estado de embriaguês, reclamando da presença da câmera e, aparentemente, tentando interromper a filmagem. No final, um plano dorsal da avó em *plongée*, sentada à porta que dá acesso ao quintal, ela agita uma faca ao som da *Polonaise Militar*, de Chopin (1838).

Particularmente, o que chama a atenção nesse curta de Everaldo Vasconcelos é a exposição despudorada ao público de assuntos que se costumou reservar para a esfera do privado, numa vigilância temerosa e protetora do alcance de olhos e ouvidos alheios. O diretor, ao se decidir por um tema doméstico, direcionou sua câmera não para o Outro distante mas para si mesmo, mesmo que indiretamente representado nas falas do pai, da mãe, da irmã e da avó, imprimindo ao documentário uma subjetividade historicamente negada ao gênero. Renov observa que

A repressão da subjetividade tem sido um fato persistente e ideologicamente direcionado da história do filme documental; mas a subjetividade jamais foi banida das fileiras do documentário. Na verdade, muitas das realizações marcantes das primeiras décadas de filmagem de documentários foram exercícios de auto-expressão (RENOV, 2005: 246).

Aqui, Renov se refere às experimentações documentais de Dziga Vertov (*O homem da câmera*, 1929) e Joris Ivens (*A ponte*, 1928; *A chuva*, 1929). Estes dois curtas-metragens de Ivens estão na categoria que Nichols (2005) denominou de documentário “poético”. Como a subjetividade é a tônica do documentário performático ou autobiográfico, não causa estranhamento a poesia, seja em imagens, sons e palavras, impregnar sua organização. “O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos

⁶ Poema não publicado.

convencionais e formas de representação mais subjetivas.” (NICHOLS, 2005: 170). Everaldo Vasconcelos, com sua câmera, viola o sagrado espaço doméstico e, sem um roteiro pré-definido, vai titubeando entre seus personagens incitando-os a exteriorizar (para o registro audiovisual e, posteriormente para o público) fragmentos imprecisos de suas histórias, impressões e emoções ao provocar a rememoração de passagens das suas existências.

Eu apliquei no cinema o processo de lavagem de roupa suja de minha própria casa, um processo de auto-análise psicanalítica. (...) De fato aconteceu isso, toda minha raiva se transformou em algo bom, em compaixão, quando eu comecei a entender a coisa, a estrutura veio e eu fiz o filme, montei o filme. Terminou se transformando numa produção estranha porque enquanto todo mundo fez filmes sobre outras coisas, eu fiz um filme sobre algo que me perturbava profundamente.⁷

Em 1981, ano de realização de *Sagrada Família* no âmbito dos ateliers Varan, estávamos distantes do contexto atual da explosão das auto-confissões (os *selves*) disseminadas na internet. Renov (2005: 243) menciona como um dos primeiros desse tipo de narrativa o documentário *Trick or Drink* (Vanalyne Green, 1984), três anos depois do filme paraibano, onde a diretora representa a “recuperação de sua individualidade como filha de pais alcoólatras”. O autor identifica uma larga produção de “trabalhos em primeira pessoa” nas décadas de 1980 e 1990 nos Estados Unidos e Inglaterra. “(...) a autobiografia em filme e vídeo tornou-se um instrumento para a associação do *testemunho público libertador* com a *terapia privada*.” (RENOV, 2005, p. 243, grifos nossos), funções reconhecidas por Everaldo Vasconcelos, em suas falas aqui mencionadas, ao realizar *Sagrada Família*.

Considerações finais

Na história do documentário paraibano e, provavelmente, do brasileiro,

⁷ Disponível em: <http://bitola-8.wixsite.com/everaldo-vasconcelos>. Acessado em: 07 de outubro de 2016. MORAIS, Arthur; SALES, Jéssica. Cinema em Pauta com Everaldo Vasconcelos.

nenhum diretor talvez tenha ousado a perscrutar e expor o universo doméstico com suas agruras cotidianas até o início da década de 1980. A partir de uma revisão da literatura de autores que se debruçaram sobre o documentário performático, constatamos o pioneirismo no Brasil de *Sagrada Família* na “ética modesta”. Particularmente em relação ao filme aqui discutido, não encontramos nenhuma referência textual, salvo o depoimento do próprio diretor que reflete, como vimos nos trechos pinçados de sua entrevista ao site Bitola-8, sobre as necessidades pessoais desta abordagem documentária em particular.

Os ateliers Varan proporcionaram o contato com a estilística direta (*cinéma vérité*) e o conteúdo de suas oficinas enfatizava a “verdade” do encontro entre realizador e atores sociais de sua narrativa. O modo performático, sublinhamos, não exclui a participação/interação que marca a estilística do cinema direto adotada pelos franceses. “A ênfase narrativa é em procedimentos estilísticos (como entrevistas ou depoimentos) que demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo. A pessoa do sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem” (RAMOS, 2008: 37), o que tentamos demonstrar no percurso de nossa análise. Everaldo Vasconcelos documentarista é também personagem. Ao optar por realizar uma “etnografia doméstica” do seu núcleo familiar – numa tentativa de expurgar ressentimentos mal resolvidos em relação à figura do pai –, o diretor produz uma auto-representação do seu universo privado, tornando-o público para assistências diversas, inaugurando, destarte, uma modalidade de documentário ainda não presente na cinematografia paraibana e, certamente, na nacional.

Referências

BERNADET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e *Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.142–156.

COMOLLI, Jean-Louis. Os ateliers Varan, 30 anos de resistência. In: ARAÚJO, Juliana e MARIE, Michel. *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016. p. 103–105.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio. IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015. p. 279–300.

LIRA, Bertrand. Cinema direto na Paraíba: breve relato de uma experiência. In: ARAÚJO, Juliana e MARIE, Michel. *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016. p. 75–81.

_____. Tecnologia e estética: o Super-8 funda a estilística do direto no cinema paraibano dos anos 1980. IN: AMORIN, Lara e FALCONE, Fernando Trevas (Orgs.). *Cinema e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. p. 86–100.

MACDONALD, Scott. *American Ethnographic Film and Personal Documentary: the Cambridge turn*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papius, 2005.

NICHOLS, Bill. Modalidades documentales de representación. In: TORCHIA, Edgar Soberón (Org.). *33 ensaios de cine*. Havana: Ediciones Caribe, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 234–257.

TONELO, Gabriel. *A Escola de Cambridge e o desenvolvimento do documentário autobiográfico norte-americano*. REBECA - Revista Brasileira de Cinema e Estudos e Audiovisual. Ano 3. Edição 6. Julho-dezembro, 2014. p. 1– 25.

Filmografia

SAGRADA Família. Direção Everaldo Vasconcelos. Nudoc, 1981. Super-8 (14 min.)