

A VISÃO E O OLHAR: “A JANELA DA ALMA” E A APRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE

*Lucimeire Vergílio Leite**

Resumo

O presente artigo questiona a representação da realidade através do cinema documental no filme brasileiro “A Janela da Alma” (2001), de João Jardim e Walter Carvalho. Seu objetivo será identificar os conceitos estruturantes da narrativa, observando como esses conceitos se relacionam com aspectos sociais mais gerais, centrando-nos em alguns autores que abordaram essa questão desde a antropologia visual. Com isso, a partir das escolhas formais dos realizadores, poderemos reconstruir uma subjetividade representada como objetiva, que adquire entidade autônoma e coerente dentro da obra.

Palavras-chave

Documentário - Antropologia Visual - Subjetividade

Abstract

The present article questions the representation of reality through documentary cinema in the Brazilian film “A Janela da Alma” (2001), or “The Window of the Soul”, by João Jardim and Walter Carvalho. It aims to identify the structuring concepts of the narrative, analyzing how such concepts relate to broader social aspects, focusing on some authors that have approached this topic from anthropology and visual anthropology. Thus, from the formal choices made by the filmmakers, we may reconstruct a subjectivity represented as objective, which acquires autonomy and coherence within the work.

Key Words

Documentary - Visual Anthropology - Subjectivity

INTRODUÇÃO

A construção do sujeito do documentário traz consigo escolhas que vão além das ferramentas cinematográficas técnicas, vinculando-se com padrões presentes numa determinada sociedade e com a forma com que o diretor ou realizador se relaciona com tais padrões. Isso porque nunca sai da perspectiva da elaboração de um documental a representação de uma realidade, que vai adquirir tonalidades particulares a partir da idiossincrasia das lentes. O princípio do qual partimos está claro, então: a realidade não é única e passível de ser representada, per se, através da câmera, supostamente uma máquina de mostrar verdades. Ao contrário, a câmera cria verdades e textos que serão lidos, por sua vez, com outras lentes: as dos espectadores. Neste sentido, “A Janela da alma”, documentário de João Jardim e Walter Carvalho, de 2001, é um filme cujo leque de escolhas realizadas, enquanto pautas a serem seguidas, um roteiro, se quisermos, estão claramente arranjadas, e emanam destas escolhas, como conseqüências, uma construção específica dos sujeitos.

O objetivo central deste trabalho será identificar os conceitos estruturantes da narrativa do documentário em questão, observando como esses conceitos se relacionam com aspectos sociais mais gerais, centrando-nos em alguns autores que abordaram essa questão desde a antropologia visual. Com isso, a partir das escolhas formais dos realizadores, poderemos reconstruir uma subjetividade apresentada ou representada como objetiva, que adquire entidade autônoma e coerente dentro da obra. Veremos, ademais, como as conseqüências da tomada de posição narrativa desembocam numa determinada perspectiva referente ao cinema documental como representação da realidade.

“A janela da alma” apresenta 19 pessoas entrevistadas acerca da visão e seus problemas¹. A imensa maioria desses entrevistados é famosa, principalmente na área das artes, o que trará conseqüências pontuais para a construção do sujeito, como veremos adiante. As entrevistas são alternadas com imagens fora de foco, ou com trechos dos trabalhos realizados pelos entrevistados, mais especificamente, pelos cineastas. Os assun-

tos tratados, de modo geral, giram em torno da dificuldade de enxergar, a necessidade de usar óculos ou lentes de contato, a cegueira, o estrabismo, e também a dificuldade de ver num sentido mais amplo, ou seja, de possuir uma perspectiva mais completa acerca de um determinado assunto ou da importância de outros elementos, além de olhos sãos, que possibilitam uma visão mais abrangente. Este último será um ponto de vista compartilhado por quase todos os entrevistados e será um aspecto central da narrativa do documentário. Portanto, o filme alterna entre aspectos físicos e metafóricos da visão, muitas vezes fazendo com que os primeiros sejam exemplos dos segundos.

Pode-se dizer que o filme responde aleatoriamente as seguintes perguntas: 1) o que é a visão?; 2) qual a relação entre visão e emoção?; 3) qual é o papel da imaginação?; 4) o que é o olhar?; 5) qual a importância da imagem?; 6) como você lida com seu problema (seja ele os óculos, a cegueira ou o estrabismo)?; e 7) o que é a beleza? Essas mesmas perguntas poderiam ser feitas também acerca do documental enquanto gênero, sua abrangência e pertinência. As respostas poderiam ser as mesmas dadas nesse filme e, por isso, a metalinguagem está presente até um ponto em que esse vai-e-vem entre a visão (física) e o olhar (conceitual) termina num *mise en abîme*, num redemoinho em cujo olho está a relação entre a possibilidade de ver e a necessidade de, para isso, dispor de um marco conceitual.

As cinco primeiras perguntas mencionadas nos conduzem pelo questionamento acerca da subjetividade e objetividade; a sexta pergunta, mais isolada da pergunta documental em si, nos leva a relacionar o documental com questões sociais vigentes, principalmente no referente ao estigma; a sétima, finalmente, ergue-se como uma pergunta pertencente ao ramo da filosofia ou da estética que, no filme, aparece como justificativa das escolhas dos cineastas, mas vai além dos propósitos e possibilidades deste trabalho fazer uma análise minimamente interessante ou válida a respeito. Procuraremos centrar-nos nessas duas questões básicas para vermos como a subjetividade é construída em “A Janela da Alma”.

A CONSTRUÇÃO DE UMA SUBJETIVIDADE LEGÍTIMA

O filme se inicia com sons, seguidos de uma imagem dissociada deles, enfatizando já desde

o começo uma divergência entre dois marcos cognitivos que explicita a independência da capacidade visual da auditiva. As ferramentas para lidar com o mundo ultrapassam aquela proposta pela visão. O sensível também está no som. Mais ainda: o filme começa com uma tela em negro e com o som de água ao fundo, que traz quase uma sensação sinestésica que vai se intensificando até se transformar, nitidamente, numa praia com ondas quebrando na orla, enquanto vai aparecendo, primeiro, os letreiros do filme e, depois, a imagem de uma fogueira. A dissociação som e imagem, portanto, acompanha a dissociação da visão e a compreensão, ou da necessidade daquela para que esta ocorra. Isso é mencionado no filme por vários entrevistados, ao longo de todo o filme, como nos seguintes trechos: “*ver é algo que se dá em parte através dos olhos, mas não totalmente*” (Wim Wenders); “*(sem lentes) eu nem ouço direito*” (Marietta Severo). O olhar, a perspectiva, a aprendizagem do entorno e do mundo dissociado das capacidades de enxergar vai ser a chave do questionamento dos entrevistados e, em última instância, dos realizadores do filme. A compreensão do mundo estará sempre atrelada a uma sensibilidade mais ampla que aquela da visão e é nesse marco mais amplo que se constrói a subjetividade. Assim, o mundo não é algo objetivamente dado, que pode ser apreendido desde que se tenha a visão como ferramenta básica, mas sim algo que é construído por cada um, com suas limitações e capacidades.

Isso não é um assunto menor se tomarmos o documentário como questão. Michael Renov (2004, p. 176) chama a atenção para o fato de que sempre houve uma tentativa de se minimizar (sendo impossível abolir) a subjetividade. Só de uns tempos para cá ocorreram mudanças importantes a esse respeito. Precisamente a partir dos anos noventa, a subjetividade começou a ser considerada como “o filtro através do qual o real entra do discurso”². Por sua vez, Elizabeth Cowie afirma que a descentralização do sujeito clássico da visão havia começado muito antes das primeiras tecnologias fotográficas, suplantando a visão como método central de conhecimento. Assim, o documentário começa a ser visto como uma possibilidade de chegar à verdade e ao conhecimento, representando o próprio discurso científico. “Agora, porém, o olho humano é mostrado como um órgão limitado, traiçoeiro e imperfeito nas suas observações, e a visão humana se torna, então, um âmbito falível. A subjetividade da visão entra

em cena ao mesmo tempo e como corolário de uma sobrevalorização da cientificidade/objetividade das máquinas” (Cowie, 1999, p 23).

No cinema documental, e poderíamos estendê-lo à televisão e à fotografia, o que a imagem revela é tido como realidade. Assim, ainda segundo Cowie, a pergunta “isso é verdade, é real?” termina por desembocar na pergunta “eu existo?” No filme, essa relação entre a existência da imagem como representação do real³ e, portanto, a existência do próprio sujeito faz eco com o que Saramago diz: “*Nós nunca vivemos tanto na caverna do Platão como hoje. (...) As imagens que vemos da realidade substituem a realidade*”.

Em última instância, portanto, a dissociação entre a imagem ou a capacidade visual e o conhecimento nos leva a questionar a objetividade ou a verossimilhança do documental. Essa questão está dada no filme não desde uma ênfase num realismo que busque a semelhança entre a imagem e uma suposta realidade. De fato, as cenas mostradas entre as entrevistas muitas vezes estão fora de foco ou mostrando somente parte do objeto ou pessoa. A imagem é deixada para um segundo plano, os entrevistados são meras “cabeças falantes” que não realizam ações relevantes para o significado geral da obra. Por exemplo, a proximidade da câmera aos entrevistados retira qualquer detalhe mais significativo que possa ajudar a montar um cenário ou pano de fundo significativo ao redor deles. Em sua maioria, os entrevistados estão sentados em alguma parte de uma casa ou escritório. As duas exceções mais claras são os dois cegos (Eugene Bacvar e Arnaldo Godoy) que estão em movimento pela cidade, uma vez mais mostrando certa distância entre a imagem e a idéia: supor-se-ia que os cegos, pelo menos estereotipicamente, apresentariam mais dificuldades de mobilidade, mas são eles os que aparecem indo de lá para cá. “A janela da alma” pareceria estar de acordo com Jim Moran que diz que “a realidade documental nunca está *dentro* da imagem, mas sempre num campo discursivo *em torno a ela*” (Moran apud Gaines, 1999, p. 6).

Portanto, dentro de um questionamento central acerca da subjetividade e objetividade do conhecimento, os realizadores não deixam de buscar uma objetividade discursiva estabelecendo, como diz Cowie, as “bases para a credibilidade dos lugares e pessoas mostrados através da autoridade e conhecimento do narrador (Cowie, 1999, p. 30)”.

O discurso deste documentário consegue legitimação através do poder que o capital simbólico dos entrevistados lhes dá (Bourdieu, 1999, p. 49). Sem dúvida, um artista sensível à amplitude e diversidade do real falará sobre a imagem, a televisão e a realidade desde perspectivas especificamente diferentes de uma “pessoa-da-rua” ou um “joão-ninguém”. Vale dizer, a posição dos entrevistados na estrutura social que, por um lado outorga eficácia simbólica ao discurso, permite, por outro, que a idéia central dos realizadores seja melhor transmitida. Os desconhecidos entrevistados, como a menina que tem vergonha de usar óculos ou a filha do vereador, estão ali para enfatizar algum ponto de vista apresentado por outro entrevistado principal. Ademais, a transposição da pergunta “o que é a visão” de um âmbito fisiológico a outro filosófico, adquire características bem interessantes desde a perspectiva de pessoas que trabalham com a arte visual (como Wim Wenders, Eugen Bacvar, Agnès Varda ou Marjut Rimminen, entre outros) ou com a literatura (como, por exemplo, José Saramago, Manuel de Barros, Antonio Cícero ou Paulo Cezar Lopes). Seus depoimentos alcançam uma profundidade (sem dúvida, intencional) por parte dos realizadores que estendem através da palavra uma ponte entre a visão e o olhar.

Ademais, os closes nos entrevistados contribuem para uma maior identificação entre o espectador e o filme, que é o objetivo central de qualquer documental. N° “A Janela da alma”, tal identificação não provém apenas de um colocar-se no lugar do outro, mas sim da credibilidade e legitimidade outorgada pelo capital simbólico dos entrevistados. Além disso, o importante é que o que esses entrevistados digam condiga com sua posição social e que seja algo “razoável” (Cowie, 1999, p.32).

Nessa construção da subjetividade, os entrevistados desempenham um papel chave, logicamente, contribuindo com os limites, as censuras, bem como com as aberturas e entregas das suas experiências de vida aos cineastas. Se nos lembrarmos do que Erving Goffman diz acerca de como estamos constantemente atuando, diferentemente segundo espaço e tempo, não podemos deixar de ver que os entrevistados, expansivos ou taciturnos, também estão em pose, tentando, como disse Morin, “mascarar o temo e a intimidação que nascem da câmera”, realizando “esta quase impossibilidade de ser natural ante um olhar extra-lúcido” (Morin, 2001, p. 43).



Porém, além da visão apresentada pelo próprio entrevistado (ou personagem), a visão dos cineastas não pode ser deixada de lado. “Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena” (Benjamim, 1985, p. 186). A objetividade da obra é, nesse sentido, uma construção discursiva conformada pelas subjetividades dos realizadores, dos documentados e também dos espectadores. Ou seja, a subjetividade é legitimada pela construção que abrange, por um lado, as escolhas dos realizadores (incluindo a opção por recorrer à eficácia simbólica como meio de legitimação do discurso), as entregas dos entrevistados, indefectivelmente mediadas pela câmera que os grava, e que, finalmente, reverbera no espectador através da identificação. Vemos, assim, pelo olhar do outro.

IMAGEM, IMAGINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO

Diversos entrevistados afirmam que a imaginação completa a capacidade visual ou a visão, ou o que a torna possível: “*o ato de ver e olhar não é só olhar para fora, não é olhar para o que é visível, mas também para o que é invisível. De certa forma, a isso chamamos imaginação*” (Oliver Sacks); “*o primitivo manda na minha alma mais do que os olhos (...), a imaginação é que transfigura o mundo*” (Manoel de Barros). Wim Wenders relaciona isso diretamente com o cinema, dizendo que antes era possível entrar nas “entrelinhas” de um filme e imaginar-se nele, porque havia espaços suficientes para isso entre uma imagem e outra. Hoje, ele diz, os filmes são mais lacrados e *what you see is what you get*. Nesse sentido, o sujeito não se compõe apenas pelo seu aparelho sensível. O que ele “vê” está impregnado pelo arsenal teórico construído por cada um, ao longo de sua vida.

As imagens mentais estão relacionadas não só com o inconsciente, mas também com o consciente. Elas partem do mundo sensível para adquirirem forma e conteúdo próprios no inconsciente (momento subjetivo), para depois ganharem mais intensidade no exterior, adquirindo corpo ou autonomia (momento objetivo). Desta forma, nossos medos e desejos são projetados na nossa imaginação, mas também nas coisas ou na realidade física. Esse processo foi denominado, primeira-

mente, por Freud, de projeção.

Um das partes que compõem o processo de projeção, conforme explica Morin é o desdobramento, ou melhor, “a projeção do nosso próprio ser individual numa visão alucinatória na qual nos surge nosso espectro corporal” (Morin, 2001, p. 62). Por sua vez, “na identificação, o sujeito, em vez de projetar-se no mundo, absorve o mundo nele mesmo”, integrando em si esse mundo de forma afetiva. A identificação e a projeção, porém, não são processos totalmente separados: se eu me projeto num ser amado, por exemplo, colocando-me em seu lugar, identifico-me com ele, possibilitando o processo inverso assim como uma maior compreensão ou internalização do outro, o que pode levar a nova projeção. É por isso que esse processo de projeção-identificação também é denominado participação afetiva. Isso se dá também, de forma constante, tanto na vida real como no cinema.

Morin é taxativo ao afirmar que na tela do cinema só há jogos de luz e sombras. Se lhes atribuímos características da realidade é porque ocorre o processo de projeção. Isso é o que Wim Wenders parafraseia quando fala sobre poder entrar no filme, sobre o poder da imaginação. Uma vez mais, também, nos fala Saramago sobre a caverna de Platão, onde os homens vêem sombras, mas pensam que elas são o mundo real.

Ademais, Morin sublinha que o cinema está repleto de técnicas que provocam, aceleram e intensificam a participação afetiva, como, por exemplo, a utilização de um determinado tipo de música, a distância entre a câmera e o objeto, a dilatação ou condensação temporal, o uso de determinado tipo de luz ou sombra, ou de certo tipo de enquadramento. Para dar alguns exemplos do nosso filme, a utilização de uma música melancólica, suave, ao piano, leva à introspecção e ao estado de espírito proposto pelos realizadores; as cenas de close extremo ajudam no questionamento da relação acerca do que se vê quando se vê ou até mesmo acerca da possibilidade da objetividade; o próprio enquadramento centrado no entrevistado permite que nos concentremos somente em suas palavras, sem distrair-nos com situações do seu entorno, entre outras.

Nos seus depoimentos, Wim Wenders e José Saramago levantam a questão do excesso de imagens ao qual estamos constantemente expostos. Este afirma que é impossível relacionar-se eficientemente (por projeção-identificação) com todas essas imagens. Aquele enfatiza que esse

excesso nos entorpece, de modo tal que só as imagens extremamente insólitas podem chegar a nos tocar, ou seja, já não há participação afetiva nas histórias simples. Isso termina, então, nos levando a recorrer pouco à imaginação, e muito à valorização da imagem pela imagem (sem correlato inconsciente), onde a projeção-identificação se encontra truncada.

Igualmente, voltamos à idéia de que é a imaginação do homem que, através de projeções ou mesmo inferências, une as imagens (sombras e luzes) apresentadas na tela de forma coerente, sempre ancoradas nas suas próprias experiências subjetivas. Isso está relacionado, por sua vez, com a ligação que os entrevistados fazem entre visão e emoção, como Agnès Varda, que afirma que o modo como ela filmou Jacques Remy, tanto naquele super close da sua pele como no momento em que ele veste o suéter, está fundado no sentimento que ela tinha por ele. Também Paulo Cezar Lopes afirma que *“a gente não conhece as coisas como elas são; só mediadas por nossa experiência”*.

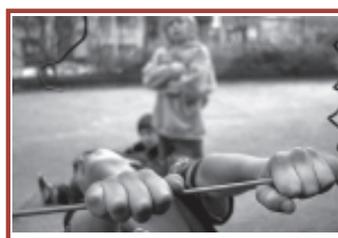
Também é interessante mencionar que a frase de Manoel de Barros dizendo que o primitivo manda na sua alma para dialoga com Morin quando este diz que *“o universo do cinema pode aproximar-se ao da percepção primitiva”* (op. cit., p. 38). Isso porque há uma abertura da percepção prática ao elemento fantástico e este, por sua vez, possui traços da realidade objetiva. No cinema, a percepção prática e a visão mágica (ou nos termos dos entrevistados, a visão e a imaginação) se solapam sincreticamente, aceitando que o fantástico penetre o real.

“Eu uso óculos”

Devemos lembrar que o surgimento da subjetividade no documentário pós cinema verité, como diz Michael Renov (op. cit., p. 177), está relacionado ao clima cultural presente, no qual os antigos movimentos sociais universalistas (antiguerra, direitos humanos, etc) deram lugar aos movimentos centrados nas identidades individuais (raça, sexualidade, deficiências físicas, etc). Podemos dizer que *“A Janela da Alma”* se inclui nesse apelo a um tema de identidade pessoal: a questão dos deficientes visuais.

Igualmente, enquanto produto cultural, inserido em contextos e processos sócio-históricos específicos, o documentário sempre vai reproduzir tópicos vigentes. Além das questões já menci-

onadas, outra abordada no filme é aquela que se refere ao trauma ou às dificuldades trazidas pelo problema que os entrevistados têm com a visão, seja ele o estrabismo, o usar óculos ou lentes ou mesmo a cegueira. No filme, diversos entrevistados mostraram desde certo incômodo com os óculos (como o caso de Marietta Severo, Carmela Gross ou Paulo Cezar Lopes, por exemplo), ou o caso a menininha com vergonha de ir de óculos à escola, até a experiência decididamente traumática de Marjut Rimminen com o estrabismo.



Goffman (1988) denomina estigma um comportamento proscrito pela normatividade dominante. O estigma seria qualquer comportamento que possa desacreditar o indivíduo que o pratica ou que possui o atributo determinado. Ele é invisível, tendo o sujeito de gerir esse segredo de modo a não ficar desacreditado - embora possa ser desacreditável a qualquer momento; ou visível e, dada a sua natureza desviante, infratora de consensos sociais, uma vez descoberto numa determinada pessoa tem o dom de impor esse traço relativamente aos demais papéis desempenhados pelo indivíduo - a pessoa é desacreditada em todos os momentos. Passa-se, por isso, a ser a prostituta, o homossexual, o drogado, o cego, etc, em vez de se ter uma identidade mais heterogênea.

Assim, o sujeito pode ser **uma pessoa desacreditável**, encontrando-se diante da necessidade de uma constante manipulação da informação; mantendo laços com o normativo social, mas paralelamente mantendo contatos com pequenos grupos desviantes, aos quais se alia para praticar os seus comportamentos condenáveis pela normatividade dominante; ou **uma pessoa desacreditada**, se seu estigma for visível, a pessoa enfrenta um ciclo cotidiano de restrições, chegando até a uma segregação espacial e relacional. O sujeito deixa de contar, nos casos mais extremos, com o apoio da comunidade normativa, sendo que o grupo de apoio passa a ser exclusivamente o desviante.

Pode parecer um exagero tratar o uso de óculos, o estrabismo ou a cegueira como estigma, ou como “comportamentos desviantes”. Carmela Gross, por exemplo, diz que não tem muito contato com o espelho, passando por ele sem olhar muito e sempre que ela se vê no espelho ela está de óculos. Se tirar os óculos, ela tem que ver seu “duplo” muito de perto, perdendo o foco adequado. Paulo Cezar Lopes fala, mais especificamente, do medo de como o outro o trataria, sem saber se ele estaria enxergando-o ou não, e que esse medo é, em última instância, vergonha de usar óculos. Também a garotinha Jéssica Silveira fala da vergonha de usar óculos para ir à escola. Como diz Goffman “a vergonha se torna uma possibilidade central, oriunda da percepção do indivíduo de que um dos seus atributos seja algo desonroso e que ele poderia facilmente ver-se sem ele” (op.cit., p. 7).

Um aspecto central do estigma na vida do indivíduo é a aceitação do atributo em questão. Há diversas estratégias às quais ele poderá recorrer para lidar com seu problema: poderá tentar corrigir, até onde possível for, o que ele vê como falha (como a cirurgia plástica ou, no caso do nosso documentário, o uso de lentes); poderá também recorrer a “vitimização”; poderá corrigir sua condição dedicando-se a áreas que ele tradicionalmente teria que ser excluído devido ao seu atributo ou comportamento (como um deficiente físico que se dedique a praticar esportes ou um cego que se dedique à fotografia, como no caso de Eugen Bacvar); igualmente, poderá utilizar seu estigma para obter ganhos secundários ou como desculpa para algum fracasso; poderá também considerar seu sofrimento como uma benção que lhe permitiu aprender sobre a vida.

A estratégia geral dos entrevistados do filme, seja ela motivada pela presença da câmera ou não, tem a ver com mostrar como o estigma pode ser superado ou até mesmo como ele é uma característica valorizada pelo entrevistado. Assim, eles se mostram como desacreditáveis, mas não como desacreditados. Hermeto Pascoal, por exemplo, afirma: “*Que vista rica! Estou vendo vocês duas vezes!*” ou quando ele conta do “casamento oculto” onde ele tinha a vantagem de que as meninas não sabiam para onde ele estava olhando, então vinham duas ou três na direção dele. Wim Wenders também fala de como em certo momento tentou usar lentes, mas que elas lhe ajudam a ver bem, mas ele terminava vendo demais. As vantagens dos óculos para ele é que eles tornam a

visão mais seletiva e mais contida, dando um enquadramento ao que se vê.

Marjut Rimmnen é a única que, de certo modo, recorre a uma vitimização, dizendo que sua mãe sempre a olhava tristemente como se dissesse “*oh, my poor child!*” e também que ela não conseguia atuar de princesa nas peças do colégio. Entretanto, ela estava determinada a não ser um fracasso e lutou para se desenvolver em algo que ela tivesse de especial e por isso ela se tornou uma cineasta, e, mais especificamente, de filmes de animação. Agora, ela disse, ela pode fazer o papel de princesa e todos os papéis que queira porque é ela quem faz seus bonecos ou desenhos. O mais interessante ou paradoxal, como ela diz, é que depois de ter feito uma cirurgia para corrigir seu estrabismo ninguém notou a melhora. Ou seja, era uma deformidade que representava um trauma para ela, mas que aparentemente ninguém notava.

Esses dados acerca da relação dos entrevistados com o estigma são essenciais para definir a apresentação da subjetividade. O filme mostra um caso de representação da subjetividade em termos de características de alguns indivíduos, a partir das quais eles se relacionam com o mundo. Em última instância, há um ir e vir constante entre o subjetivo (perspectiva do estigma) e o objetivo (relação com o mundo a partir do estigma). Além disso, devemos lembrar-nos que a veracidade do documentário passa, aqui, pela adequação do discurso com o capital simbólico dos entrevistados e não por uma suposta autenticidade do que se diz. O discurso exposto é, como qualquer outro, sujeito a filtros, censuras e aberturas controladas pelo próprio entrevistado segundo seus critérios.

É válido mencionar aqui que tanto Walter Carvalho como João Jardim, realizadores do documentário, são míopes, sendo que o primeiro usa óculos de -7.5 graus e o segundo de -8⁴. Certamente, vários comentários feitos nos depoimentos não lhes são estranhos. Sem querer fazer aqui a psicologia dos autores, nem cair no desfile do “o que eles quiseram dizer”, podemos apontar somente que este é um exemplo claro do processo de projeção-identificação que vimos anteriormente. Ademais, se remitirmo-nos ao trabalho de Benjamim (1985) acerca de Proust, vemos ali, e concordamos com o autor, que a obra é um produto das relações externas (ou sociais) do autor e do seu estado psíquico. Ao mesmo tempo, a obra cria um mundo em si mesmo que só pode ser auto-referente, enquanto que a relação entre a

obra e o leitor, nos termos de Benjamin, é quase mística (Morin diria mágica).

A JANELA SE ABRE

Como vimos, o subjetivo e o objetivo não são dados, ou entidades em si, mas sim decorrem da elaboração, de um constructo intencional dos realizadores que, mediante referenciais sociais vigentes, criam um sujeito que se conforma e culmina pela sua própria fala no filme, a escolha dos realizadores de colocar determinadas partes das entrevistas e não outras, amparadas, por sua vez, pela identificação que o espectador consegue ter com os entrevistados dada por uma pauta social comum, como os processos de projeção ou o estigma.

Se a realidade é construída a partir do olhar de cada um, pode haver alguma positividade na beleza? Na última parte do filme há um breve questionamento acerca da beleza. Para Agnès Varda, o belo é visto a partir do sentimento que temos pelo objeto. Assim, na sua filmagem de Jacques Remy pondo o suéter novo, ela enfoca só aquilo que lhe causa amor, prazer ou atração, de modo que até mesmo Jacqueline Deneuve passa despercebida. Para Walter Lima Jr. a beleza passa pela simplicidade, pelo irreduzível, o substantivo. Saramago vê a beleza nas suas plantas crescendo no jardim, nos seus frutos e folhas, no crescimento do novo na medida em que sua própria vida se aproxima do fim. Podemos ver este bloco como a metáfora das escolhas dos cineastas: abordaram um tema que lhes interessava pessoalmente, escolheram as pessoas e as entrevistas que resumiam o que queriam transmitir e agora que o filme chega ao fim eles podem apreciar a completude do trabalho realizado. Portanto, também o belo é apresentado como construção subjetiva e intersubjetiva. O olhar do criador sobre a criação é o que lhe outorga beleza e vida, sendo o espectador também um criador.

A cena final do filme mostra o nascimento de um bebê sob um silêncio penetrante que é logo interrompido pela voz da enfermeira dizendo “Raimunda, olha para cá” e então escutamos o choro da criança. Encontramos aqui, mais uma vez, a dissociação entre som e imagem, neste caso a ausência de som que é cortada pela interpelação e chamamento ao olhar. O olhar termina se im-

pondo, mesmo quando, enquanto verbo transitivo, seu complemento pode ser até mesmo o som, como o choro de um bebê. Finalmente, ao abrir os olhos, o bebê vê por primeira vez e é, ao mesmo tempo, visto. Abre-se a janela da alma que, como diz Oliver Sacks, não é passiva, não é um receber informações, mas um ir e vir entre as experiências do sujeito (mesmo que tão pequeno) e o mundo.

NOTAS

*Mestranda do Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP.
lucyleite@yahoo.com

¹ Dentre essas pessoas, encontram-se: Evgen Bavcar, José Saramago, Wim Wenders, Hermeto Paschoal, João Ubaldo Ribeiro, Oliver Sacks, Agnès Varda.

² Todas as traduções das citações incluídas neste artigo são de responsabilidade da autora.

³ Lembremo-nos do filme “Blow up” (1966), de Michelangelo Antonioni, que dentro do cinema ficcional, se pudermos valer-nos dessa diferenciação, propõe como real aquilo que pode ser captado pela lente da câmera fotográfica.

⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u741.shtml>

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos**. Akal Ediciones, Madrid, 1999.

COWIE, Elizabeth. The spectacle of actuality. In: **Collecting Visible Evidence**. University of Minnesota Press, 1999.

GAINES, Jane. The real returns. In: **Collecting Visible Evidence**. University of Minnesota Press, 1999.

GOFFMAN, Erving. **Stigma. Notes on the management of spoiled identity**. Simon & Schuster, Nova Cork, 1986.

MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Paidós Comunicación, Barcelona, 2001.

RENOV, Michael. New subjectivities: documentary and self-representation in the post-verité age. In: **The subject of documentary**. University of Minnesota Press, 2004.