Incertas figuras do real: a construção da personagem no documentário¹

Rafael Spuldar²

Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Resumo

A idéia do documentário enquanto *representação*, e não *reprodução* do real, provoca a necessidade de se especular sobre a natureza de certas funções narrativas. Assim, o presente trabalho tem como objetivo aproximar as noções de *documentário* e *personagem*, buscando compreender a construção destas figuras dentro do gênero cinematográfico escolhido e encontrar possíveis semelhanças e/ou diferenças entre este processo e aquele verificado nos relatos ficcionais.

Palavras-chave

Cinema; documentário; personagem.

A teoria do documentário dedica um espaço ainda marginal para a exploração de um elemento fundamental em qualquer narrativa: a *personagem*. Importantes teóricos do gênero, como Bill Nichols, chegam a sugerir que esta figura é secundária: os documentários seriam compostos “menos por narrativas organizadas em torno de uma personagem central do que por uma retórica organizada em torno de um argumento” (NICHOLS, 2001, p.28).

Pretendemos aqui tomar as noções de *documentário* e de *personagem*, buscar uma definição para ambas e aproximá-las, para melhor compreender a maneira como estas figuras da narrativa, que na maioria das vezes tomam a forma de *seres humanos* reais, se constroem dentro deste gênero cinematográfico tão complexo e fugidio. Nosso objetivo é encontrar possíveis semelhanças e/ou diferenças deste processo em relação ao que acontece nos filmes classificados como ficcionais. Primeiramente, iremos definir cada campo de estudo, realizando uma

¹ Trabalho apresentado ao NP de Comunicação Audiovisual, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Autor do artigo “Representações em *A Queda!* e *Eu Fui a Secretária de Hitler*”, apresentado no GT de Audiovisual do VII Seminário Internacional de Comunicação, promovido pela PUCRS (Porto Alegre, 2005).

revisão teórica a respeito dos temas; posteriormente, faremos a aproximação das duas noções e verificar a validade de nosso estudo.

Documentário: uma perspectiva relacional

No âmbito dos estudos do documentário, é recorrente a idéia de que a busca da definição deste gênero cinematográfico passa por uma análise relacional com os relatos ficcionais. Não haveria, sob este ponto de vista, maneira de se diferenciar um filme documental de um ficcional apenas pelas características intrínsecas e expressas de cada um; seria impossível identificar, de maneira consistente, uma narrativa ou um *estilo* que seja exclusivo dos documentários – e o mesmo argumento valeria para as ficções.

Para Nichols, por exemplo, o “registro indicial” da realidade (NICHOLS, 2001, p.36) – por meio do suporte audiovisual – é operado da mesma forma pelos filmes ficcionais e pelos documentários, o que impede a simples distinção através da percepção primária de imagens e sons. O que o público pressupõe, ao ver um documentário, é a “autenticidade da prova” (idem, p.37), a crença de que aquela obra *re-apresenta* o mundo cotidiano a partir de uma perspectiva específica; isto sustentaria ainda o argumento, proposto pelo autor, de que o documentário seria uma *representação*, e não uma *reprodução* do real.

A diferença fundamental entre ficção e documentário, segundo Nichols, reside no *status* conferido pelo espectador à imagem que presencia na tela. No caso do documentário, como já foi exposto, o público *acredita* na veracidade daquilo que vê, na ligação direta das imagens com seu mundo vivido; nas palavras de Sobchack, “o mundo em que o espaço documentário se estende e para o qual aponta sua significação indicial é percebido como o mundo concreto e intersubjetivo do observador” (SOBCHACK, 2005, p.147).

Já na ficção, o relato faz com que o espectador *imagine* os espaços e as situações que se apresentam diante de si. Esses filmes “dão expressão tangível para

nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e medos” (NICHOLS, 2001, p.1). Embora seu *registro indicial* seja igual ao do documentário, o público não vê aquelas imagens como *reais*, como parte de seu *mundo*; podemos adotar a verdade do filme de ficção como nossa, ou simplesmente rejeitá-la (idem, p.1).

Carroll compartilha com Nichols e Sobchack a noção de que o espectador é a peça-chave para se chegar à diferenciação entre filmes ficcionais e documentários; no entanto, ele amplia e aprofunda a diferença entre *crença* e *imaginação*, e elabora uma nova definição para o filme documentário.

Considerando que esta delimitação é possível ao considerar determinadas propriedades *relacionais* e *não-manifestas* dos filmes, o autor utiliza o modelo teórico de *intenção-resposta* de Paul Grice para estabelecer sua noção de *cinema de asserção pressuposta*. Esta nova denominação proposta por Carroll para o documentário se origina naquilo que ele considera um “jogo da asserção” (p.72) existente entre o autor cinematográfico e o público espectador.

Este jogo ocorre da seguinte forma: o cineasta apresenta seu filme ao espectador com uma intenção primordial de que o espectador *acredite* no conteúdo daquilo que está na tela (*intenção assertiva* do autor). O público, então, adota uma *postura assertiva*, ou seja, acredita no conteúdo do filme, a partir do momento em que reconhece no autor sua intenção assertiva.

O motivo desta asserção ser *pressuposta*, segundo Carroll, se dá pela possibilidade do filme “mentir”, ou seja, do cineasta dissimular a “realidade” de seu texto fílmico. No entanto, esta dissimulação é menos importante do que o jogo da asserção: enquanto o público reconhecer a intenção assertiva do autor e adotar uma postura assertiva, ou seja, *acreditar* no conteúdo do filme, tudo se mantém intacto. No entanto, cabe ao cineasta o ônus de manter a credibilidade daquilo que apresenta na tela:

“Para que sua intenção assertiva seja não-defectiva, o realizador compromete-se com a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional do filme e responsabiliza-se pelos padrões de evidência e argumentação exigidos para fundamentar a verdade ou plausibilidade do conteúdo proposicional que apresenta” (CARROLL, 2005, p.89).

Utilizando a obra do diretor João Moreira Salles como ilustração, diríamos que o terceiro episódio da série *Futebol* é considerado um filme de *asserção pressuposta* pelo fato do espectador crer nos depoimentos de *socialites*, taxistas e economistas sobre o jogador Paulo César Caju enquanto representações *reais*. Esta compreensão ocorre a partir de uma leitura da intenção de Moreira Salles de que ela ocorra, mesmo que estas entrevistas fossem, por exemplo, falas interpretadas por atores.

O mesmo *jogo de asserção* ocorre em relação ao filme de ficção; a diferença, segundo Carroll, é que a intenção do cineasta passa a ser *não-assertiva* ou *ficcional*. Isto significa que o público reconhece no autor a intenção de que não se acredite na *realidade* dos fatos apresentados no filme, adotando assim uma *postura ficcional*, ou seja, o espectador passa a *imaginar* o conteúdo do texto fílmico sob uma perspectiva supositiva e não-assertiva, como que dizendo: *eu tomo isto como verdade dentro do propósito de seu argumento*.

A idéia do cinema de asserção pressuposta seria, para Carroll, um segmento dentro do amplo espectro dos filmes não-ficcionais. Esta classificação se estende a diversas obras que são freqüentemente separadas do gênero documentário. Assim, programas de TV exibidos em canais como *History Channel* ou *National Geographic* que apresentem, por exemplo, reconstituições históricas passam a ser enquadrados como documentais, mesmo que seus autores não tenham a intenção de que estas cenas sejam tomadas pelo público como *traços do mundo real*.

Para este tipo específico de filme documentário, Carroll elabora a noção de *cinema de traço pressuposto*, no qual o cineasta tem como intenção assertiva fazer com que a imagem seja tomada pelo público como um traço retirado diretamente de sua própria realidade vivida.

O traço é pressuposto porque, assim como no cinema de asserção pressuposta, o realizador pode estar mentindo (ele, por exemplo, filma uma árvore no Jardim Botânico e apresenta como sendo no Amazonas – o público adota uma postura assertiva e aceita isto como verdade). Esta vertente remete à imagem que a

maioria das pessoas tem do cinema documentário – de fato, classificado geralmente como *actualitéé* (CARROLL, 2005, p.92).

Através de suas formulações, Carroll evita explicitar limites temáticos ou narrativos ao documentário; já Nichols, ao afirmar, por exemplo, que os documentários se caracterizam mais por retóricas sobre argumentos e menos sobre narrativas sobre personagens, como citamos no início do texto, nos parece restringir excessivamente as possibilidades narrativas deste gênero.

A personagem e os traços do mundo real

A ligação com o *mundo real* é um tópico marcante nas teorias referentes à figura da personagem, em sua maioria realizados dentro do campo da literatura. Poderíamos dizer que esta preocupação vem desde Aristóteles, que já definia a personagem (ou *agente*) como uma *representação* de seres humanos *verdadeiros*, uma entidade composta pelo poeta a partir de uma seleção de informações dadas a respeito de pessoas reais (2000, p.309).

Na mesma linha seguem Ducrot e Todorov, ao afirmarem que as personagens representam pessoas, mas “segundo modalidades próprias da ficção” e nunca fora dos limites do suporte lingüístico (1982). Aí surge outro ponto em comum com Aristóteles, para quem a natureza e unidade da personagem só são obtidas a partir dos recursos da criação artística.

Antonio Candido, em sua análise da personagem do romance, comenta a “visão fragmentária” do homem em relação aos outros seres. Para ele, o homem elabora o conhecimento de seus semelhantes de maneira “insatisfatória, incompleta (...) imanente à nossa própria experiência” (1970, p.58), nunca abrangendo a integridade do ser. O conhecimento humano dos seres se dá primeiro no “domínio finito”, isto é, do corpo, do material, do físico, da aparência – que se dá de forma mais ou menos integral – e depois do “domínio infinito”, este inatingível de maneira completa.

Esta abordagem, quando transposta ao romance, é retomada, mas de outra forma: esta fragmentação, segundo Candido, é dirigida *racionalmente* pelo autor. A limitação do meio faz necessária uma simplificação, mas é pela combinação de alguns elementos essenciais e repetidos – gestos, falas que refletem *traços* da personagem – que se forma a identificação com o leitor. Esta lógica organizacional de elementos dá origem, nas palavras do autor, a uma “ilusão do ilimitado” (1970, p.59).

Aqui já se faz presente uma abordagem que remete ao século XVIII, quando o ideal burguês e o advento do *indivíduo* moderno geraram o que foi definido por Brait como “visão psicologizante” (1985, p.38) da personagem. Ela deixa de ser o herói da canção de gesta da Idade Média, ou o modelo a ser imitado (na concepção do latino Horácio), para se tornar uma criatura antropomórfica, cuja medida é o homem comum.

Na definição de Candido, a mudança do romance no século XVIII é a passagem do “enredo complicado com personagem simples” para o “enredo simples com personagem complicado”. O exemplo máximo deste modelo, para o autor, viria a ser *Ulysses*, de James Joyce, na primeira metade do século XX. Na mesma linha, E.M. Forster criou a noção de personagem *plana* (simples, *bidimensional*, melhor representada pelo tipo e pela caricatura comuns no melodrama e na comédia) e *redonda* ou *esférica* (complexa, multifacetada, *tridimensional*, possuidora de vários traços). Para Forster, a personagem deve dar a impressão de um ser vivo (1974).

A idéia de *traço*, citada anteriormente aqui, é fundamental no pensamento de Seymour Chatman sobre a personagem, em seu estudo sobre estruturas narrativas. Para ele, o traço seria “uma qualidade pessoal relativamente estável ou permanente” (1978, p.126), não podendo ser tomada como hábito, mas sim como “um sistema de hábitos interdependentes” (1978, p.122) e não excludentes. Extraída da psicologia, esta noção coloca novamente em evidência a conexão entre a personagem e o *mundo real* em que vivemos.

Chatman afirma que os traços, para fins narrativos, podem ser considerados adjetivos retirados do vernáculo de determinada época para rotular uma qualidade da personagem, fazendo assim uma conexão entre o público e a narrativa (identificação esta, como já vimos, apontada também por Candido). Através de seu conhecimento do “código de traços do mundo real” (1978, p.125), o leitor ou espectador reconhece e distingue uma personagem das outras, mesmo que estes rótulos não estejam explícitos no texto.

Assim, o autor define a personagem como sendo um *paradigma de traços*, considerando que estes podem emergir mais cedo ou mais tarde na narrativa, e estão sujeitos a desaparecer e serem substituídos por outros. Como adjetivos, os traços funcionam como uma espécie de “agregação vertical interseccionando a cadeia de eventos que inclui a trama” (1978, p. 127).

Para Chatman, os eventos (predicados) têm posições estritas e bem definidas na narrativa: A ocorre após B, que tem C como consequência etc. Já os traços (adjetivos) não estão sujeitos a esta delimitação, e podem prevalecer ao longo de toda a obra, e inclusive além dela, na memória do público. Desta forma, as personagens *redondas* de E.M. Forster, segundo ele, desafiam a linha de eventos em uma narrativa, sendo construtos abertos para observações subseqüentes:

“Nossa ‘leitura’ não é limitada ao período efetivo de contato imediato com o texto. A personagem pode nos perseguir por dias e anos enquanto tentamos contabilizar as discrepâncias ou lacunas relativas às mudanças e ao crescente discernimento sobre nós mesmos e nossos semelhantes. As grandes personagens ‘redondas’ parecem objetos virtualmente inexauríveis para a contemplação. Nós podemos até lembrar delas como presenças com quem (ou nas quais) nós vivemos (...)” (CHATMAN, 1978, p.133).

Podemos já verificar uma tendência nos estudos da personagem: buscar sua dissociação dos demais elementos narrativos, como a trama. Este ponto de vista se dissocia daquele recorrente desde Aristóteles, no qual a personagem existe como função da trama, nunca um elemento em separado. Para o grego, a ação era prioritária, verdadeiro objeto da imitação (*mimese*); os agentes (*pratto*) apenas a interpretam. Esta abordagem “funcionalista” da personagem (1978, p.111) ecoou nos trabalhos de formalistas russos como Propp e Tomashevsky.

Chatman, por sua vez, defende uma *teoria aberta da personagem*, na qual esta seja tratada como uma entidade autônoma, e não como um mero elemento funcional da trama. “Esta teoria deve argüir que a personagem é reconstruída pelo público a partir de evidências anunciadas ou implícitas em uma construção original e comunicada pelo discurso” (CHATMAN, 1978, p. 119).

Esta separação, por vezes, não se dá somente entre personagem e trama, mas também, de forma radical, entre personagem e autor. Décio de Almeida Prado, por exemplo, define a personagem do teatro como um paradoxo: enquanto a peça seria um prolongamento do dramaturgo, a personagem ganha existência e relevância artística no momento da montagem, quando está “liberta de tutelas”. Prado chega a citar uma *luta surda* entre autor e personagem:

“O dramaturgo não está longe de se assemelhar ao Deus concebido por Newton: o seu papel se extinguiria para todos os efeitos no momento da criação (...). Mas poucos autores se contentam com semelhante exclusão: o próprio impulso que os levou a escrever a peça, leva-os também a expor e a defender seus pontos de vista” (PRADO, 1970, p.101).

Como pudemos notar, os estudos da personagem se concentram no campo das narrativas de ficção. Antonio Candido, no entanto, parece abrir espaço para uma postura direcionada aos relatos não-ficcionais, quando afirma que não se pode *aproveitar* integralmente um ser vivo, real, como uma personagem de romance. Assim, o autor vai *interpretar* (ou *representar*) o mistério desta pessoa viva, ao invés de respondê-la.

No que se refere ao estudo da representação dos objetos *reais* no documentário, podemos retomar a idéia de Sobchack, que vê um “laço existencial” (2005, p. 147) entre o espectador e o *espaço documentário*. Para a autora, o público reconhece este espaço como contíguo ao seu, e não um mundo à parte. Ele também vê, na tela de cinema ou de TV, sujeitos estabelecendo relações sociais concretas neste *espaço ético*. Ou seja, não se trataria de personagens no sentido comum, ligado às narrativas ficcionais, e sim de pessoas *de carne e osso*.

No entanto, ao lembrar da noção de *visão fragmentária* pelo homem, formulada por Antonio Candido, questionamos: sendo o filme documentário uma

narrativa elaborada por um sujeito, e considerando a impossibilidade humana de compreender e apreender o *domínio infinito* e a integralidade dos seres à sua volta, não se aplicaria a figura da personagem também aos documentários?

Documentário e personagem: uma aproximação

Retomemos Candido, quanto ele se refere à construção da personagem: o autor possui uma *visão fragmentária* do real; ele então capta vários fragmentos de seu mundo vivido, das pessoas e situações que conhece, e os organiza dentro da narrativa, configurando uma *ilusão do ilimitado* e um senso de unidade, dando origem assim à personagem. Chatman diria que o autor parte de *traços* encontrados e verificáveis no *mundo real* extratextual para gerar a personagem, ou seu *paradigma de traços*.

No caso do documentário, ocorre o mesmo. A diferença é que o documentarista possui um contato mais direto com as pessoas que estarão presentes em seu relato fílmico. Através da captação de vasto *material bruto* audiovisual – recurso corrente neste gênero –, o diretor passa a dispor de um *registro indicial* que difere dos instrumentos de criação do romancista (que recorre à memória ou ao seu imaginário), mas idêntico ao do ficcionista cinematográfico; no entanto, este utiliza seus instrumentos para criar mundos e pessoas imaginários, através de uma *postura não-assertiva*.

O *material bruto* do documentário de maneira alguma é um registro total ou completo daquilo que o documentarista retrata; a *visão fragmentária* é inevitável. Aí o trabalho do diretor se mostra idêntico ao do ficcionista: ele toma o *material bruto* e o edita, seleciona trechos e falas, ações e situações vividas e dá origem a um filme, que nada mais é do que a organização de fragmentos do real através da narrativa; então, a pessoa *real*, que já foi observada e registrada de maneira incompleta, se transfigura em uma *ilusão de ilimitado*, em uma unidade.

O documentário nos parece ser um exemplo radical das idéias de Chatman e Almeida Prado, quando se referem à personagem de ficção como uma entidade *viva*, independente do autor e da trama. Afinal, embora tenha a prerrogativa de selecionar, editar e construir uma narrativa a partir de traços de seus entrevistados/assuntos, o documentarista não possui, salvo alguns casos específicos, o poder de decidir o que as pessoas registradas devam fazer ou falar. O trabalho de organização do documentarista se dá, assim, a partir de fatos dados e registrados pela câmera. Da mesma forma, romancistas e ficcionistas freqüentemente relatam a dificuldade em *domar* suas personagens, ou de como falas e ações parecem *brotar* no texto de maneira quase que independente de sua vontade de autor. Existe vida na personagem, seja ela ficcional ou documental.

A figura da personagem não se constrói em nosso *mundo vivido*, ou dentro da cabeça de um autor, mas sim no corpo de um texto – é a *representação* de um ser humano. Seja este indivíduo ficcional ou existente na *vida real*, esta representação se configura de maneira idêntica dentro da narrativa, ou seja, a partir da apreensão de características observáveis nos sujeitos e de sua conseqüente organização por parte do autor.

Podemos dizer então que a única particularidade perceptível na personagem de documentário remete ao jogo de asserção de Carroll: ela depende não só da intenção do artista em fazer o público acreditar nesta pessoa que apresenta (ou representa), mas também na postura do público de, em acreditando na existência deste ser, reconhecer a intenção assertiva do cineasta.

Assim, ao ver *Entreatos* (2004), mesmo que todos percebam Lula e reconheçam sua fisionomia, sua voz, seus traços, o que vemos é a representação de um indivíduo que não podemos atingir ou conhecer por completo. O documentarista, por sua *visão fragmentária*, tem acesso a *pedaços*, a *trechos* de Lula que são registrados pela câmera e organizados dentro da narrativa, compondo uma personagem. Nem mesmo a notoriedade e todo o conhecimento público sobre a vida e a trajetória de Lula evita que ele, em *Entreatos*, seja uma personagem – um paradigma de traços – não mais real do que uma figura de ficção.

Esta argumentação a respeito da personagem do documentário vem a reforçar um ponto de vista disseminado nos estudos deste gênero e já levantado aqui anteriormente: o documentário não deve ser visto como reprodução da realidade, mas sim como uma representação. Ou seja, dos seres humanos que vemos na tela e que reconhecemos como contíguos ao nosso *mundo de verdade*, nos são oferecidos apenas traços; desses indivíduos, exploramos vestígios que se organizam em uma narrativa e se *cristalizam* nas personagens, figuras estas tão semelhantes a nós, tão incertas e tão reais.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emilio Salles, PRADO, Décio de Almeida, ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CARROLL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol.II. São Paulo: Senac, 2005.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse*. Nova York: Cornell University, 1978.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências de linguagem*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana Univ., 2001.

SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac, 2005.