



**CINEMA E LINGUAGEM: O CINEMA POÉTICO EM “O ZERO NÃO É VAZIO”, DE MARCELO MASAGÃO E ANDRÉA MENEZES (2005)**

**CINEMA AND LANGUAGE: THE POETIC CINEMA IN "THE ZERO IS NOT EMPTY," MARCELO MASAGÃO AND ANDREA MENEZES (2005)**

Marco Aurélio Morel <sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo tem por objetivo demonstrar, a partir do documentário “*O zero não é vazio*”, de Marcelo Masagão e Andréa Menezes, como é possível trabalhar a linguagem cinematográfica utilizando-se de elementos próprios, isto é, como o cinema permite que se constitua uma linguagem poética explorando seu potencial de imagens, movimentos, sons e personagens. Segundo os diretores desse documentário, o projeto inicial tinha como escopo demonstrar a escrita de pessoas com distúrbios psiquiátricos, conferindo um estatuto a essas escritas marginalizadas. No entanto, ao perceber a profundidade conferida pelas imagens, Masagão optou pela “construção” de um retrato dessas pessoas que omitisse a principal característica que o despertara para seu projeto: “escondera” o histórico clínico psiquiátrico dessas personagens. Ao propor isso, entendemos que o diretor desenvolveu o que chamamos de um documentário de retrato pessoal, pois “os documentários que são um retrato pessoal do cineasta consideram as questões sociais de uma perspectiva individual” (NICHOLS, 2005, p.206). Partindo dessas considerações, pretendemos tomar o cinema como uma linguagem capaz de realizar um trabalho poético, reconhecendo que, embora ainda sofra influências de outras artes – principalmente a literária, nesse caso – possui elementos que o possibilitam configurar como uma linguagem própria.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário, poesia, Linguagem cinematográfica.

**ABSTRACT:** This study aims to demonstrate, from the documentary "The zero is not empty," Marcelo Masagão and Andrea Menezes, how it's possible to work cinematography language using its own elements, i.e., as the cinema allows to consist a poetic language exploring its potential of images, movements, sounds and characters. According to the directors of the documentary, the initial project had as scope to demonstrate the writing of people with psychiatric disorders, conferring a statute to these marginalized writings. However, Masagão

<sup>1</sup> Mestrando do curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, Linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados - UNIOESTE, campus de Cascavel. E-mail: omarcososo@hotmail.com



realized the depth given by the images, he opted for the "construction" of a portrait of people that omitted the main feature that had stimulated him to the project: "hid" the history of clinical psychiatric of these characters. In proposing this, we understand that the director has developed what we call a personal portrait documentary, because "the documentaries that are a personal portrait of the filmmaker consider social issues from a personal perspective" (Nichols, 2005, p.206). From these considerations, we intend to take the cinema as a language capable of performing a poetic work, recognizing that, although it still suffers effects of other arts - mainly the literary, in this case - it has elements that allow it to configure as a characteristic language.

**KEYWORDS:** Documentary, poetry, film language.

## INTRODUÇÃO

Documentário é uma palavra derivada de documento, isto é, segundo o dicionário Houaiss, qualquer objeto que comprove, elucide ou registre um fato. Documentos são atestados de verdade, objetos que nos amparam em uma afirmação e um certificado legal de que aquilo é do jeito que se apresenta. Em outras palavras, documento é algo que devemos crer (ou calar-se diante de tal evidência), que devemos atestar sua realidade.

Ao ler a sinopse<sup>1</sup> do filme *O zero não é vazio* (2005), de Marcelo Masagão e Andréia Menezes, e, em seguida, assistir ao filme, eis uma constatação: o documentário omite o quadro clínico psiquiátrico das personagens. A psicose atribuída aos personagens como fator que provoca a escrita compulsiva dos indivíduos está na sinopse, entretanto, não aparece no filme. Isso nos atormenta, pois, como esconder em um documento – o qual significa uma prova, um atestado de verdade – o elemento que classifica e explica as personagens mostradas no filme? Masagão e Menezes parecem desprezar o principal elemento que justificaria esse documentário, pois omitem o que deveriam informar, omite-se o núcleo condutor, o denominador comum dos personagens: o quadro clínico psicótico.

Utilizar um formato que estamos tão acostumados a absorver informações didáticas, escondendo o seu núcleo lógico, a pedra angular que nos permite apreender a verdade que se espera de um documento, parece ser uma violação. É como utilizar um discurso de verdade para esconder a verdade, ou seja, é romper com um paradigma sólido, pois a definição de



documentário já existe até mesmo no dicionário. Existe verdade mais incontestável que o dicionário? Creio que não.

Partindo disso, esse estudo buscará um conceito de documentário que permita explicitar algumas características e compreender como é possível justificar um documentário no qual a poesia produzida por indivíduos portadores de psicose suplante a realidade patológica. Após apresentar alguns conceitos de documentário e de poesia, constituiremos um aparato que nos permita relacioná-los para, então, definir o que podemos chamar de documentário poético de retrato pessoal, conceito no qual o filme documentário “O zero não é vazio” parece se adequar.

## O DOCUMENTÁRIO

Como já discurremos acima, documentário deriva de documento, fato que lhe imprime e o dirige para algo que tenha valor de verdade. Ainda com o dicionário, temos a definição de documentário como “filme informativo ou didático”. Essa definição nos revela um senso comum sobre a idéia que se tem sobre um filme documentário: um filme que vai nos informar ou que vai nos explicar/ensinar algo. Permanecemos, com isso, ainda no terreno da verdade e da realidade, às quais “o zero não é vazio” parece não corresponder.

Pensar no filme “o zero não é vazio” como algo real nos provoca desconforto, haja vista as escritas apresentadas, juntamente com as personagens que as proferem e escrevem, não se adequem às nossas concepções de escrita, de vida e de realidade. Na verdade, o que intriga, primeiramente, não é a postura das personagens, mas sim, nosso conceito sobre o que seria um documentário, registro da realidade, o qual definimos em oposição ao filme (ficção). No entanto, Jorge Furtado nos apresenta um conceito um tanto esclarecedor:

A ficção é sempre intermediada pela consciência de uma mimese, pelo acordo tácito que envolve qualquer representação, qualquer jogo dramático. O documentário, em oposto, sugere o registro da vida, como se ela acontecesse independente da presença da câmera, o que é falso. A presença da câmera sempre transforma a realidade. (FURTADO, p. 109)



O que devemos deprender dessas palavras, é o fato de o documentário ser tão ficcional quanto um filme dito de ficção. Ao dizer “sugere o registro da vida”, pode-se dizer que isso implica em uma proposição, uma sugestão elaborada pelo diretor e sua equipe que atestam o caráter mimético do documentário, ou seja, o documentário corresponde a uma representação de realidade. Deve-se ressaltar que não estamos afirmando que as pessoas apresentadas em *O zero não é vazio* estejam atuando a partir de um roteiro – como se passa em um filme de ficção – mas sim, que é impossível ignorar o fato de que a montagem do filme parta de um roteiro elaborado pelo diretor e sua equipe, direcionando como essa realidade deverá ser exibida.

Já que estamos diante de uma ficção, qual a razão de *O zero não é vazio* ser classificado como documentário e não simplesmente filme?

A primeira explicação para definir um filme como documentário, talvez seja a mais óbvia e funcional: podemos tomar como documentário todos os filmes que se encontram na prateleira de uma vídeo-locadora na sessão correspondente. Ou, mais simples ainda, podemos aceitar que um documentário é assim classificado pelas informações técnicas contidas em sua “capa”, pois cremos por demais nas instituições reguladoras (embora não haja tantos motivos para isso), as quais não permitiriam um erro na classificação sem que isso ocasionasse em sanções penais para algum responsável. Encontramos, então, um primeiro indício que classifique *O zero não é vazio* como documentário. Entretanto, precisaria de um conceito mais sólido sobre o documentário para total satisfação, pois mesmo sem ler a sinopse e a capa, é possível apreender que se trata de um documentário.

Devemos considerar o documentário como um trabalho de linguagem sobre a realidade, isto é, como bem diz Bill Nichols (2005), “ele (documentário) não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos”. Como podemos ver, o documentário é uma representação, fato que o diferencia tanto do real – correspondência direta com o mundo – quanto da ficção, a qual corresponderia mais a uma “criação” de um mundo novo, diferente.

Embora seja uma definição complexa, segundo Bill Nichols (2005), podemos definir o documentário a partir de quatro ângulos diferentes: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público. Mesmo que de maneira extremamente reducionista, já



atestamos o papel institucional ao mencionar a “confiança” nas informações técnicas. Ainda com Nichols, temos uma definição de como as instituições interferem na classificação:

Exibidos em outro cenário, esses episódios poderiam se parecer mais com melodramas ou docudramas, dada a intensidade emocional que atingem e o grau elevado de elaboração dos conflitos que se apresentam, mas essas alternativas ficam obscurecidas quando toda a estrutura institucional entra em ação para assegurar que elas são, de fato, reportagens documentais [...] os documentários têm acesso direto e verdadeiro ao real. (NICHOLS, 2005, p.50-51)

Podemos perceber a partir dessa citação que por trás dessa certificação já mencionada, há todo um aparato regulador capaz de assegurar que não se trata de uma “invenção” do diretor, mas sim, de um trabalho com uma realidade à qual o documentarista tem acesso.

Eis o que aconteceu no documentário em questão: o documentarista teve acesso ao verdadeiro e ao real, mas omitiu-se de informar, isto é, Masagão teve acesso à realidade social psicótica dos personagens, no entanto, “escondeu” essa característica. Segundo Barthes, “o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais verdadeiro do que o que está visível”(p. 148). Então, o que levou o diretor a tal opção? Seria a necessidade de confirmar uma verdade por meio de uma supressão?

Podemos supor que isso esteja diretamente relacionado à característica do segundo ângulo de definição proposto, o ângulo do profissional documentarista, pois “os documentaristas compartilham o encargo, auto-imposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos”(NICHOLS, 2005, p.53).. Ao mencionar a responsabilidade de representar o mundo histórico e dizer que se trata de uma **auto-imposição**, percebe-se a liberdade conferida ao documentarista, o qual tem a possibilidade de vislumbrar o mundo sob uma perspectiva particular. No caso de Masagão, houve uma opção em retratar a realidade da escrita de pessoas que escrevem compulsivamente e, embora omita que a realidade patológica justifique a compulsão desses indivíduos, trata-se, também, de uma representação do real.

Cabe ao documentarista o encargo e a responsabilidade de trabalhar com o real, com o existente, enquanto que o papel da instituição é confirmar e reconhecer o filme como um



documentário, atestando uma dialética em que instituição e documentarista existem por meio de uma cooperação mútua.

Embora reconheça que esses elementos – instituição e documentarista – certamente influem na caracterização do filme *O zero não é vazio*, precisamos de elementos observáveis que confirme o que diretor e instituição afirmam. Para isso, atentaremos para o terceiro e, talvez, mais revelador ângulo de definição do documentário: o corpus do texto (ou o filme em si).

Para Nichols (2005), os filmes que compõem a tradição de documentário são apenas uma maneira de definir o gênero. Mesmo que se trate de alguém que não conheça uma teoria, os gêneros permeiam nossa vida, permitindo-nos identificar e diferencia-los entre si, apesar da pouca precisão nessa empresa – na dúvida, eis mais uma vez a importância do dicionário na vida do ser humano ocidental. No caso do documentário, de uma maneira geral, podemos identificá-lo de acordo com a disposição de imagens, ausência de uma linearidade comum a outros filmes, a retratação “fiel” de uma pessoa, de um movimento social ou de algum acontecimento etc. Enfim, existem convenções que nos direcionam para o reconhecimento de um documentário:

Há normas e convenções que entram em ação, no caso dos documentários, para ajudar a distingui-los: o uso do comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme. (NICHOLS, 2005, p. 54)

Ao mencionar essas “convenções”, queremos demonstrar que embora o documentário seja um gênero incerto, não podemos desprezar que, assim como o rock está para a música, o documentário está para o cinema em um nível de dependência e especificação, possuindo características universais que o tornam reconhecível. Pode-se dizer, por mais que isso possa ofender aos mais “modernos”, que podemos reconhecer um documentário, principalmente, por sua forma.

No filme *O zero não é vazio*, o “uso” de atores sociais em suas atividades cotidianas, as entrevistas, a gravação em som direto dentre outras características, revela-nos vários elementos dessas ditas convenções, permitindo-nos afirmar que se trata de um documentário. O jogo



proposto pelo filme, no qual a voz de Deus descreve cada personagem, associado às imagens e auto-relatos que confirmem essa descrição, compõem o todo do documentário em análise.

Distinguir um documentário a partir de sua forma, aceitando a responsabilidade do diretor e da instituição que o definiu assim, é responsabilidade do público. Não se trata de um conhecimento técnico capaz de atestar ou contestar esses elementos, mas sim, do estabelecimento de um contrato harmônico entre quem produz e quem vê, assegurados por uma forma reconhecível que fora certificada por uma instituição confiável:

Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. (NICHOLS, 2005, p.68)

No documentário *O zero não é vazio*, podemos crer nesse vínculo entre realidade e transformação dessa realidade. Temos personagens “reais” em suas atividades cotidianas, isto é, pessoas portadoras de uma psicose que gera escritas compulsivas e subversoras, as quais constituem a vida desses sujeitos. Embora tenha sido omitida a presença da loucura, podemos entender que a realidade não fora omitida, pois, encontra-se clara no filme: a realidade é a escrita das personagens. O que o diretor fez foi desconsiderar nossa ocidentalidade ao apresentar uma verdade explicitamente poética em detrimento de uma realidade social-patológica, pois vivemos numa sociedade em que a questão da identidade social é tão discutida quanto buscada. São nossas atividades que determinam o que somos e são as instituições às quais nos filiamos que confirmam nossas atividades. Nesse jogo em que o implícito e a identidade social predominam, Masagão omitiu a psicose, logo, parece-nos mais verdadeira que aquelas vidas e escritas mostradas, apesar de parecer claro que a estrutura de *O zero não é vazio* corresponde a um documentário.

Essa escolha seria belíssima em um texto literário ou em um filme de ficção, no entanto, engendra desconfiança quando presente em um documentário, afinal, sendo o documentário algo que nos apresenta o registro do mundo histórico, como admitir poesia na escrita de pessoas que, por estar à margem da história, parecem mais propícias a escrever devaneios? O que permite aos diretores combinar poesia e loucura, ou apresentar a poesia da loucura ou transformar a loucura em poesia inseridas em um documentário? A explicação pode ser encontrada na própria história.



## EXCLUSÃO E LOUCURA

Ao afirmar que “O zero não é vazio” trabalha com indivíduos à margem da história, deveríamos ser mais específicos, pois não se trata de sujeitos necessariamente à margem da história, mas sim de sujeitos que têm seus discursos controlados por instituições e saberes. Isso significa que os indivíduos apresentados são “reais”, eles realmente escrevem, ora, ao omitir o quadro psicótico desses personagens, o diretor optara por dar voz a discursos excluídos, pois se espera que a palavra do louquinho<sup>2</sup> deva ser reconhecida por sua característica social: pessoas portadoras de um distúrbio mental.

Michel Foucault, ao abordar os diversos procedimentos que controlam os discursos na sociedade, considera que a oposição razão/loucura é um dos procedimentos de controle externo do discurso. Em seu livro *A ordem do discurso* (1998), esse filósofo demonstra que a palavra do louco, desde a idade Média fora considerada nula:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo o discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância [...] ou caía no nada – rejeitada tão logo proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingênua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia (FOUCAULT, 1998, ps.10-11).

Pensar nessas palavras nos permite justificar o porquê da omissão da loucura. Ao esconder a loucura, Masagão propicia a palavra ao psicótico, fazendo com que os textos desses indivíduos sejam observados por seu conteúdo, isto é, o diretor atribuiu aos personagens o direito de se manifestarem sem intermediações. Caso explicitasse no filme que se tratava de escritos de doentes mentais, teríamos um outro efeito de sentido, o qual teria, certamente, sua beleza comprometida pela carga que carrega um discurso excluído. Embora em nossa sociedade contemporânea não funcione necessariamente dessa forma, Foucault defende que ainda impera o princípio da exclusão, entretanto, agora, esse princípio é regulado por instituições e saberes como a medicina e a psiquiatria.



Assim sendo, o que mais intriga é a ousadia do diretor em aproximar discursos tão díspares, pois, como conceber a um “excluído” a possibilidade de um discurso concebido por nossa sociedade como racional? Em outras palavras, o que seria esse estranho jogo proposto por Masagão, o qual combina a beleza e harmonia do discurso poético, com o caos e exclusão das personagens psicóticas?

O que parece inconcebível, já fora gêmeos bivitelinos. Na idade clássica acreditava-se que um poeta fosse regido por um *daimôn*. Segundo Plotino (2002), o termo *daimôn* fora traduzido de diversas formas, no entanto, sua melhor acepção seria “espírito”. Embora frequentemente se atribua à acepção de demônio, esta seria imprecisa, pois, se assim fosse, deveria ser *daimonion*:

O termo ‘*daimôn*’ foi traduzido de diversas maneiras: ‘espírito’, ‘demônio’ e outros optaram por ‘gênio’[...] Preferi não traduzi-lo, apenas transliterá-lo por ‘espírito’ [...] Além disso, o termo grego que na Bíblia é traduzido por ‘demônio’ é ‘*daimonion*’. (PLOTINO, 2002, p. 149)

Mais tarde, o mesmo *daimôn* que regia o poeta fora convertido em demônio pela igreja católica. Tratava-se de um mesmo espírito, entretanto, doravante, um espírito do mal. O que antes fora inspirador e divino, passa a ser profano e perturbador. Michel Foucault traz uma interessante reflexão sobre o poeta e a loucura na episteme moderna:

Daí sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face-a-face da poesia e da loucura [...] o louco garante a função do homossemantismo: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar. O poeta garante função inversa; sustenta o papel alegórico; sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põem-se a escuta de outra linguagem, aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança. O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. (FOUCAULT, 1999, p. 68)

Essa reflexão é interessante e perturbadora ao observar alguns personagens do documentário “o zero não é vazio”. Se pensarmos em Tatiana, criadora de máquinas absurdas, cujos nomes “explicavam” exatamente suas funções, estamos diante de uma pessoa presa ao homossemantismo, logo, uma pessoa louca. Já no caso de Arturo, o qual “poetizava” seus próprios atos, como “enterrar-se na terra e virar um pântano”, estamos diante de alguém que está



sempre à escuta de outra linguagem: um poeta. Eis que temos mais um dilema: são dois loucos ou dois poetas? Gostaria de tentar responder, mas a única afirmação que parece prudente é a confirmação de que estamos diante de um documentário e que nele há poesia. É documentário porque se trata de uma forma reconhecível e por trabalhar com o mundo histórico. A partir das reflexões, percebe-se que a realidade é múltipla, possibilitando variadas formas de apreensão. Já no caso da apreensão da poesia, faz-se necessário observar não o enredo, mas sim a beleza despertada pelas imagens, sons e escritas, fato que nos permitirá observar o documentário como advindo de uma linguagem própria que é a cinematográfica.

## A POESIA

Sempre que falamos de poesia, é lugar comum reduzi-la à sua estrutura. Embora já se aceite variadas formas de materialização (música, poema, cinema, uma paisagem etc), ainda assim reconhecemos um poema, em geral, por sua estrutura ou por seu autor, o qual é responsável por conferir beleza a um objeto inicialmente comum. No entanto, de acordo com Pedro Lira (1986), “a poesia está no mundo originariamente, antes de estar no poeta ou no poema”. E segue:

Podemos deduzir que a existência primordial da poesia se vincula à daqueles seres que exercem algum influxo sobre o sujeito que entra em contato com eles e o provocam para uma atitude estética de resposta, consumando o trânsito – da percepção à objetivação – mediante uma forma qualquer de linguagem. (LIRA, 1986, p. 7)

Isso nos demonstra que a poesia seria uma substância imaterial, a qual se materializa em uma linguagem por intermédio de um sujeito. Em relação à atitude estética de resposta mencionada podemos remontar à etimologia da palavra estética: em grego “*aisthesis*” significa “sensação”<sup>3</sup>, ou seja, a poesia está vinculada à sensação, ao aspecto sensorial de um indivíduo. Por essa razão, apreender o documentário *O zero não é vazio* como uma obra poética não causa desconforto algum, pois, ao assistir o filme, podemos reconhecer que o diretor engendra essa operação que vai da percepção do imaterial poético até a objetivação mediante a forma de documentário. Essa apreensão não está no enredo, mas sim, na forma como o diretor materializou



a vida dessas pessoas, a forma como o diretor materializou uma realidade e, principalmente, o poder afetivo que as imagens operam no telespectador.

Um poema deveria ser apreendido como algo particular. Tudo que afetasse um indivíduo sensorialmente deveria ser considerado um poema. No entanto, para que nossa atitude estética seja despertada, faz-se necessário que a poesia se materialize em uma estrutura capaz de revelar a beleza de algo que já estava no mundo, porém, ainda não fora percebido.

Segundo Martin, para que exista uma atitude estética no cinema, o espectador deve ter consciência de estar diante de uma realidade (re) criada:

[...] a instauração estética supõe uma consciência clara do poder de persuasão afetivo da imagem. Para que haja atitude estética é preciso que o espectador mantenha um certo recuo, que não acredite na realidade material e objetiva do que aparece na tela, que saiba conscientemente que está diante de uma imagem, um reflexo, uma representação. (MARTIN, p. 29, 2003)

Portanto, para considerar *O zero não é vazio* como uma obra poética, faz-se necessário atentar para as técnicas existentes e para sua capacidade de nos direcionar para a apreensão da poesia contida no filme. Não basta apreender os escritos poéticos contidos no enredo do filme, mas sim, observar como Masagão e Menezes trabalharam essa realidade de maneira poética por meio de sons e imagens e todos os outros elementos que compõem a linguagem cinematográfica.

## CINEMA POÉTICO

Para Buñuel (1983), “o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia”. O poder afetivo das imagens permite-nos apreender a poesia de uma maneira mais direta e intensa que um texto literário, explicando, talvez, o por quê da constante inferiorização do cinema em relação à literatura.

Pode-se dizer que foi esse caráter afetivo da imagem que direcionou Masagão e Menezes a suprirem o quadro clínico-psicótico do documentário. Segundo as palavras do diretor Marcelo Masagão, “as imagens mais bonitas foram colhidas além da fala” devido à substituição



das “entrevistas” por “visitas”, fato que modificou sua técnica, chegando, assim, a um resultado que surpreendera pela beleza<sup>4</sup>.

Outra opção do diretor fora apresentar cenas mais lentas, com imagens que, às vezes, se congelam por alguns instantes constituindo quadros, os quais são elaborados pela necessidade de fixar aquele momento, além de priorizar imagens que nem sempre estão acompanhadas de um texto ou uma fala. Isso tudo, associado ao rompimento com o projeto inicial de “contar a história dos louquinhos”, corrobora a intenção poética do documentário:

Na maioria dos casos, uma montagem normal pode ser considerada caracteristicamente narrativa; já a montagem muito rápida ou muito lenta é antes de tudo expressiva, pois o ritmo da montagem desempenha então um papel diretamente psicológico. (MARTIN, 2003, p. 134)

No documentário *o zero não é vazio*, percebe-se o abandono da montagem narrativa linear, haja vista a grande fragmentação, a disposição intercalada de cenas entre as personagens e, principalmente, a montagem lenta. Portanto, podemos observar que no documentário em questão, ao romper com uma narrativa linear e ao esconder o elemento que identifica socialmente os personagens entre si, tem-se alguns aspectos que corroboram a prioridade das imagens em relação ao texto. Tudo isso somado ao caráter estrutural e estético propiciado pela linguagem cinematográfica, constituem o que podemos chamar de um documentário poético.

## O ZERO NÃO É VAZIO: UM DOCUMENTÁRIO POÉTICO

As reflexões descritas acima correspondem ao cinema poético. No entanto, ainda temos a subdivisão entre ficção e documentário, sendo que *O zero não é vazio* corresponde a esse último. A questão da poesia extrapola o registro da poesia das personagens, pois o que nos desperta para uma atitude estética é, sobretudo, a seqüência de imagens e sons. Foi a beleza dessa seqüência que produziu uma nova idéia, um novo roteiro e, com isso, subverteu a idéia inicial do documentário, produzindo, então, um documentário poético.

Um dos personagens parece profetizar a subversão dessa idéia inicial do documentário:



Esses poemas que eu escrevo estão desabados por dentro. O que você contempla ali, é uma imagem, é um gesto. Mas agora já não basta mais essa espécie de sabotagem do poema, agora tem de ser a imagem mesmo, tem de ser o desenho, tem de ser a pintura. A escrita virando traço, virando gesto de fato, virando gesto... (Arturo, cena 29 25min)

Essa fala fora extraído de uma cena do personagem Arturo, o qual, para os menos desavisados, poderia passar por uma pessoa “normal” dentre os outros personagens. Arturo fala muito bem, escreve bem, veste-se e comporta-se como uma pessoa dita normal. As imagens sabotaram o projeto inicial, o potencial estético dessas imagens demonstrou que seria impossível ignorá-las, pois “é preciso ouvir o material. Podemos pensar que fizemos um determinado filme e na verdade pode ter sido feito outro. E é este outro que vai ser feito” (COUTINHO, p. 137).

Foi exatamente isto que Massagão fez: o que era para ser um documentário sobre a escrita psicótica passa a ser, devido à riqueza estética das imagens, um documentário poético. O que fora inicialmente um projeto que estava focado na compulsão engendrada por um distúrbio, passa a ser um documentário pautado na poesia.

Esse procedimento não apaga a realidade psíquica dos indivíduos retratados, pois, embora “esconda” o quadro clínico que une as personagens, deixa subentendido um grupo social ao qual pertencem, construindo assim, um documentário de retrato pessoal:

Os documentários de retrato pessoal do cineasta consideram as questões sociais de uma perspectiva individual. As pessoas recrutadas para o filme corroboram a questão subjacente ou, implicitamente, deixam-na de fora, sem nem mesmo ter a necessidade de identificá-la [...] Esses filmes colocam o foco no indivíduo e não na questão social. Na melhor das hipóteses, revela um por intermédio do outro (NICHOLS, 2005, p. 206)

Ao constituir a vida de seus personagens em quadros, podemos reconhecer que Massagão suprimiu a questão social da psicose, ou não teve a necessidade de identificá-la. Apesar da questão social ser deixada de lado, a realidade está ali, registrada na forma de um documentário sobre a escrita: a realidade está ali na captação da poesia que está no mundo e na sua materialização por meio de uma linguagem cinematográfica, não pelo enredo. Ao dizer que percebemos a poesia, estamos falando da poesia das imagens, da poesia da seqüência elaborada



pelos diretores e não apenas dos poemas que os personagens escrevem. O que se faz presente é apenas a necessidade de corroborar a existência da poesia no mundo e o reconhecimento da sensibilidade de alguém que consiga captá-la partindo de um lugar ainda muito interditado, materializando-a em uma estrutura considerada pouco poética. Essa tarefa fora cumprida com muita competência por Masagão e Menezes, os quais transformaram o cotidiano de psicóticos em um documentário de extrema beleza como se pode observar em *O zero não é vazio*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora o documentário seja um gênero incerto, existem convenções que permitem apreendê-lo e identificá-lo. O documentário é sempre um registro do mundo histórico, porém, percebemos por meio do documentário *O zero não é vazio* que o mundo pode ser representado por vários ângulos, permitindo ao cineasta recriar uma realidade com o propósito de despertar uma atitude estética de acordo com sua intenção.

No caso do documentário analisado, Masagão iniciou um projeto com a idéia de retratar a compulsão de psicóticos convertida em escrita, no entanto, ouviu seu material, o qual clamava por um tratamento que priorizasse a beleza das imagens, utilizando-se, então, o elemento principal da linguagem cinematográfica, associada ao saber técnico e estratégias propiciadas por tal linguagem.

Ao optar por uma realidade mais poética em detrimento de uma realidade pautada no aspecto social, Masagão e Menezes produziram o que se pode chamar de documentário de retrato pessoal, o qual tem como principais características o discurso poético, a prioridade da forma, a profundidade dos personagens como objetivo e a ênfase na expressividade do cineasta em detrimento do propósito social. Por essas e outras razões, pode-se afirmar que *O zero não é vazio* constitui uma obra de rara beleza, na qual a realidade é a poesia.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sinopse: Documentário que aborda o lugar que a escrita tem para aquele que escreve, tendo como objeto escrevinhadores compulsivos que vivem em São Paulo. Gregório escreve como se fala, nomeando as presenças do mundo no instante em que elas estão sendo criadas. Tatiana busca alcançar através da escrita de suas máquinas o ideal científico de um corpo sem falhas. Orlando corrige o defeito da língua feminilizando as palavras. São escritas muito singulares, excessivas, mas raramente lidas, pois não se adequam aos códigos já estabelecidos. Não se apóiam no sentido, não buscam uma comunicação. Subvertem as leis da linguagem, inventam palavras, manipulam as letras, modelam o vazio.

<sup>2</sup> Termo utilizado pelo diretor, de maneira irônica, para uma suposta qualificação das personagens.

<sup>3</sup> MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003.

<sup>4</sup> Segundo o diretor, por muitas vezes abandonaram a câmera gravando o personagem por horas, sem que ninguém o orientasse a maneira como se portar frente à lente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUÑUEL, Luis. **Cinema: instrumento de poesia**. In: A experiência do cinema. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

COUTINHO, Fernando.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga A Sampaio. 4ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1998.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FURTADO, Jorge.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

## FILMOGRAFIA

**O zero não é vazio**. Dir. Marcelo Masagão e Andréa Menezes, 2005.