

TEXTOS FALADOS: SEMIOLOGIA NÃO É DOCUMENTO

Prof. Dr. Jorge H. Wolff (UNISUL)¹

RESUMO: O artigo busca destacar um conceito recorrente no ensaísmo de Roland Barthes – o conceito de “real” –, tendo na teoria e na prática do filme documentário como fala politizada o seu campo de experimentação: a escritura e os mitos, o texto e o fulgor do real enquanto máquinas de leitura do universo audiovisual e do gênero documentário em particular, tendo em conta, por um lado, os deslocamentos teóricos de Barthes e, por outro, a tênue fronteira entre o real e o ficcional característica do documentário. Para abordar este imaginário enquanto “um novo saber crítico”, propõe-se a análise da teoria e da prática cinematográfica de Jorge Furtado e Eduardo Coutinho enquanto dois modos de “legitimar uma ficção da realidade”.

PALAVRAS-CHAVE: Mito, Real, Ficção, Documentário.

Como e a partir de que imagens da realidade pode-se fazer surgir a ponta da verdade? (Roberto Rossellini).

A questão proposta neste artigo poderia ser enunciada assim: como escrever o imaginário contemporâneo em plena “era do depoimento” e sobreviver ao “peso do presente”, tomando de empréstimo os termos de Beatriz Sarlo, uma das grandes leitoras latino-americanas de Roland Barthes. A presente reescritura crítica dessas narrativas tem na teoria e na prática do filme documentário *enquanto fala politizada* o seu campo de experimentação, a partir de dois conceitos permanentemente revisitados no ensaísmo de Barthes – os conceitos de “mito” e de “realidade”. Jacques Derrida conecta o primeiro e o último Barthes, o de *O grau zero da escritura* (1953) ao de *A câmara clara* (1978), enfatizando as relações entre a escritura e a morte, a fotografia e a morte, nos fragmentos de *As duas mortes de Roland Barthes* (1981). De Derrida emprestamos a idéia da deriva entre esses dois pólos, ao colocarmos igualmente em contato o primeiro e o último momento dessa trajetória marcada pelo recomeço, através sobretudo das *Mitologias* (1957) e da *Aula* (1978). Em cena, portanto, a escritura e os mitos, o texto e o *fulgor do real*, durante quase vinte anos de *deslocamentos* teóricos, com a finalidade de analisar certos relatos documentais.

Estes deslocamentos têm início, portanto, com as mitologias de meio século atrás, marcadamente marxistas e sartreanas, as quais vão dar lugar a partir do fim dos anos 60 à filosofia derridiana e à psicanálise lacaniana e, em consequência, a todo um novo saber crítico: o real visto como o impossível e também como disseminação, a fim de buscar alternativas à reconhecida capacidade de regeneração demonstrada pelos mitos contemporâneos. No caso do universo audiovisual, e do gênero documentário, o chamado “cinema do real”, em particular, podemos abordá-lo de dois ângulos distintos: enquanto um novo saber crítico, ou enquanto mero espetáculo de realidade; como novos leitores de sempre novas narrativas, ou como desprezíveis espectadores do *reality-show* da vida. O *reality* é sem dúvida um dos gêneros mais bem-sucedidos da atualidade, na linha depoimentista de “a história sou eu”. A crítica Ana Amado, por exemplo, lê o documentário como novo saber crítico em um ensaio sobre a obra do primeiro documentarista *blockbuster* da história, Michael Moore. Segundo ela, Moore vende seu personagem como voz autorizada para legitimar suas próprias teses sobre a realidade numa série de documentários-denúncia. Moore é, como diz Amado, o autor da versão documental da narrativa do Mal – em suas abordagens dos Estados Unidos da América em *Fahrenheit 9/11* ou *Tiros em Columbine*. Como hipótese de tra-

¹ Jorge H. Wolff é doutor em Letras; docente do Curso de Comunicação Social, da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL - Campus Florianópolis); endereço eletrônico: jorge.wolff@unisul.br.

balho, sugerimos aqui que o cineasta brasileiro Jorge Furtado é, primeiro, o documentarista da banalidade do mal em *Ilha das Flores* e depois o ficcionista da banalidade do bem em, digamos, *O homem que copiava*: dois modos de “legitimar uma ‘ficção’ da realidade” (AMADO, 2005, p. 225).

O último grande tema de Roland Barthes, como lembra Sarlo (1981, p. 19), foi *o trabalho do escritor*, assim como a obsessão inicial fora o trabalho do mitólogo. Mas *o trabalho do escritor* não significa, como se sabe, escrever de modo correto, obediente e coerente, ao contrário, significa estar na encruzilhada de todos os discursos em busca *da verdade do desejo*, a fim de “mudar a língua, mudar o mundo”: Marx com Mallarmé (BARTHES, 1997, p. 26). Se sua proposta vai contra “a língua de toda a gente”, ou aquilo que chamou de Doxa, assumido inimigo número um, há razões de sobra para esta tomada de distância crítica, a começar pela idéia de que o melhor é ter várias línguas dentro de um mesmo idioma, o que também sugere na Aula inaugural de janeiro de 1977. Trata-se da própria “Babel feliz” mencionada no início de *O prazer do texto* (1973), livro em que surge o *scriptor* Barthes em toda sua radicalidade, em pleno uso do que chamou de função utópica, isto é, o desejo do impossível em toda sua perversidade, que aqui é sinônimo de felicidade e ao mesmo tempo função reveladora da “inadequação fundamental da linguagem ao real”: “Que uma língua, qualquer que seja, não reprima outra: que o sujeito futuro conheça, sem remorso, sem recalque, o gozo de ter a sua disposição duas instâncias de linguagem, que ele fale isto ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei” (Idem, p. 25). Tal apelo à diversidade lingüística é retomado a sua maneira por Jorge Furtado no cinema, conforme veremos adiante.

Quais as implicações sociais e políticas desse elogio do gozo que se afirma na ressaca da década pós-maio de 68 e prossegue enigmático e desafiador? Na idade do som e da imagem digitais, vemos e ouvimos cada vez menos; os sentidos e os caminhos da leitura modificam-se com velocidade, seja para ler a linguagem dos mitos ou da realidade. “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código”, ensina o último Barthes, mas “não vemos o poder que reside na língua porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer”. E arremata o raciocínio com outro postulado recorrente em seu pensamento: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Idem, p. 3-4). No ensaio “O mito, hoje”, vinte anos antes da *Aula*, portanto, ele já sublinhava: “A língua é uma forma, não pode nunca ser nem realista nem irrealista. Pode apenas ser mítica, ou não, ou ainda [...] contra-mítica” (BARTHES, 1993, p. 157).

Assim, a questão da inadequação da linguagem ao real é, sem dúvida, uma pedra-de-toque do discurso barthesiano, o qual não deixa de reconhecer o fato inevitável de que “a utopia da língua é recuperada como língua da Utopia”, ou seja, ela nunca fica preservada do poder. No entanto, o que devemos lembrar nesse momento é que, já nos anos 50, Barthes estava ciente de que, ao desconstruir os mitos, corria-se o risco de reconstruí-los com vigor renovado, de lhes dar vida nova, com características até então desconhecidas. Mas se não há como fugir da eterna recuperação pelos discursos de poder, “essa água que escorre por toda parte”, é possível trapacear com ele, jogar com a palavra gregária e estabilizadora, tomar o signo como ficção. E é isto o que caracteriza a sua célebre e decantada noção de Texto, que marca a transição para a sua etapa final e que se propunha a ser “o próprio índice do *despoder*” (Idem, p. 35). Diríamos então, para os propósitos deste trabalho, que a narrativa audiovisual de *Ilha das Flores* é um Texto, enquanto *O homem que copiava* é uma Obra, conforme a famosa oposição estabelecida por Barthes rumo ao prazer do texto, isto é, rumo à década de 70.

Assim, em nome da produtividade do Texto e contra a plenitude referencial característica do verossímil realista dominante a partir do século XIX, trata-se de “esvaziar o signo” e de colocar em questão a estética secular da “representação”, conforme a conclusão de “O efeito de real”, artigo de 1968 (BARTHES, 1988, p. 165). A partir da “virada gramatológica”, como poderíamos chamar o derradeiro deslocamento de Barthes no limiar da década de 70, ele se posiciona no não-

lugar em que o veremos com clareza desde o início da *Anula*, já que é aquele lugar de um *sujeito incerto*, de um *sujeito impuro*. Precisamente, o sujeito entendido dessa forma vai ocupar o *lugar indireto* que a literatura fornece aos saberes, “e esse indireto é precioso”, segundo ele, porque “não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 1997, p. 18); ou seja, não os mitifica. Vale notar, paralelamente, que essas marcas correspondem com exatidão à idéia de peso do presente, que nos permite abordar os documentários de Furtado como frutos de sua história: *Ilha das Flores* (1989) visto como um filme político ímpar do período da redemocratização, uma narrativa que já nos créditos cheios de sarcasmo afirma que “este não é um filme de ficção”, ao promover um desmanche determinista e megalomaniaco da história do Ocidente em 12 minutos de vertigem audiovisual; *O sanduíche* (2000) como uma narrativa voltada às políticas do corpo do leitor, ou seja, do espectador, e como teatro do texto em abismo, escancarando igualmente seu procedimento; e *O homem que copiava* (2003) como típica narrativa da retomada do cinema brasileiro para as massas, em que os artifícios de vanguarda (marginais como o gênero documentário, na opinião de Coutinho) dão lugar a um discurso acessível “para toda a gente”.

De modo que, se o mito é uma fala despolitizada (BARTHES, 1993, p. 162), o documentário visto como fala politizada e artificiosa precisa livrar-se dos mitos que parasitam e tranqüilizam o gênero (lembramos que o mito, para Barthes, é um tranqüilizante e o poder, um parasita da linguagem), gênero hoje onipresente no bazar mundial das imagens. Aqui parece possível relacionar o documentarismo minimalista de Eduardo Coutinho e a semiologia literária de Roland Barthes, ambos narradores de livros-filmes sem projeto, bem como a pergunta sobre a crença na representação dos espectadores que transitam com facilidade extrema entre o real e o ficcional, conforme o lemos em Amado a propósito de Moore: “Há um combate de exigências opostas com as quais se tem de negociar. O limite dessa negociação é aquela que articula o sentido da produção documental e seu consumo por espectadores, que se deve pactuar, como faz Michael Moore, em termos de uma crença. Não só na dimensão de uma utopia ideológica, mas também no da crença que os espectadores hoje edificam em torno da representação, enquanto somente ela, a representação, permite olhar a barbárie do mundo como algo da ordem do real” (AMADO, 2005, p. 223). Ou seja, é o retorno do mito da velha estética da representação, já que tal crença na representação é compartilhada em escala mundial.

Esta outra forma de inadequação à linguagem – neste caso, o verossímil documentário tomado ingenuamente como realidade – aponta diretamente para a mitologia escrita por Barthes em que põe a pique uma produção documental italiana a fim de conotar o etnocentrismo europeu. Em “Continente perdido”, sobre o documentário homônimo, o mitólogo denuncia o mito do exotismo (BARTHES, 1993, p. 104). Na primeira investigação literária e cultural que desenvolveu sob o título de *Literatura não é documento*, Ana Cristina César (1999) apresenta a discussão sobre a função documentário e a função autor, além do conceito de cultura nacional, visto ainda com os óculos da sociologia, que costuma ser exótico às avessas. Em “Continente perdido” essas funções são desconstruídas do primeiro ao último parágrafo.

Barthes promovia então um ensaísmo de combate em que o objeto documentário e sua leitura desmitificadora representam outra marca de uma época, sob a forma do velho chavão da “resistência”. Mas poderíamos, ao mesmo tempo, nos perguntar que forma de resistência representa a produção documental recente de Eduardo Coutinho, baseada nas noções de prisão espacial e de documentos do acaso (tendo em *Edifício Master*, 2002, o melhor exemplo). Semiologia não é documento, diria Barthes, com Ana Cristina César, e todo o documentário é tão subjetivo quanto qualquer filme de ficção. Contra o Barthes de “A morte do autor” (1968), é preciso acentuar o trabalho do escritor e o ponto de vista autoral, embora baseado numa noção de sujeito múltiplo ou heterogêneo. A retomada da noção de resistência, sob a forma de documentos de resistência, sugerida pelo cineasta francês Jean-Louis Comolli, também implica numa oposição, a seu ver, mais forte e importante do que entre ficção e documentário, que vem a ser a oposição entre jornalismo e cinema de modo geral (COMOLLI, 2001, p. 5). Enfim, independente do nome, quais são as narrativas fílmicas que dizem o que não se costuma dizer, ou, para dizê-lo ao

modo do primeiro Barthes, que contenham potencial contra-mítico? No cinema brasileiro, *Ilha das Flores* de Jorge Furtado é sem dúvida uma delas, da mesma maneira que *Cabra marcado para morrer*, 1984, de Eduardo Coutinho (considerado o melhor filme brasileiro de todos os tempos por Furtado), ou *Imagens do inconsciente*, 1986, de Leon Hirszman.

Pois toda a fala potencialmente revolucionária, segundo o Barthes das *Mitologias*, é inicial e finalmente política; já a fala mítica é inicialmente política e finalmente “natural”. Trata-se da abordagem do mito na esquerda, à época menos visível, a ponto de ser considerado pobre, “faltasse um poder essencial do mito, o da efabulação” (BARTHES, 1993, p. 165) – mas nesse aspecto tudo mudou no eterno presente do século XXI, em que esquerda e direita não se distinguem mais. Nem por isso o mito merece ser entendido como um conceito obscuro, a exemplo do que faz Jonathan Culler, ao considerá-lo “uma formidável dificuldade” (CULLER, 1988, p. 33). Como não poderia deixar de ser no caso do primeiro Barthes, o mito somente se revela em sua completude enquanto mito de direita: “Estatisticamente, o mito localiza-se na direita. Aí, ele é essencial: bem alimentado, lustroso, expansivo, falador, inventa-se continuamente. Apodera-se de tudo: justiça, morais, estéticas, diplomacias, artes domésticas, Literatura, espetáculos [...]” (Idem, p. 169). Uma enumeração similar reaparece vinte anos depois na mesma *Aula*, sendo que o jargão mitológico desaparece em nome das estratégias do *despoder*: “Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-lo” (BARTHES, 1997, p. 11).

Em “O mito, hoje”, Barthes apontava na figura da Identificação um dos maiores sintomas morais do roubo de linguagem representado pelo mito: “O pequeno-burguês é um homem incapaz de imaginar o Outro. Se o outro se apresenta perante o seu olhar o pequeno-burguês tapa os olhos, ignora-o e nega-o, ou então, transforma-o em si mesmo” (Idem, p. 171), precisamente como ocorre no caso dos exploradores do exótico do filme *Continente perdido*. É o que também se pode ver em outros curtas do início da carreira de Jorge Furtado, como *O dia em que Dorival encanou a guarda* (do início ao fim) e *Ângelo anda sumido* (de passagem), em que a identidade do negro é estigmatizada. Por outro lado, vale lembrar que, nos anos 60, como militante de esquerda, Eduardo Coutinho se cansou de passar lições de moral ao proletariado e à pequena-burguesia, mas pouco a pouco foi deixando de tentar conduzir a voz do Outro para colocar-se a sua escuta, em narrativas audiovisuais que dão a voz aos outros na melhor acepção da expressão, ou seja, sem pretender impor uma voz supostamente autorizada (como Michael Moore) e sem conceber limites entre uma verdade da realidade e outra da ficção. Em sua intervenção no seminário “O sujeito (extra)ordinário” (realizado em 2 de abril de 2004, dentro da III Conferência Internacional de Documentário É Tudo Verdade, em São Paulo, da qual resultou o volume *O cinema do real*), Coutinho se apresenta de modo característico, além de bem humorado, em relação a sua proposta peculiar de “desidentificação”: “Disseram-me que eu tinha meia hora para falar e aceitei o convite. Mas, como vou sempre preparado para falar cinco minutos quando me dizem que tenho meia hora, trouxe umas frases roubadas dos outros, pois *somente me interessam as coisas que são dos outros*” (COUTINHO, 2005, p. 111 – grifo nosso).

No caso de Jorge Furtado, interlocutor de Coutinho no mesmo seminário, há sintonia ao menos em relação ao conceito de ficção e de realidade. Na conclusão de sua fala, Furtado propõe: “Que a ficção, que é sempre um documentário sobre sentimentos privados e inconfessáveis, explore radicalmente e sem censuras o coração humano. Que o documentário revele de forma transparente a sua dose de ficcionalidade. E que não esqueçamos as palavras de Elias Canetti: ‘Não acredite em alguém que sempre diz a verdade’” (Idem, p. 110). Mas quinze anos antes, *Ilha das Flores* nocauteia o público com um esquema narrativo cerradamente determinista e pedagógico, que vai ganhar tonalidades bem mais suaves em *O sanduíche* uma década depois, ainda que mantenha as finalidades didáticas do primeiro. Este pedagogismo também caracteriza claramente as *Mitologias* barthesianas, na medida em que pretendem fornecer as vacinas corretas para a elimi-

nação da ideologia burguesa, quando a sua noção de real se definia, como se viu, pela via sociológica enquanto “real histórico”. “O que o mundo fornece ao mito é um real histórico”, dizia Barthes, “definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* deste real” (BARTHES, 1993, p. 163). Furtado em *Ilha das Flores* desconstrói de forma vertiginosa o “quadro harmonioso de essências” que o mito constitui, já que o mito abole a “qualidade histórica das coisas: nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção”, enquanto que, neste documentário ambigualmente ficcional, cada objeto trazido à tona, é desvelado com base na reconstrução de sua trajetória histórica – do japonês aos miseráveis da periferia de uma metrópole brasileira, do tomate aos porcos da Ilha das Flores. Preenche, portanto, de história o que passou a ser considerado “natureza”, dando às coisas o seu sentido mais cruelmente humano. A função do mito, ao contrário, “é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se se prefere, uma evaporação” (Idem, p. 163). Ao retomar com minúcia e excesso o percurso dos objetos de seu filme, em técnica de repetição que voltará a aplicar em outras obras, como é o caso das curtas *Veja bem* e *Esta não é a sua vida* e também do longa *O homem que copiava*, Furtado propõe o estancamento dessa hemorragia ou, pelo menos, a tomada de consciência crítica dessa evaporação incessante. É claro que isto ocorre num momento de maior desencatamento político do que o da Guerra Fria, o que explica o tom de cinismo adotado em *Ilha das Flores*, como se percebe desde os créditos, que brincam justamente com o conceito de verdade, já sugerindo, assim, a falácia da ausência de ficção no gênero documentário.

Em tempos de forte polarização política, como o eram os da Guerra Fria, qualquer idéia de real ligada ao desejo e ao impossível, como aquela do último Barthes, ficava reservada à arte ou à literatura e era, em consequência, considerada alienada e burguesa por a-histórica. Mas, desde as *Mitologias*, Barthes já intuía e entrevia a necessidade da aplicação de “semiologias artificiais” “como única arma possível contra o poder maior do mito: a sua recorrência”. Esta aplicação consistiria na produção de “mitos artificiais”, na mitificação dos próprios mitos, “e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Visto que o mito rouba a linguagem, por que não roubá-la também?”, ele já perguntava. Utilizando o exemplo de Flaubert em *Bouvard et Pécuchet*, Barthes destaca o poder de um mito em segundo grau que “provém de sua capacidade de instituir o primeiro como ingenuidade observada” (Idem, p. 156).

Neste ponto, gostaria de concluir este artigo: Barthes desde o início fez questão de distinguir entre o real semiológico e o real ideológico. Em sua primeira fase, o real semiológico, que não é nem realista nem irrealista, serve como ferramenta de análise do real ideológico, com base em Sartre e Marx e em prol de um “realismo total”, pois o realismo seria “um mito provisório e necessário para despertar o escritor para uma literatura socialista total” (“Novos problemas do realismo”, 1956). Na última fase, porém, Barthes assume que a linguagem nunca é realista, porque entre o signo e o referente há a significação: “A linguagem refere-se à realidade, mas não a expressa” (“Respostas”, 1976) – como lembra Leyla Perrone-Moisés, a mais fiel leitora brasileira de Roland Barthes, desde a década de 60, na introdução a seus *Inéditos* (PERRONE-MOISÉS apud BARTHES, 2004, p. XIII). Ela assinala também que tais considerações sobre o realismo literário ganhariam sua melhor formulação na *Aula* inaugural. Então, para retomá-la à guisa de conclusão, Barthes aponta a uma dicotomia a seu ver pertinente entre ciências e letras, para justamente desfazer a oposição corriqueira entre “o real e a fantasia, a objetividade e a subjetividade, o Verdadeiro e o Belo”, quando se trata, simplesmente, de “lugares diferentes de fala” (BARTHES, 1997, p. 20). E aqui, finalmente, podemos dissipar a oposição entre documentário e ficção e nos colocar à escuta da fala do Outro através dos mais diversos artifícios. Porque não há outro real senão o da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Ana. Michael Moore e uma narrativa do mal. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles; Ática, 1999.
- COMOLLI, Jean-Louis. Reality-show é o contrário do cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 nov. 2001. Ilustrada, p. 5.
- COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- CULLER, Jonathan. *As idéias de Barthes*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 1 – Teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SARLO, Beatriz. Introducción. In: BARTHES, Roland. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.