

## DOCUMENTÁRIO POÉTICO E SUBJECTIVIDADE: A ESTÉTICA EXPRESSIONISTA EM *TRANSMUTAÇÃO*

Bertrand Lira \*

**Resumo:** Propomos discutir neste texto o subgênero do documentário chamado de “poético” por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, documentário de curta-metragem que trabalha na sua narrativa uma estética visual expressionista tradicionalmente empregada no campo ficcional.

Palavras-chave: documentário poético, subjetividade, estética expressionista, *Transmutação*.

**Resumen:** Proponemos discutir en este texto el subgénero de documental llamado “poético” por Bill Nichols (2005) a partir del análisis de *Transmutación* (2013), de Torquato Joel, cortometraje documental que trabaja en su narración una estética visual expresionista tradicionalmente empleada en el campo ficcional.

Palabras clave: documental poético, subjetividad, estética expresionista, *Transmutación*.

**Abstract:** In this work I propose to discuss the documentary sub-genre named “poetic” by Bill Nichols (2005), taking into account the analysis of *Transmutação* (2013), by Torquato Joel, a short film documentary, which in its narrative works an expressionist visual aesthetics, traditionally used in the fictional cinema.

Keywords: poetical documentary, subjectivity, expressionist aesthetics, *Transmutação*.

**Résumé:** Nous nous proposons, dans ce texte, de discuter le sous-genre du documentaire appelé “poétique” par Bill Nichols (2005) à partir de l’analyse de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, court métrage documentaire qui travaille, dans sa dimension narrative, une esthétique visuelle expressionniste traditionnellement employée dans le champ de la fiction.

Mots-clés: documentaire poétique, subjectivité, esthétique expressionniste, *Transmutação*.

---

\* Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Departamento de Mídias Digitais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 58051-900, João Pessoa, Brasil.  
E-mail: bertrandlira@hotmail.com

A produção dominante de documentários tem sido, historicamente, associada à esfera da objetividade, não obstante as experiências pioneiras, ainda nos anos 20 do século passado, terem colocado o gênero no campo da experimentação e da poesia, a exemplo de dois filmes do holandês Joris Ivens: *A ponte* (1928) e *A chuva* (1929). Ecos desse pioneirismo chegam com força na produção documental contemporânea brasileira com documentários ditos “não narrativos”. Nossa proposta é discutir esse subgênero do documentário chamado de poético por Bill Nichols (2005) a partir da análise de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, documentário de curta-metragem que lança mão de uma estética visual expressionista tradicionalmente empregada no campo ficcional, seguindo uma inclinação do documentário de abordar o real pelo viés da subjetividade. A análise da obra em questão se fundamentará nas reflexões de Nichols (2005), no modo documental que o autor denomina de poético, procurando identificar no tratamento imagético e sonoro do filme *Transmutação* uma abordagem marcadamente poética e “não narrativa”. Sem perder de vista, no entanto, que qualquer imagem figurativa chama à narração e que filmes pretensamente “não narrativos” sempre trazem algo de narrativo. “O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols, 2005: 169-70). Esse tipo de narrativa documentária se estrutura em narrativas frouxas, articulando mais livremente o real e o imaginado, numa perspectiva marcadamente pessoal e expressiva. Para a leitura da narrativa do documentário de nossa investigação, buscamos aporte teórico na antropologia do imaginário investigada por autores como Gilbert Durand (2002) e Gaston Bachelard (1999).

Com o objetivo de discutir questões concernentes à narrativa cinematográfica, recorreremos às proposições de Gaudreault e Jost (2009). Os

autores vão buscar em Christian Metz (*Remarques pour une phénoménologie du narratif*, 1968) suporte para a compreensão do fenômeno narrativo. Nessa obra, citada por Gaudreault e Jost, Metz levanta cinco critérios, aqui resumidos, que nos levam a reconhecer qualquer narrativa: toda narrativa traz um começo e um fim; apresenta uma sequência com duas temporalidades (a da coisa narrada e a da narração ela mesma); toda narrativa é obrigatoriamente um discurso; a consciência de que se trata de uma narrativa “desrealiza” a coisa narrada; e, finalmente, a narrativa é constituída de uma sequência de acontecimentos.

Aplicando esses critérios ao filme *Transmutação*, identificamos que a obra de Joel tem início e fim, ou seja, tem um primeiro e um último plano que fecha a narrativa; tem duas temporalidades, o tempo do acontecimento narrado (a duração e a época em que ocorre a transformação de peças mortuárias desgastadas em novos objetos para o adorno de outros túmulos), e o tempo da narração (o tempo de que o diretor dispôs para contar esse procedimento - uma escolha pessoal que raramente coincide com o tempo do evento narrado). Vimos que a narração pressupõe uma instância discursiva que lança mão de recursos para elaborar um relato. Como espectador, temos ciência de que se trata de uma narrativa e, por isso, entendemos que o que vemos e ouvimos não é a coisa narrada que está “aqui e agora” diante dos nossos olhos, mas a sua representação em imagens e sons, o que a “desrealiza”. Por último, mas não menos importante, nos apresenta uma “sequência temporal de acontecimentos”, pequenos, mas ainda acontecimentos, isto é, as etapas sucessivas para fundição de um velho objeto e sua transmutação em outro.

Partindo do entendimento de Marc Vernet (1995: 90) de que “qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão”, seguiremos a grafia “não narrativos”, entre aspas, conforme Teixeira (2012), para nos referir a filmes que não têm uma intriga

definida. No campo documental, estamos tratando de filmes que lançam mão de estratégias de abordagem que configuram um subgênero do documentário nomeado “poético”, entre as seis modalidades de representação do real identificados por Nichols (2005). As demais são os modos expositivo, observativo, participativo ou interativo, reflexivo e performático) de acordo com o modo dominante de organização que o diretor faz do seu material de expressão extraído do mundo histórico.

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (...) Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. (2005: 138).

Cada modo de representação do real apresenta um “conjunto de ênfases e consequências” que conferem à obra uma “voz” própria, uma marca, uma distinção, um ponto de vista. Esses modos, ressalta Nichols, não se excluem, podendo um documentário trazer características de mais de um modo, mas usualmente um deles predomina. Portanto, um documentário tipo expositivo pode conter em determinados trechos de sua narrativa fragmentos poéticos sem, no entanto, se caracterizar como tal.

### ***Transmutação: “O fogo liquefaz o que é sólido”***

O curta-metragem *Transmutação*, objeto de nossa investigação, trata da atividade de um artesão de peças funerárias cujo nome só vamos conhecer nos créditos finais do filme. Nas estratégias de representação do real adotadas por Torquato Joel, a narrativa prescinde de dois dos cinco materiais de expressão (diálogos e menções escritas) identificados por

Gaudreault e Jost (2009) na narrativa cinematográfica. Os demais são imagens, ruídos e música. Com exceção da cartela inicial (letras douradas sobre fundo preto com o título do filme) e dos créditos finais, nenhuma legenda é usada para identificar tempo e espaço na narrativa.

O primeiro plano se descortina com câmera em *plongée* enquadrando num plano fechado a abertura de um telhado com caibros enegrecidos. Gradativamente uma fumaça escapa pela abertura e aumenta de intensidade enchendo a tela. Corte para o interior de um ambiente iluminado por feixes de luz que descem do teto, fora do quadro, e traspassam a densa fumaça que não permite a visualização de detalhes do ambiente. Nos planos sucessivos, visualizamos um fogareiro de onde brotam chamas; um *travelling* da direita para a esquerda descreve um telhado precário de onde jorram intensos feixes de luz; há, então, um corte para um plano fixo onde a composição divide a imagem em duas partes quase simétricas: à esquerda, uma pequena escultura em metal de um Cristo crucificado suspenso em uma grade de ferro e iluminado por um feixe de luz em diagonal que vem detrás num visual que nos remete a uma catedral gótica por cujos vitrais coloridos a luz “divina” abençoa seus fiéis; à direita, blocos de aço empilhados. As imagens, somadas ao gorjeio de um pássaro, uma música minimalista pontual e ruído não identificado (o rumor do fogo), criam um clima de mistério. Em meio à fumaça, a câmera revela, pela primeira, vez uma gaiola iluminada por uma luz que vem de cima onde se encontra o pássaro. Corte para um plano fechado de uma placa mortuária, possivelmente de mármore, onde visualizamos o retrato de um homem numa paisagem bucólica ao fundo. O texto informa seu nome, data de nascimento e morte e a frase “saudades familiares”. O rumor do fogareiro aumenta de intensidade e no plano seguinte somos apresentados ao personagem artesão (Chico do Bronze), iluminado fantasticamente por um jorro de feixes de luz. É um senhor magro, de pele enrugada, mãos negras de fuligem que fazem medições numa peça de metal.

Essa atmosfera lúgubre e misteriosa, mostrada em mais ou menos oito planos, se completa com uma descrição mais detalhada do ambiente e dos objetos que o compõem. A câmera executa um passeio em *travelling* desvelando peças funerárias: esculturas (uma delas, a de uma mulher de aspecto sinistro), imagens sacras e crucifixos numa parede de tijolos à mostra e enegrecidos pela fuligem. Numa caixa empilhada, lê-se “Pó”. São diversos planos em *travelling* que dão continuidade ao movimento anterior e que terminam num breve fade out (escurecimento).

Desta forma, o documentário introduz o espectador ao trabalho do artesão, imagens banhadas, na maioria dos planos, por uma luz solar, superior, projetada em feixes por entre as frestas do telhado. Essa luz, tão cara aos fotógrafos, é aqui usada à exaustão ao logo de toda a narrativa, contribuindo para um clima de mistério e terror já que a morte é representada amiúde nos objetos manipulados pelo artesão e distribuídos pelo cenário. Mesmo se tratando de uma luz solar, com todas as significações benfazejas que o imaginário social tem lhe atribuído ao longo da presença humana no mundo, não traz aqui os sentimentos confortantes a ela associados. Seu uso é empregado para delimitar superfícies e objetos que se quer destacar cuja informação é necessária à narrativa, e mergulhar na sombras uma grande área da imagem para demonstrar o aspecto sombrio e mórbido do ambiente. O contraste luz e sombra é arquitetado nas imagens de *Transmutação* para se obter o máximo de impacto emocional, porque estruturada na narrativa pela simbologia tão cara à teoria antropológica do imaginário que tem em Gilbert Durand um dos seus maiores expoentes. O Sol, segundo Durand (2002: 77), pode se apresentar valorizado negativamente, não “enquanto luminária terrestre”, mas no seu aspecto maléfico, pois “o Sol não é um arquétipo estável e as intimações climáticas podem muitas vezes dar-lhe um nítido acento deletério.” O que é corroborado por Christinger, quando questiona:

É o astro do dia que ilumina os vivos ou o astro desaparecido no horizonte que caminha no outro mundo antes de reaparecer a Leste? Noutros termos, o Sol pode ser o guia dos vivos ou dos mortos e os símbolos que lhe são atribuídos [associados] segundo o caso, à vida ou à morte, ao dia ou à noite. (1973: 26).<sup>1</sup>

No reino por excelência da objetividade, o diretor Torquato Joel imprime nas imagens de *Transmutação* uma arquitetura de luz e sombra que marcou uma cinematografia de vanguarda dos anos 20, o expressionismo alemão. Desse, digamos, movimento cinematográfico, vamos nos ater apenas ao magistral trabalho de iluminação (em estreita consonância com sua temática) investigado por nós em “Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão” (Lira, 2013). O movimento expressionista se deu como uma continuidade do romantismo do século XIX com a retomada de valores como a intuição, emoção e imaginação, num contexto de grande efervescência cultural e com a aparição de diversos movimentos de vanguarda. Sua temática gravitava em torno do horror, do caos, da morte e do funesto e reverberava no sofisticado tratamento visual com sua construção imagética em preto e branco e de forte contraste de luz e sombra. Nessa cinematografia, o mistério da alma alemã, segundo Kracauer (1988), parece se aprofundar no cinema do pós-guerra, quando a morbidez de sua temática, tratada com uma iluminação apropriada, confere aos filmes do período uma atmosfera visual peculiar que viria a influenciar a cinematografia mundial ulterior. Uma morbidez que só poderia ser expressa em imagens deformadas que figurassem um universo material e espiritual em desalinho.

O teatro alemão, segundo Lotte Eisner (1985), legou a concepção estética mais significativa ao cinema expressionista, com seus dramaturgos, autores, iluminadores, cenógrafos e atores. A concepção revolucionária de

---

<sup>1</sup> Tradução nossa.

iluminação de Max Reinhardt irá impregnar a “tela demoníaca”, fazendo do claro-escuro uma característica marcante dessa cinematografia. Para a concepção estética de *Transmutação*, Torquato Joel vai buscar nessas imagens o conceito de fotografia e sua “luz metafísica”. A luz solar e os símbolos diaréticos (relativos ao dia), que compõem a constelação em torno do “Regime Diurno da Imagem”, têm como antítese a simbologia nictomórfica (relativa à noite) que se agrupa no “Regime Noturno a Imagem” com significações antagônicas encontradas na antropologia do imaginário de Durand (2002).

A luz solar e seus efeitos subjetivos na psique humana são discutidos por Henri Alekan, em *Des Lumières et des Ombres*, que destaca suas funções na representação imagética:

A iluminação solar unidirecional é uma *luz partidária*, que ao modelar as formas e contornos, desenha o “objeto”, insiste, separa, fatia, cinzela e *sublinha o essencial* das formas, empurrando o secundário a um valor menor. É uma *luz hierarquizante*, classificadora: uma luz *engajada*. (1979: 38; grifos do autor).<sup>2</sup>

É com essa primeira função que a iluminação de *Transmutação* é estruturada, isto é, permitir o registro de objetos e personagens num cenário marcado por sombras. A luz aqui cumpre seu papel de destacar os objetos em cena, revelar seu volume, cor, textura, dimensão etc., que, igualmente, não deixa de ser uma função estética. Sua concepção visa também uma função simbólica. A luz solar penetrando o ambiente em doses controladas pelas brechas no telhado se transforma em feixes luminosos que, em choque com a densa fumaça do fogo, cria uma atmosfera estranha, ora medonha ora premonitória. Num ambiente de atmosfera funesta no filme em questão, essa luz de origem superior, e por isso portadora de significações imaginárias

---

<sup>2</sup> Tradução nossa.



que remetem à ascensão e à pureza, traz a promessa de redenção. Contribuem para essa ambiência assustadora esculturas metálicas de Cristo crucificado com membros amputados e estrutura corroída, iluminadas de forma a enfatizar uma visão incomum e terrificante.

Não é uma prática comum ao documentário a concepção de uma iluminação para criar atmosfera, impregnando sua narrativa de subjetividade. Um exemplo notável é o filme *33* (2004), de Kiko Goifman, onde o diretor opta por um conceito fotográfico inteiramente inspirado no cinema *noir* americano para contar sua própria história em busca de sua mãe biológica. O ambiente claustrofóbico da oficina de Chico do Bronze é acentuado pelos repetidos movimentos da câmera que descrevem o lugar e as ações do personagem sem abandonar o espaço circunscrito dessas pequenas ações e gestos.

Num determinado momento, a câmera (aparentemente na mão) avança rapidamente no ambiente quase obscuro em sua totalidade, visualizado apenas por uma luz em diagonal de origem superior sobre a parede, mas, ao guinar para a esquerda, nos revela a figura “espectral” do fundidor a observar, imóvel e fascinado, uma forte chama que parece brotar do chão. O fogo traz as simbologias diversas que o homem lhe tem dado desde tempos imemoriais. Em *La magie du feu*, Gaston Malherbe (1973) faz um inventário da relação ancestral do homem com o fogo e constata que a natureza mesma do fogo engendrou incontáveis especulações. Para os gregos, ele está entre os quatro elementos primordiais formadores do universo. Os alquimistas acreditavam que “o fogo, princípio macho, emanção divina, fecundou a matéria, princípio fêmea, fazendo nascer, de início, os elementos primordiais e, depois, os diversos corpos formados a partir desses elementos” (1973: 122).<sup>3</sup> A figura de Chico do Bronze, envolto em fumaça e num iluminação conflitante como a luz solar e a do fogo nos

---

<sup>3</sup> Tradução nossa.

remete a um desses alquimistas nas suas tentativas de obtenção da pedra filosofal. A própria atividade do artesão se constitui numa metáfora da morte e do renascimento. O fogo liquefaz o metal, matéria-prima das esculturas fúnebres. Velhos crucifixos são “mortos” sob a ação do fogo para “renascer” com nova aparência.

Diversos mitos explicam o surgimento do fogo e lhe imprimem parte de sua conotação deletéria, o mais conhecido deles é o de Prometeu. Em muitas dessas lendas a possessão do fogo é fruto de um roubo. Apanágio e fonte de poder dos deuses, sua aquisição indevida acarreta trágicas consequências, relata Malherbe (1973) para quem o fogo, fonte de vida, nasce e vive de sua destruição. Esse paradoxo encontra-se ilustrado em lendas de diversas sociedades.

O fascínio e o terror são sentimentos que convivem no seio da humanidade em sua relação com o fogo. Ele é, entre os quatro elementos, o único cujo contato físico é danoso. Daí, explica Malherbe (1973: 118), “o mesmo terror irracional e primordial, os mesmos sentimentos, violentamente contraditórios, de atração e repulsão, de fascinação e medo”. A argumentação de Malherbe é corroborada por Gaston Bachelard (1999) em *A psicanálise do fogo*, onde investiga a ambiguidade na valorização daquele que considera o mais idolatrado entre os quatro elementos. O autor acredita que nem mesmo o espírito científico contemporâneo se desvencilha de sua alma primitiva quando o objeto de sua investigação é o fogo. Para Bachelard (1999: 11-12), “Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. (...) É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal”.

A cena descrita acima, onde o personagem parece hipnotizado pelo fogo, é emblemática desse fascínio. Seu estado de contemplação é quebrado por um ruído, ele olha e vemos uma porta que se abre inundando o ambiente de luz que vem do exterior. Um segundo personagem (um coveiro, veremos

depois) adentra o lugar. Curiosamente, ele desce alguns degraus de uma pequena escada nos remetendo ao significado (negativo) desse objeto no cinema expressionista alemão e *noir* americano, como lugar por excelência da descida e da queda e de sentimentos a ela associados.

Os planos que se seguem põem em relevo esse universo mórbido e aterrador. Esculturas metálicas de Cristo crucificado são lançadas no chão negro de fuligem para depois serem despedaçadas e marteladas pelo artesão. Outros planos fechados revelam mais esculturas mutiladas e gastas pela ação do tempo - não esqueçamos aqui as relações isomórficas entre tempo e morte que constituem a constelação de símbolos do “Regime Noturno da Imagem” elencados por Durand (2002), onde também gravitam a sombra e os símbolos catamórficos (da queda e da descida). A representação da descida (derrocada, queda, morte etc.), em *Transubstancial*, está perfeitamente figurada em dois momentos: na imagem do piso enegrecido que destaca o Cristo largado de ponta-cabeça e quando no fogo, agora bem maior porque mostrado em detalhe (e ruído mais intenso), vemos Cristo mutilado, e suspenso por uma pinça na altura dos pés, descer “aos infernos”. A imagem é *sui generis*, pois jamais imaginada. Por ser documental, tem forte impacto emocional, com uma significação radicalmente oposta à imagem mítica da ressurreição e ascensão aos céus (imagem 1).



Imagem 1: A representação da descida. Frame de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, gentilmente cedido pelo autor.

A simbologia deletéria do fogo tem associação íntima à morada do Diabo. “Este poder maléfico da chama, geradora de sofrimento e de morte, encontrou sua expressão imagética nas representações tradicionais do Inferno. O fogo é a substância mesma do mundo infernal.” (Malherbe, 1973: 120). Sua representação em *Transsubstancial*, à medida que o filme avança para o seu desfecho, se torna mais funesto. A labareda aumenta de intensidade, como um vulcão em erupção, acompanhada de um rumor inquietante. O artesão entorna uma pequena lava incandescente no orifício de um molde de aço. Numa elipse, vemos o artesão abrir um molde em formato de ataúde funerário repleto de cinzas que, ao serem removidas, deixam surgir uma nova escultura (Cristo crucificado em metal brilhante). O jato de fogo se torna mais intenso parecendo tomar todo o ambiente. O artesão está mais uma vez a contemplar, circunspecto, a labareda. A luz do fogo reflete na sua figura, conferindo-lhe uma aparência diabólica.

O fogo, luz antissolar, é arbitrário no sentido de que não mantém nenhuma analogia com a iluminação do Sol, no que concerne à direção e

aos movimentos, não obedecendo aos ciclos cotidianos e inexoráveis do seu nascer e se pôr com os quais os seres vivos estão profundamente familiarizados no decorrer da sua existência. É uma iluminação desconcertante, com direções inesperadas e imprecisas, que engendra sensibilidades negativas. A iluminação aqui prima pelo claro-escuro, com o uso de uma luz com direção antissolar (e seus efeitos perturbadores) produzida pelo fogo com uma função quase metafísica.

Esta é a última visão que temos do interior da oficina, um ambiente sufocante e de atmosfera funesta. Apenas o passarinho na gaiola alivia o cenário de sua morbidez. O pássaro, símbolo da ascensão e da pureza, assim como a luz e a espada, estão na conta da teoria do imaginário como símbolos ascensionais e verticalizantes (em torno do qual gravitam os símbolos diairéticos ou da divisão, distinção e purificação) que se opõem aos esquemas da queda, da descida, da interioridade e das trevas, como constata Durand (2002). A asa e a espada verifica o autor, são representações da verticalidade e da ascensão, valorizadas positivamente porque são promessas da elevação, do voo, da limpidez, da correção, da aurora e da luz, numa constelação de símbolos benfazejos, que possibilitam o acesso à esfera do celestial e do divino. Presença marcante ao longo do filme pelo som intermitente do seu trinado, em *Transmutação*, todavia, esse símbolo de redenção, preso numa gaiola, encontra-se impedido de voo.

No plano seguinte, voltamos a ver o ambiente exterior com a saída do visitante. Nesse momento, concluímos que o atelier mortuário é contíguo a um cemitério e que o visitante é um coveiro. A câmera desliza para a direita, revelando túmulos de um cemitério mal cuidado, e sobe descortinando uma sequência de telhados que se estendem em profundidade. Gorjeios de pássaros se fundem com a música que vem pontuando o filme desde as primeiras imagens, reforçando o tom enigmático da cena. Há um corte para um céu flamante recortado por dezenas de cruces negras em contraluz (imagem 2). O ruído de lava borbulhante aumenta de intensidade e

no plano seguinte temos a impressionante imagem do Sol (produzida pela Nasa) com flamas incandescentes, jatos gigantes de lavas borbulhantes da explosão solar. Enfim, uma visão aterradora do inferno. É ainda Malherbe (1973: 120) quem observa: “O inferno de Dante reserva aos seus hóspedes recintos de fogo vermelho, chuvas de fogo, sepulcros abrasadores, pântanos de breu e rios de sangue borbulhante”.



Imagem 2: A atmosfera sombria continua no espaço externo à oficina do artesão. Frame de *Transmutação* (2013), de Torquato Joel, gentilmente cedido pelo autor.

Extraíndo do real sua matéria-prima, Torquato Joel não se limita ao mero registro do processo de fabricação artesanal de peças mortuárias. Optando por uma fotografia que contrapõe luz e sombra, privilegia uma iluminação expressiva que não apenas possibilita o registro espontâneo da realidade, mas imprime a essas imagens significações outras que vão além do visível. Como bem assinala Alekan,

Dois tipos de imagens são visualizadas pelo cérebro: *uma, objetiva, é aquela que é registrada numa luz*

*do tempo presente, a outra, subjetiva, é a que foi colocada na memória na luz do tempo passado. O cineasta é um transcritor de imagens objetivas quando ele utiliza a luz natural no presente sem transportá-la, e um criador de imagens subjetivas quando ele reinventa o “objeto” e o transcende na luz de sua memória graças ao domínio artístico das luzes artificiais que executam essa transmutação (1979. 13, grifos do autor)<sup>4</sup>.*

Não é da tradição documental esse esmero estético com a iluminação para fins expressivos. No entanto, vale ressaltar que uma vertente documental se inclinou para a pesquisa formal da imagem tendo como material de expressão imagens capturadas do mundo histórico: de sua paisagem, dos seus eventos cotidianos, dos gestos, dos movimentos etc., buscando extrair sua “fotogenia”, aqui no conceito epsteiniano do termo, como “(...) todo aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumenta sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica.” (citado por Aumont, 1993: 310).

O documentário poético (e “não narrativo”) surge num contexto de inquietação dos movimentos artísticos de vanguarda. Com suas experimentações estéticas e de linguagem em diversos domínios das artes, proporcionaram, igualmente, a experimentação no campo do cinema, o documentário, inclusive. O modo poético do documentário, no entender de Nichols (2005: 140), “começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes, e associações vagas.”.

*Transmutação* não deixa de comportar uma narrativa, não uma intriga no sentido ficcional de um relato narrativo de uma história que apresenta e desenvolve um conflito e seus desdobramentos, com personagens estruturados vivendo uma trama, mas mesmo assim uma

---

<sup>4</sup> Tradução nossa.

narrativa - ainda que tenhamos de dar uma definição “frouxa” à palavra “história”, como sugerem Gaudreault e Jost (2009: 49) porque todo plano ou todo filme “mesmo o menos organizado, conta uma história”.

O curta-metragem em questão trabalha o real numa abordagem poética, explorando de forma fecunda suas imagens com significações que nem sempre são dadas no nível primeiro da denotação. São imagens cinematográficas que despertam imagens outras carregadas de afetos, emoções e sentidos, amiúde adormecidos no inconsciente do espectador, e que são despertadas nesse contato com o cinema.

A propósito de uma breve conclusão, colocamos aqui a problemática da nomenclatura das diversas propostas de filmes documentais que Nichols (2005) agrupou em seis “subgêneros do documentário” e que, na atualidade, ainda mobiliza teóricos e cineastas. Gauthier (2011), por exemplo, discute a busca do documentário por definições inventariando diversas denominações do gênero com relação à vida (cine-olho, documento-vida, filme de vida, câmera viva, cinema do vivido, cinema da realidade, cinema do real, cinema-verdade, cinema direto), em relação à ficção (documentário romanceado, docudrama, documentário-ficção, a ficção documental etc.) e em relação à função (documentário de criação, etnográfico, social, militante e de intervenção). O próprio autor alerta para as “ciladas do percurso” ao repertoriar tais denominações.

No atual contexto, com o cinema sob a égide das novas tecnologias digitais de produção e exibição, Francisco Elinaldo Teixeira (2012) elenca algumas denominações mais abrangentes sugeridas no meio cinematográfico e no âmbito das reflexões teóricas: “cinema de não ficção”, “pós-documentário” e “cinema expandido”. Para Teixeira, no entanto,

a noção de pós-documentário pode ter outra envergadura. Ao invés de um fim ou esgotamento ela aponta para novos começos, para formas expandidas do documentário observáveis em larga



escala nos diversos contextos audiovisuais da atualidade. (...) Essa expansão de limites se dá, basicamente, em relação aos três grandes domínios da ficção, do experimental e do próprio documentário em suas feições clássica e moderna. (2012: 235).

Essa expansão de limites a que se refere Teixeira é percebida numa diversidade de propostas documentais que borra as fronteiras entre a ficção e o documentário, aproximando o documentário mais do domínio da subjetividade, libertando-o do encargo de uma representação mimética dos acontecimentos do real. Tais investidas experimentais têm no curta-metragem um terreno fértil, visto que é um formato descompromissado com o retorno de bilheteria. São, na sua maioria, realizados com recursos próprios ou financiados por editais públicos a fundo perdido. O longa-metragem brasileiro também tem, em menor proporção, dado bons exemplares, como podemos verificar em *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, e *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro e Douglas Soares, instigantes propostas narrativas que navegam entre a ficção, a não ficção e o experimental, entre a tradição e a ruptura. *Transmutação*, como *Passadouro* (1999) e *Transsubstancial* (2003), curtas também roteirizados e dirigidos por Torquato Joel, abordam o real, mas sem se amarrar na reprodução pura e simples de fatos, de eventos e de personagens do mundo histórico, transcendendo-os com elementos da esfera do imaginário, da subjetividade e dos afetos, impregnando suas imagens de poesia.

## **Referências bibliográficas**

- ALEKAN, Henri (1979), *Des lumières et des ombres*, Paris: Centre National des Lettres.
- AUMONT, Jacques (1993), *A imagem*, Campinas, SP: Papyrus.
- BACHELARD, Gaston (1999), *A psicanálise do fogo*, São Paulo: Martins Fontes.
- CHRISTINGER, Raymond (1973), “La mythologie du Soleil” in Joseph Jobé (Org.), *Le grand livre du soleil*, Lausanne: Edita-Denoël.
- DURAND, Gilbert (2002), *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*, São Paulo: Martins Fontes.
- EISNER, Lotte H. (1985), *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo alemão*, São Paulo: Paz e Terra.
- GAUDREAULT, André e JOST, François (2009), *A narrativa cinematográfica*, Brasília: Editora Universitária de Brasília.
- GAUTHIER, Guy (2011), *O documentário: um outro cinema*, Campinas, SP: Papyrus.
- KRACAUER, Siegfried (1988), *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro; Zahar Editor.
- LIRA, Bertrand (2013), *Luz e Sombra: significações imaginárias na fotografia do expressionismo alemão*, João Pessoa: Editora da UFPB.
- MALHERBE, Gaston (1973), *La magie du feu*, Lausanne: Édition Mondo.
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papyrus.
- TEIXEIRA, Francisco (2012), *Cinema “não narrativos”: Experimental e documentário – passagens*, São Paulo: Alameda.
- VERNET, Marc (1995), “Cinema e narração”, in Jaques Aumont et al., *A estética do filme*, Campinas, SP: Papyrus.