

Daniel Velasco Leão\*

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq

## A frase-imagem: arte, montagem, fotografia e palavra no cinema documentário<sup>1</sup>

**Resumo:** Depois de refletir sobre o cinema documentário como uma prática artística instável, este artigo descreve, analisa e problematiza os textos verbais dos narradores das obras *Congo* de Arthur Omar (1972), *News from Home* de Chantal Akerman (1976), *Ninguém Assistirá ao Formidável Enterro de tua Última Quimera Somente a Ingratidão Aquela Pantera Foi a tua Companheira Inseparável* de Glauber Rocha (1977), *Blue* de Derek Jarman (1993), *A Paixão de JL* de Carlos Nader (2014) e, de forma mais prolongada, *Santiago — Reflexões sobre o Material Bruto* de João Moreira Salles (2006). Estas análises são permeadas por relações com os conceitos de imagem e frase-imagem de Rancière, discutidos também a partir dos documentários aqui citados, que incorporam e se apropriam de obras de arte.

**Palavras-chave:** Narração, Artes visuais, Cinema documentário, Documentário Brasileiro, Santiago — reflexões sobre o material bruto

**Abstract:** After reflecting on documentary cinema as an unstable artistic practice, this essay describes, analyzes, and problematizes the verbal texts of the narrators of the films *Congo* by Arthur Omar (1972), *News from Home* by Chantal Akerman (1976), *Ninguém Assistirá ao Formidável Enterro de tua Última Quimera Somente a Ingratidão Aquela Pantera Foi a tua Companheira Inseparável* by Glauber Rocha (1977), *Blue* by Derek Jarman (1993), *The Passion of JL* by Carlos Nader (2014) and, in more details, *Santiago* by João Moreira Salles (2006). These analyses are permeated by relationships with Rancière's concepts of image and phrase-image, also discussed based on the documentaries mentioned here that incorporate appropriate works of art.

**Keywords:** Narration, Visual arts, Documentary cinema, Brazilian documentary, Santiago — reflections on the raw material.

## 1. O documentário como prática artística

O cinema documentário pode ser uma prática artística instável.

Primeiro porque, ao contrário das artes visuais, o cinema, como a literatura e outras artes narrativas, tem o poder “d’anticiper un effet pour mieux le déplacer ou le contredire” (Rancière 2003: 9). Mas o cinema e suas imagens não se circunscrevem a este poder:

L’image n’est jamais une réalité simple. Les images de cinéma sont d’abord des opérations, des rapports entre le dicible et le visible, des manières de jouer avec l’avant et l’après, la cause et l’effet. Ces opérations engagent des fonctions-images différentes, des sens différents du mot image. Deux plans ou enchaînements de plans cinématographiques peuvent ainsi relever d’une imagéité différente. Et inversement un plan cinématographique peut relever du même type d’imagéité qu’une phrase romanesque ou un tableau. (Rancière 2003: 10)

Pode-se supor que tal instabilidade decorra de uma de suas características fundamentais: a relação que o documentário guarda com a realidade histórica. Mas, considerando de forma atenta, ou mesmo superficial, um conjunto de obras artísticas, plásticas, sonoras, nos veríamos conduzidos passo a passo a afirmar que um conjunto bastante heterogêneo de obras igualmente guardam relações essenciais e incontornáveis com a realidade social. Desde as pinturas de Courbet e das gravuras de Goya aos desenhos, palavras e instalações de Jaider Esbell; desde as instalações e palavras de Alfredo Jaar e Hans Haacke às performances de Anna Maira Maiolino, Pope.L, Joseph Beuys e Francis Alÿs; desde a arte sonora de Christian Marclay (especialmente *Guitar Drag*, 1999) às fotografias de Claudia Andujar, aos vídeos de Anri Sala, de Cao Guimarães. Obras indissociáveis de seus contextos históricos e sociais e, especificadamente, do mercado financeiro e do desmatamento em reservas indígenas, das guerras e de genocídios, da tortura e de crimes racistas.

Podemos perceber esta questão ainda mais ampliada no texto curatorial que Kynaston McShine escreveu para a célebre exposição *Information* realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970:

The material presented by the artists is considerably varied, and also spirited, if not rebellious — which is not very surprising, considering the general social, political, and economic crises that are almost universal phenomena of 1970. If you are an artist in Brazil, you know of at least one friend who is being tortured; if you are one in Argentina, you probably have had a neighbor who has been in jail for having long hair, or for not being “dressed” properly; and if you are living in the United States, you may fear that you will be shot at, either in the universities, in your bed, or more formally in Indochina. It may seem too inappropriate, if not absurd, to get up in the morning, walk into a room, and apply dabs of paint from a little tube to a square of canvas. What can you as a young artist do that seems relevant and meaningful? (McShine 1970: 138)

A instabilidade do documentário como prática artística deve, pois, ser procurada em outra parte. Ou, quem sabe, em outro lugar: o cinema, a televisão. Nesta suposição, o que diferenciaria o documentário destas obras seria o espaço ao qual se destinam. Mas esta suposição teria de ser sopesada tanto de forma centrífuga — isto é, considerando a evasão de parte do cinema das salas de cinema e das televisões domésticas em direção aos espaços de exposição e, também, na esteira de outras manifestações artísticas que se evadem dos museus para as ruas (cf. Dubois 2019: 21) — quanto centrípeta, pensando aqui, ao contrário, nas práticas artísticas que transformam o cinema e a televisão em seus territórios como nas “galerias televisionadas” que o pioneiro Gerry Schum realizou em Berlim no começo dos anos 1970, como Joseph Cornell realizara em *Rose Hobart* em 1936, como Maurice Lemaître em seus *films imaginaires*, etc. Esses movimentos podem ser percebidos de forma simultânea e complementar no filme-exposição *L'exposition d'un film* de Mathieu Copeland — ocorrida em Paris no Centre Pompidou em 2016.

The Exhibition of a Film, an exhibition for a context, namely a film screened in a cinema and constrained by the properties particular to that social environment, is, at one and the same time, a film exhibited, a film of an exhibition and a filmed exhibition. (Copeland 2015: 13)

Assim, a instabilidade artística do documentário talvez esteja não em seus vínculos com a realidade histórica ou com os espaços a que se destina (ou seus meios de produção), mas na forma de produção cinematográfica e em seus aspectos formais. Mas neste caso se trataria de um deslize excessivo, uma equívoca metonímia que tomaria o todo do cinema por sua parte hegemônica ou dominante, esta sim marcada pelas grandes produções em que os aspectos artísticos são submetidos em geral a narrativas que ensejam projeções subjetivas e, no caso do documentário, por relações algo despóticas entre a imagem e a realidade, de modo que a imagem esteja lá para reforçar uma asserção sobre a realidade.

A rigor não há como nem porque negar que grande parte do cinema documentário se baseia em um empobrecimento das imagens e dos sons — pela destituição de seu vigor nesta submissão a um argumento prévio que, ademais, ignora a potência do encontro documentário. Em outros termos, poderíamos afirmar que nesses documentários a imagem é apenas um suplemento de presença que confere carne e consistência ao texto que as dispõe, compara, articula. A função da imagem seria, nesse caso, “celle du supplément de présence qui lui [ao texto] donne chair et consistance” (Rancière 2003: 39).

Nossa hipótese é que o documentário é uma prática artística precisamente quando não supõe ou contraria ou ironiza este despotismo. Se pensarmos nos dois sentidos de imagem apontados por Rancière —

Il y a la relation simple qui produit la ressemblance d'un original: non point nécessairement sa copie fidèle, mais simplement ce qui suffit à en tenir lieu. Et il y a le jeu d'opérations qui produit ce que nous appelons de l'art: soit précisément une altération de ressemblance.

(...) Les images de l'art sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance. Des mots décrivent ce que l'œil pourrait voir ou expriment ce qu'il ne verra jamais, ils éclairent ou obscurcissent à dessein une idée. (Rancière 2003: 10)

— podemos dizer, então, que é nesse jogo de operações que se situaria a prática artística documentária.

A partir da série *História(s) do cinema* (1988/1998) de Jean-Luc Godard, Jacques Rancière aborda nos seguintes termos a frase-imagem:

J'entends par là autre chose que l'union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle. La puissance de la phrase-image peut s'exprimer en phrases de roman mais aussi en formes de mise en scène théâtrale ou de montage cinématographique ou en rapport du dit et du non-dit d'une photographie. La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. (Rancière 2003: 39)

Aqui *imagem* não busca representar o que é dito — o que está em jogo não é propriamente o texto, ou a imagem, mas a *função-frase* e a *função-imagem*. A *função-frase* é a de encadeamento; a *função-imagem*, a de conferir peso, carne, consistência à *função-frase*. Mas a *frase-imagem* também opera de outro modo. Ainda buscando o encadeamento como fim, “la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair” (Rancière 2003: 39). Enquanto a *imagem* constituiria o salto disjuntivo da passividade das coisas sem razão da frase para a potência ativa. Assim, a *frase-imagem* reuniria a potência *frástica* de continuidade e a potência *imageadora* da ruptura.

## 2. Arte/documental (a)

A partir de um conjunto de obras brasileiras modernas e contemporâneas, gostaria de pensar as relações estabelecidas entre as funções frase e imagem. Não afirmando, de imediato, que essas funções sejam inteiramente subvertidas mas buscando os momentos de tensão e fricção entre elas.

Na instalação *Do universo ao baile* de Dias & Riedweg (2008), há um vídeo em que a drag queen Craudia Pantera lê trechos da Constituição Federal do Brasil:

Ela lê: “Nós, representantes do povo brasileiro... Reunido em Assembleia Nacional Constituinte... Para instituir um Estado Democrático... Destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais, individual...”. Como vemos, a própria dificuldade enfrentada por essa mulher para apenas ler o texto da Constituição já mostra como as promessas trazidas pela Carta Magna não encontram realização prática. A crítica a um Brasil sustentado em promessas não cumpridas se expressa, de maneira simples, mas potente, em um outro vídeo da mesma obra, intitulado *Bandeira*. Nele, vê-se uma bandeira do Brasil de ponta-cabeça. Sobre ela, um

ventilador de teto gira, como se simplesmente levasse para o ar o lema “Ordem e Progresso”.  
(Buril 2021)

Sua voz, seus troços verbais, instauram em nós a escuta como inquietação, ampliando a condição fundamental de caixa de ressonância de nossa escuta (cf. Nancy 2014), formando um paralelo com a percepção de que “o filme projeta-se em nós” de Herberto Helder (1987: 149). Algo semelhante ocorre em *Congo* (1972), um singular documentário ou, mais precisamente, “um anti-documentário” como também o intitula seu diretor Arthur Omar. *Congo* chama a atenção para a voz de quem enuncia o discurso ao escolher como narrador uma criança. A leitura que ela realiza de textos de Mário de Andrade, bem como os elementos propriamente sonoros da voz infantil, se soma a outros procedimentos do filme que terminam por ressaltar e reforçar a distância do diretor (e da maior parte de seu público) em relação ao Congo ou congada, uma expressão espiritual e cultural popular. Uma distância que um documentário realizado de forma tradicional procuraria nos fazer crer que fora percorrida:

O que sobra da congada são as informações que nos fornecem os letrados, tiradas, a dar fé aos créditos, de obras de antropologia da Artur Ramos, Câmera Cascudo e Mário de Andrade, e são textos deste último que, em off, são lidos pela voz hesitante de uma criança. Está claro que da congada só saberemos o que nos dizem os livros. Nós não fazemos a congada, ela não é nossa produção cultural, não a modificamos, ela não nos modifica. Falar da congada seria necessariamente assumir a voz do saber que torna objeto aquilo de que fala, seria privar o outro da possibilidade de ser sujeito. (Bernardet 2003: 110)

Chantal Akerman também ressalta e tematiza a distância como contingência no filme *News from Home* (1977). Nele, a diretora lê, sobre imagens que registra durante sua estadia em Nova York, trechos de cartas enviadas por sua mãe do interior da Bélgica. Notícias prosaicas sobre o funcionamento de uma mercearia, a saúde de parentes distantes, a preocupação da mãe e a rotina da família são lidas pela própria diretora em um tom de voz quase íntimo, mas sempre em tons e volumes baixos: por vezes, inteiramente abafados pelos ruídos da cidade — um carro passa e perdemos uma linha, um nome, uma descrição. A distância entre uma pequena cidade europeia e a metrópole estadunidense é ampliada, assim como o sentido daquilo que vemos — arranha-céus, metrô, longas avenidas — vai sendo pouco a pouco influenciado pelas estranhas (pois deslocadas, estrangeiras) palavras dessa mãe, figura ademais fundamental na cinematografia de Chantal.

*Blue* de Derek Jarman teve sua première na Bienal de Veneza de 1993, um ano antes da morte do artista. O filme de 66 minutos é composto por uma tela azul, um conjunto de paisagens sonoras de Simon Fisher Tuner e narrações, sobretudo realizadas por Jarman a respeito de sua rotina em seus últimos meses de vida:

The idea of the blue screen provided Jarman with an answer to one of his greatest problems: how to make an autobiographical film about AIDS without filming himself. At the Edinburgh premiere Jarman said that he didn't see how he could have used images in the film given that he didn't want to make a film in which he was the predominant player. One solution would have been to make a film about another person with AIDS, but that would have meant tempering his commitment to gay autobiography. "The problem of so much of the writing about this epidemic is the absence of the author," he wrote in *At Your Own Risk*. As a boy discovering his homosexuality, Jarman was terrorized by the absence of a gay past. "That seemed to be a good reason to fill in the blanks and to start putting in the 'I' rather than the 'they.' The subtext of my films have been the books, putting myself back into the picture." In *Blue*, Jarman grafts his autobiographical writing onto celluloid. (Lawrence 1997)

Aqui, não se trata da distância — mas da realização de uma obra experimental em que a voz não tenta duplicar, traduzir ou se relacionar com distintas imagens. A imagem única que se vê é um longo e contínuo azul saturado, o mesmo azul de Yves Klein. De acordo com Tony Peake, "*a blue screen totally devoid of images*" foi concebida para que nada diminuísse o público da "*admirable austerity of the void*" (Jarman *apud* Peake 2011: 510-511). Essa inexistência de variação perceptiva contribui igualmente para um estado de contemplação e recolhimento no qual cada pessoa diante da obra tende a dilatar a ressonância possível da obra em sua própria singularidade perceptiva e sensorial, elementos muitas vezes deixados de lado no cinema documentário, que busca o estabelecimento do sentido e a afirmação de asserções por meio de imagens/sons operados como argumentos.

José Leonilson morreu um ano antes de Jarman, em 1993, também em decorrência da aids. A voz de Leonilson foi conservada em dezenas de fitas cassete que constituíam um diário no qual ele narra e descreve seu cotidiano, reflete sobre a contração do vírus HIV, os passos da doença, a conversa com a família e os amigos.

As gravações variam de temas cotidianos (prazos de trabalhos que precisa entregar, ideias para trabalhos futuros, filmes assistidos), acontecimentos do país (manifestações, governo Collor) e do mundo (queda do muro de Berlim, Bagdá bombardeada pelos americanos), a confissões (desabafos sobre seus amores, sobre a solidão, medo de decepcionar sua família devido à sua orientação sexual e medo de ser infectado pelo HIV). (Mattos/Ribeiro 2019: 138)

Em 2015, o cineasta Carlos Nader realizou o longa-metragem *A Paixão de JL* (2015) composto quase inteiramente pela voz de Leonilson e por seus desenhos, associados por montagens que ao mesmo tempo em que buscam vincular os aspectos autobiográficos da produção do artista, evitam estabelecer uma relação meramente ilustrativa — o que logra realizar ao conferir importância a detalhes e aspectos da obra, e das palavras, dificilmente sintetizáveis.

A incorporação das obras de arte em *O mês que não terminou* de Francisco Bosco e Raul Mourão é de ordem distinta. Em entrevista, Bosco afirma: “Querida um longa em linguagem de cinema ensaio, que fugisse do documentário convencional, em que as imagens são apenas ilustrativas. Pensei no Raul [Mourão] para selecionar obras em videoarte para a edição” (Bosco *apud* Gobbi 2018). Mourão descreve o que guiou sua curadoria: “Fui selecionando obras que me interessam por uma certa violência poética ou estranhamento e que, deslocadas, ganhariam outro sentido.” (Mourão *apud* Balbi 2019). Mas o que acontece quando essas obras migram para o centro de um documentário que, ao contrário daqueles que viemos abordando até aqui, é constituído por uma lógica expositiva? É preciso dizer, a este respeito, que, apesar da intenção de Bosco de realizar uma obra de viés ensaístico, tal caráter de seu documentário é diminuído pelos demais elementos que o compõem: entrevistas com especialistas, uma voz narradora que conduz o filme com assertividade e que de algum modo desperdiça a possibilidade de incorporar o experimento reflexivo em sua tessitura estética. Dada a complexidade do tema e a grande quantidade de pessoas entrevistadas que, ademais, enunciam múltiplos aspectos fundamentais da realidade histórica, social e psíquica brasileira, as obras de arte aqui acabam sendo canalizadas pelo força-cinema ou, se se quiser, pela *função-frase* — perdendo algo da potência imagética que teriam nelas mesmas.

A coesão e a síntese parecem justamente ser as principais barreiras à abertura de algo similar a uma exposição artística dentro de uma obra documentária ou como seu pressuposto. Pense-se, por exemplo, em *Ninguém Assistirá ao Formidável Enterro de tua Última Quimera Somente a Ingratidão Aquela Pantera Foi a tua Companheira Inseparável* (Glauber Rocha, 1977), também conhecido como *Di-Glauber*. Neste pequena obra-prima de seu tempo, Glauber filma o velório e o enterro do pintor modernista Di Cavalcanti. A narração verborrágica do diretor é composta pela leitura de um artigo no *Jornal do Brasil* sobre o velório, com destaque para o incômodo da família com a presença do próprio Glauber. Comandos de câmera, reflexões sobre a imagem, memórias de encontros com Di Cavalcanti se somam à leitura de um poema de Vinicius de Moraes para Di e de um texto do crítico e teórico de arte Frederico de Moraes. Essas leituras e memórias não são sucessivas, mas entrecortadas: a memória, em seu rápido fluxo verbal, dá espaço à prosódia algo professoral da leitura do texto teórico que, por sua vez, dá lugar à declamação lírica, num ciclo rápido, incessante, que domina uma grande parte da obra e da qual também participam composições de Jorge Ben Jor cujos sambas são associados às temáticas populares e suburbanas das obras de Di Cavalcanti. Durante parte do filme, vemos trânsito similar e frenético de imagens de pinturas de Cavalcanti acompanhadas, eventualmente, pelo sambado de Antonio Pitanga. Aqui, o cinema não se propõe incorporar outra linguagem artística *mas cinematografá-la antropofagicamente*. Como observa Tetê Mattos, “Glauber se opõe ao ritual sacralizador que, segundo Siqueira, nega o espírito da obra do morto e pretende liberar a imagem do pintor, apresentando-nos um Di Cavalcanti vivo e caloroso” (Mattos 2004: 159). O que talvez só seja possível porque

“Glauber se qualifica como interlocutor privilegiado de Di Cavalcanti, inscrevendo-se num plano de aproximação estético/afetivo/cultural” (*ibidem*). Não fosse Di um pintor modernista, o filme naturalmente não teria essa forma e, possivelmente, nem existiria.

A morte é um tema festivo pros mexicanos, e qualquer protestante essencialista como eu não a considera tragedia. [...] Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição. A Festa, o Quarup — a ressurreição que transcende a burocracia do cemitério. Por que enterrar as pessoas com lágrimas e flores comerciais? (Rocha 1977)

### **3. Santiago — Reflexões Sobre o Material Bruto (João Moreira Salles 2006)**

Filme laureado nos mais prestigiados festivais e adquirido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York como parte de seu acervo permanente, *Santiago* é um filme-ensaio sobre o cinema documentário que fratura o esqueleto narrativo de um filme nunca finalizado, expondo os ossos e as carnes, como se um pintor ao invés de exibir seu grande painel sobre um tema exibisse diversos esboços e estudos — com a diferença que tais esboços e estudos foram de algum modo *impostos* a uma pessoa real, Santiago, que precisava repetir diversas vezes narrativas enquanto o diretor ia aos poucos moldando sua atuação. Ao mesmo tempo, o filme é uma narrativa insidiosa, por vezes mendaz. *Santiago* é um filme exemplar da utilização da *frase-imagem* precisamente porque se constrói ao longo de toda a obra no jogo entre a reflexividade e o melodrama.

É sem dúvida temerária nossa afirmação. Afinal, filmes autoreflexivos se filiam à tradição antiilusionista da arte (cf. Stam 1981 e 2003) porque são opacos (cf. Xavier, 2008), ressaltam “as ligaduras do tecido narrativo” (Stam 1981: 22), privilegiam a descontinuidade, muitas vezes revelando os “segredos profissionais do ilusionismo” (Stam 1981: 114), subvertem “o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação” (Stam 2003: 175). Neles, o espectador percebe o texto “em seu campo interpretativo” (Nichols 1991: 61-62) e – em alguns casos – “a carne da presença na circunstância do mundo” durante a tomada (Ramos 2008: 79). O documentarista se apresenta e é percebido como “parte tangível” do mundo histórico (Nichols 1991: 77), cuja “visão inscrita no (e como) espaço documentário (...) possui simultaneamente uma localização subjetiva e é objetivamente visível ao escrutínio e ao julgamento ético” (Sobchack 1984: 147-148). Nos filmes auto-reflexivos, percebemos desanuviadamente a importância dos dois momentos decisivos de todo documentário: a tomada e a montagem (cf. Gauthier 1995). Esta é “o lugar por excelência da perda de inocência” (Xavier 1974: 17), a “ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode mostrar seu trabalho e enfatizar sua posição, buscando simultaneamente dinamitá-la ao deixá-la explícita” (Ramos 2005: 191-192), mas uma das principais funções desta reflexão é justamente se referir às

condições de tomada, ao encontro, e, assim, da representabilidade parcial e subjetiva de uma realidade específica. No entanto, pensamos que poderemos demonstrar que mesmo no interior de *Santiago* existem elementos melodramáticos.

É conhecida a gênese do filme, ao menos aquela que nos conta o narrador: o diretor retorna, trezes anos depois, ao material bruto daquele que seria seu primeiro filme e reflete através dele a respeito da passagem de tempo em suas múltiplas manifestações: a morte, a transformação, as possíveis formas de fazer documentários e de encarar a vida, etc. Quando em 2005 Salles retorna, com Eduardo Escorel e Livia Serpa, “ao lugar do crime” – para usar, expandindo, a feliz expressão de Eduardo Coutinho –, este já é outro: o tempo passou e seu modo de pensar o documentário se alterou profundamente, como se pode perceber neste filme, em sua produção escrita (cf. os prefácios aos livros de Da-Rin, 2006, e Consuelo Lins, 2004) e em seus filmes imediatamente anteriores: *Entreatos* (2002) e *Nelson Freire* (2003). Da ilha de edição, saem os três com um filme em que perceberemos uma vontade de expor (de dada maneira) como se deu o encontro entre Salles e Santiago (seu afastamento, o modo como o diretor tolheu a auto-mise-en-scène de seu personagem lhe impondo, nos limites da possibilidade, uma ideia já concebida) e seu arrependimento, que se percebe não só nas duras críticas que faz a si mesmo (ou antes, ao que fora) como também numa comovente tentativa de agregar ao filme elementos próximos a Santiago, numa clara intenção de modificar a representação a que havia tentado – e, em parte, conseguido – engessar seu personagem. É neste sentido que se diz que *Santiago* tem a particularidade, entre os filmes reflexivos e autobiográficos contemporâneos (cf. Rezende 2009: 35), de “perturbar a crença do espectador naquilo que ele está assistindo, de destilar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível provocada pelo filme” (Lins 2008: 142).

Em *Santiago*, a antecipação é fundamental. Uma das primeiras coisas que sabemos é que Santiago morreu e logo iremos perceber, pela contundente autocrítica do diretor (cf. Lins 2008) o arrependimento que este sente por não ter compreendido a importância que aquela filmagem tinha para ele. Para compreendermos o valor dessa antecipação para a estrutura do filme basta lembrar que na faixa comentada do DVD o diretor e seus editores associam o deslocamento desta informação (até então colocada no final do filme) à desobstrução da montagem. Ela faz com que vejamos, de um lado, um homem morto ainda vivo, já velho, fraco, falando sobre coisas nem sempre agradáveis, com paciência (quase sempre) e com ternura pelo diretor a quem vemos, por outro lado, como um pobre diabo que foi insensível, quase cruel, apressado e petulante por não ter percebido – o que agora sabe – o valor daquele encontro.

Nos demoramos na abordagem deste filme porque ele se apresenta como um documentário ensaístico, problematizando sua natureza de documento, ao mesmo tempo que constrói uma narrativa discreta, insidiosa. Ao longo desta narrativa, no entanto, o filme vai contrariando as falas do narrador, fazendo com que sua voz não seja

condizente com a voz do filme. A indicação derradeira é precisamente a afirmação de que o narrador do filme, que ao longo de toda obra apresentava-se como o diretor, era na verdade seu irmão. Essa informação dota o espectador de uma renova desconfiância — agora não dos procedimentos realizados em 1992, mas dos desta edição “iconoclasta”.

#### 4. Conclusão

Todas estas obras apontam, não tentam restituir, a realidade: nem as palavras nem as imagens aqui abordadas buscam fazê-lo. Não é essa, em geral, uma das falácias do documentário tantas vezes enunciada e tantas vezes combatida? Exigir que o documentário apresente a carne ao invés da imagem é supor que destruir uma pintura ou uma estátua afetaria não seus valores, mas o próprio corpo. No documentário, importa a semelhança e importa o percurso até a semelhança (dada como inevitável) e importa a distância (dada como inconveniente, como se toda distância fosse uma intervenção excessiva que deve primar por ser reduzida ao mínimo, ao inevitável). Sendo uma representação, o documentário não se reduz a isso: é ainda muitas outras coisas. E é precisamente nesse território amplo, expandido, em que atua e se move como uma prática artística instável que o documentário se vale dos usos mais perturbadores e instigantes da voz, das palavras e das frases-imagens.

#### NOTAS

\* Daniel Leão (Rio de Janeiro, 1984), graduado em cinema pela Universidade Federal Fluminense (2010) e doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina com período sanduíche na New York University (2020), é documentarista, roteirista, artista visual e professor. Foi professor de cinema da Universidade Federal de Santa Catarina entre 2016-2018 e de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (2023). Atualmente, realiza pesquisa pós-doutoral em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina com apoio do CNPq. Seus trabalhos em artes visuais e cinema já foram expostos em instituições como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e festivais como o Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires. Já participou de conferências em diversas cidades, tendo publicado artigos sobre artes visuais, cinema documentário, roteiro e ensino em publicações acadêmicas do Brasil e de Portugal.

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

## BIBLIOGRAFIA

- Balbi, Clara (2019), “Documentário examina Brasil que migrou do futebol para a política”. <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/documentario-examina-brasil-que-migrou-do-futebol-para-a-politica.shtml>> (último acesso em 15 de março de 2024).
- Baltar, Mariana (2007), *Realidade Lacrimosa. Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese, Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, Niterói, 2007.
- Bernardet, Jean-Claude (2003), *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Brooks, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Nova York, Columbia University Press.
- Buril, Bárbara (2021), “Dias & Riedweg: uma engrenagem criativa movida pelos encontros”. <<https://www.dias-riedweg.com/pt/obras-2010-1995/devotionalia-74r2h-x3x6r-jyx4g>> (último acesso em 15 de março de 2024).
- Copeland, Mathieu (2015), *Exhibition of a Film/L'Exposition d'un Film*, Dijon, Les Presse Du Reel.
- Dubois, Phillipe (2019), “Pós-fotografia, pós-cinema: os desafios do ‘pós’” in *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*, São Paulo, Sesc.
- Gauthier, Guy (1995), *Le Documentaire un Autre Cinéma*, Paris, Éditions Nathan.
- Gobbi, Nelson (2018), *Raul Mourão abre duas mostras e toca projetos com amigos como Francisco Bosco e Cabelo*. <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/raul-mourao-abre-duas-mostras-toca-projetos-com-amigos-como-francisco-bosco-cabelo-23086880>> (último acesso em 15 de março de 2015).
- Helder, Herberto (1987), *Photomaton & Vox*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Lawrence, Tim (1997), “AIDS, the Problem of Representation and Plurality in Derek Jarman’s *Blue*”, *Social Text*, 52/53, Queer Transexions of Race, Nation, and Gender, 241-264. <<https://www.timlawrence.info/articles2/2014/1/16/aids-the-problem-of-representation-and-plurality-in-derek-jarmans-blue>>, (último acesso em 15 de março de 2024).
- Lins, Consuelo (2008), “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*”, in Catálogo da mostra “O som no cinema”, Rio de Janeiro, Caixa Cultural.
- Mattos, Marina Baltazar / Gustavo Silveira Ribeiro (2019), “Dois filmes, infinitas constelações: *Pan-cinema permanente* e *A paixão de JL*”, *Cad. Benjaminianos*, v. 15, n. 1, 131-143,
- Mattos, Tetê (2004), “A imaginação cinematográfica de Di-Glauber”, in *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, São Paulo, Summus.
- McShine, Kynaston (1970), *Information*, New York, MoMA.
- Nancy, Jean-Luc (2014), *À Escuta*, Belo Horizonte, Edições Chão da Feira.

- Nichols, Bill (1991), *Representing Reality. Issues and concepts in documentary*, Bloomington Indiana University Press.
- Peake, Tony (2011), *Derek Jarman. A biography*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques (2003), *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique.
- (2012), *O destino das imagens*, Rio de Janeiro, Contraponto.
- Ramos, Fernão Pessoa (2005), “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa” in *Teoria Contemporânea do Cinema. Volume II – Documentário e narrativa ficcional*, São Paulo, Editora Senac São Paulo.
- Rezende, Isabel Veiga (2009), *Pensando a autobiografia no cinema documentário e algumas de suas principais influências*, Niterói, UFF.
- Rocha, Glauber (1977), *Di (Das) Morte*, texto mimeografado, distribuído na sessão de estreia do filme na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 11 de março de 1977. < <https://gpesc.wordpress.com/2009/08/17/di-cavalcanti-di-glauber/> > (último acesso em 14 de abril de 2024).
- Sobchack, Vivian (2005), “Inscribendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário”, in *Teoria contemporânea do cinema volume II – Documentário e narrativa ficcional*, São Paulo, Editora Senac São Paulo.
- Stam, Robert (2003), *Introdução à Teoria do Cinema*, Campinas, Papyrus.
- (1981), *O Espetáculo Interrompido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Xavier, Ismail (2008), *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*, São Paulo, Paz e Terra.