

Com essa pequena coletânea de textos, esperamos contribuir para a discussão de um gênero historicamente destinado no Brasil a circuitos de festivais, cineclubes e, raramente, às salas de cinema comerciais.

As novas tecnologias digitais de captação de imagem e som democratizaram a produção e têm contribuído nos últimos vinte anos para colocar o documentário na ordem do dia, com um aumento exponencial de novos títulos e sua difusão nos espaços os mais diversos. O crescente interesse pelo documentário se evidencia na proliferação de textos acadêmicos e de publicações em revistas especializadas e na expansão da bibliografia sobre o gênero por estudiosos brasileiros, além da edição no Brasil de obras antes inéditas.

O que pretendemos com essa publicação é contribuir, mesmo que de forma singela, para a reflexão sobre o fazer cinema documental no país.

DOCUMENTÁRIO E MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO REAL



Bertrand Lira (Org)

BERTRAND LIRA
(ORG.)

**DOCUMENTÁRIO E
MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO REAL**



João Pessoa - 2012

Livro produzido pelo projeto

Para ler o digital: [reconfiguração do livro na cibercultura](#) - PIBIC/UFPB

Departamento de Mídias Digitais - DEMID / Núcleo de Artes Midiáticas - NAMID

Grupo de Pesquisa em Processos e Linguagens Midiáticas - Gmid/PPGC/UFPB

Coordenador do Projeto

Marcos Nicolau

Capa

Natan Pedroza

Editoração Digital

Maria Alice Lemos

Alunos Integrantes do Projeto

Danielle Abreu

Fabírcia Guedes

Filipe Almeida

Keila Lourenço

Luan Matias

Maria Alice Lemos

Marriett Albuquerque

Rennam Virginio

Documentário e modos de representação do real

Bertrand Lira (Org.)

2012 - Série Periscópio



MARCA DE FANTASIA

Av. Maria Elizabeth, 87/407

58045-180 João Pessoa, PB

editora@marcadefantasia.com

www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade do

Grupo Artesanal - CNPJ 09193756/0001-79

e um projeto do Namid - Núcleo de Artes Midiáticas
do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Diretor: Henrique Magalhães

Conselho Editorial:

Edgar Franco - Pós-Graduação em Cultura Visual (FAV/UFPA)

Edgard Guimarães - Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA/SP)

Elydio dos Santos Neto - Pós-Graduação em Educação da UMEP

Marcos Nicolau - Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Paulo Ramos - Departamento de Letras (UNIFESP)

Roberto Elísio dos Santos - Mestrado em Comunicação da USCS/SP

Wellington Pereira - Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Atenção: As imagens usadas neste trabalho são para efeito de estudo, de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas aos seus criadores ou detentores de direitos autorais.

D637 Documentário e modos de representação do real: [livro eletrônico]
/ Bertrand Lira (org.). - João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.
1,174KB/PDF.
(Série Periscópio)
ISBN 978-85-7999-060-1
1. Cinema. 2. Documentário 3. Representação do real. 4. Tecnologias
digitais. I. Lira, Bertrand.

UFPB/BC

CDU: 791.43

SUMÁRIO

Apresentação

Bertrand Lira 08

Montagem e modos de representação no documentário de Eduardo Coutinho

Patrício Rocha 11

Inovações tecnológicas e suas consequências na narrativa de *Crônicas de um verão*

Leandro Cunha 31

Documentário e subjetividade: a fotografia *noire* em *33*, de Kiko Goifman

Bertrand Lira 48

Estratégias de abordagem do real em *O Diário de Márcia*

Natan Pereira Pedroza 70

A produção de documentários como elemento da cultura do fã

Charles Cadé 81

O Estatuto da Ficção no Documentário *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho

Tatyanne de Moraes

Thiago Soares 97

Apresentação

Criado em 2003, o Núcleo de Estudos, Produção e Pesquisa do Audiovisual (Neppau), desenvolveu como atividades principais a criação do cineclube Cartaz de Cinema, que atuou no segundo semestre daquele ano com a exibição de filmes de ficção e documentários, sempre seguida de debates. Criou o Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro, tendo realizado sua 7ª edição em dezembro de 2011 com uma mostra de longas (apresentada pelos seus próprios realizadores), uma mostra competitiva de curtas, além de seminários e oficinas na área do audiovisual. Como resultado dos seminários de 2010, foi publicada, no ano seguinte, em parceria com a Revista CineNordeste da Academia Paraibana de Cinema (ano 2, nº 03, março de 2011), a coletânea de textos com a participação de pesquisadores do grupo.

O Neppau desenvolveu por três anos, como projeto de extensão, o programa de rádio Estação Universitária com a participação de estudantes e professores do Departamento de Comunicação Social e Turismo (Decomtur), na emissora CBN (1230Kw), onde discutia a produção audiovisual paraibana e brasileira. O projeto foi encerrado no primeiro semestre de 2011. O grupo de pesquisa é parceiro também na organização do Fórum Nacional do Audiovisual Matizes da sexualidade que em outubro deste ano realizou sua quinta edição.

Este livro é o resultado do desenvolvimento de um projeto de pesquisa sobre o documentário brasileiro contemporâneo, buscando uma ênfase na produção regional e local, e seus modos de representação do real num contexto de emergência de novas mídias e tecnologias digitais. A presente edição teve o apoio essencial, na sua concretização, do Pro-

jeto Para ler o digital, coordenado pelo professor Dr. Marcos Nicolau do Departamento de Comunicação em Mídias Digitais (Demid) e da Editora Marca de Fantasia. Foi uma longa gestação desde as primeiras reuniões do grupo cuja existência se dá no âmbito das atividades desenvolvidas por mim no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. O grupo reúne em seu quadro estudantes de Comunicação em Mídias Digitais, Comunicação Social e mestrandos do PPGC.

Nessa primeira empreitada do grupo, focamos nossa investigação nos modos de representação do real identificados por Bill Nichols. Citado na Encyclopedia of the Documentary Film como o mais importante pesquisador da área do documentário no âmbito mundial, Nichols é professor no Departamento de Cinema da San Francisco State University e autor de importantes livros, como *Introdução ao Documentário*, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, e *Engaging Cinema: An introduction to Film Studies*. Centramos nossos estudos nos seis modos de abordagem do real que o autor identifica, a saber: os modos poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático, buscando identificar um ou outro desses modos em documentários brasileiros contemporâneos.

Buscando não desviar da nossa proposta de investigação, ampliamos nossa abordagem para o estudo do aparato cinematográfico e seus avanços técnicos nos anos 50 e 60 - determinantes para o surgimento do cinema direto e os outros modos de abordagem do real que se consolidaram nas décadas seguintes -, contemplando também como a “cultura do fã” promove a produção de documentários que celebram temas de importância para grupos específicos e o papel das novas tecnologias (a Internet de modo particular) nesses processo. É o que tratam os artigos *Inovações tecnológicas e suas consequências na narrativa de Crônicas de um verão*

(Jean Rouch e Edgar Morin, 1960), de Leandro Cunha, e *A produção de documentários como elemento da cultura do fã*, de Charles Cadé.

Os demais artigos enfocam as estratégias de abordagem do mundo histórico trabalhadas nos documentários *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de cena* (2007), no artigo *Montagem e modos de representação no documentário de Eduardo Coutinho*, de Patrício Rocha; e em 33 (Kiko Goifman, 2004), no texto *Documentário e subjetividade: a fotografia noire em 33*, de Bertrand Lira. Mais uma vez, o documentário de Coutinho é revisitado, agora por Tatyane Moraes em *O Estatuto da Ficção no Documentário “Jogo de Cena”*. Tendo como objeto de análise um documentário paraibano, Natan Pedroza verifica as *Estratégias de abordagem do real em O Diário de Márcia* (Bertrand Lira, 2011).

Com essa pequena coletânea de textos, esperamos contribuir para a discussão de um gênero historicamente destinado no Brasil a circuitos de festivais, cineclubes e, raramente, às salas de cinema comerciais. As novas tecnologias digitais de captação de imagem e som democratizaram a produção e têm contribuído nos últimos vinte anos para colocar o documentário na ordem do dia, com um aumento exponencial de novos títulos e sua difusão nos espaços os mais diversos. O crescente interesse pelo documentário se evidencia na proliferação de textos acadêmicos e de publicações em revistas especializadas e na expansão da bibliografia sobre o gênero por estudiosos brasileiros, além da edição no Brasil de obras estrangeiras antes inéditas. O que pretendemos com essa publicação é contribuir, mesmo que de forma singela, para a reflexão sobre o fazer cinema documental no país.

Bertrand Lira

Montagem e modos de representação no documentário de Eduardo Coutinho

Patrício ROCHA¹

Resumo

Tendo como base o conceito de voz própria e os modos de representação do documentário, este artigo pretende analisar a aplicação das teorias de Nichols (2009) no documentário brasileiro contemporâneo, especificamente na obra de Eduardo Coutinho. Iremos confrontar a classificação em modos de representação, em especial os modos participativo e reflexivo, com a obra deste diretor, a partir da análise dos filmes *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de cena* (2007).

Palavras-chave: Filme, documentário, montagem, narrativa audiovisual.

Abstract

Based on the concept of their own voice and modes of representation of the documentary, this paper analyzes the application of theories of Nichols (2009) in contemporary brazilian documentary, specifically the work of Eduardo Coutinho. We will confront the classification in modes of representation, especially the participatory and reflective forms, with the work of this director, from the analysis of the films *O fim e o princípio* (2005) and *Jogo de cena* (2007).

Key-words: Film, documentary, film editing, audiovisual narrative.

¹ Membro do GEPPAU, Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção Audiovisual (CNPq), mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e profissional da montagem desde 2004.

Introdução

Um dos grandes equívocos cometidos na tentativa de chegar a uma definição de documentário é tentar associá-la a palavras como “realidade”, “verdade” etc. Tais conceitos são por demais vagos, afinal mais do que mostrar a realidade dos fatos, o documentário cria asserções em torno da realidade, dando liberdade criativa ao diretor para que este possa mostrar não os fatos tal como são, mas um olhar, um ponto de vista a partir de algo que faz parte do mundo em que vivemos. Dessa forma, as porções do mundo real exploradas por determinado diretor tornam-se matéria-prima de estudo, observação e reflexão que, por consequência, trazem a tona especificidades que passariam despercebidas tanto pelo observador desavisado, que muitas vezes olha para o mundo que o cerca de forma superficial, como por órgãos de imprensa que extraem desta porção de mundo aquilo que julgam ter peso noticioso para ser digno de visibilidade, partindo para um discurso direto e fragmentado, calcado em fatos isolados que são levados ao consumidor embutidos em formas repetitivas de discurso baseadas no *lead* do jornalismo americano.

Desta forma, mais do que um espelho do “real”, o documentário deve ser visto como território de livre criação, próximo da concepção de John Grierson que o definiu, nos anos 1930, como “tratamento criativo da realidade”, ou melhor, “tratamento criativo das atualidades”, tradução mais correta da expressão original segundo Ramos (2008). Este tratamento criativo se deu historicamente a partir do momento em que os elementos narrativos desenvolvidos no cinema de ficção e que o dotaram de linguagem própria foram absorvidos também pelo cinema não-ficcional, procedimento que tem como marco inaugural o filme *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty. Fortemente influenciado por este diretor, o cinema britânico dos anos 1930, capitaneado por Grierson soube aliar o

financiamento do Estado à criação de um aparato de exibição e distribuição, como forma de difundir um cinema calcado em uma postura educativa e institucional. A forma de narrar do documentarismo britânico, marcada pela presença de voz *over* ou “voz de Deus”, devido a sua posição de onisciência diante dos fatos, define bem aquilo que se costuma chamar de documentário clássico, com marcas ainda presentes em produções contemporâneas, sobretudo nos canais de TV por assinatura, bem como na reportagem de telejornal. Coube ao Cinema Direto/Verdade, a partir dos anos 1960, questionar a postura onisciente deste classicismo aproveitando-se da tecnologia de gravação sincrônica de som e imagem para adotar uma postura inicialmente observativa, mas que, na França, deu lugar a um embate mais participativo dos diretores com os atores sociais, eliminando a narração e dando lugar ao recurso da entrevista/depoimento. O filme/manifesto desta nova forma de narrar foi *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgard Morin.

O Cinema Direto legou ao audiovisual como um todo, e ao documentário em particular, uma nova forma de fazer asserções sobre o mundo histórico, a partir da postura ética do diretor para com os atores sociais, onde a presença do “sujeito-da-câmera” (RAMOS, 2008) na ação, a descoberta do uso dramático da *fala* dos personagens (a entrevista/depoimento) e a *encenação-direta* marcam o rompimento com o documentário clássico. O próprio fazer documentário passa a ser matéria de reflexão, a forma dialógica como o filme se relaciona com os atores sociais envolve o espectador, modificando sua fruição. É a partir das falas dos personagens, dos pontos de ligação entre elas e o mundo histórico ali representado, que o filme é construído.

Tendo como fio condutor deste processo de organização a própria história dos fatos narrados, o processo de montagem no docu-

mentário, ao contrário do cinema de ficção, se apóia muito menos em questões de continuidade espaço-temporal do que em uma lógica argumentativa conduzida pela forma como são feitas as asserções do mundo real no documentário. A este processo Nichols (2009, p. 58) chamou de “montagem de evidência”. Como desdobramento destes conceitos, o autor divide as diversas vozes possíveis no documentário em seis modos de representação: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Iremos neste artigo analisar na obra de Eduardo Coutinho – especificamente em “O Fim e o Princípio” (2005) e “Jogo de Cena” (2007) – a presença dos modos “participativo” e “reflexivo”, levando em conta o conceito de “montagem de evidência” diante do minimalismo estético adotado nos filmes deste diretor. O encontro entre o cineasta e o personagem, a transformação deste último diante da câmera e até mesmo a negociação com a equipe de filmagem tornam-se transparentes para o espectador. Na entrevista, Coutinho atua por meio de uma “escuta ativa” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 18), abstendo-se de qualquer pré-julgamento e mantendo uma postura também ativa ao discutir, pensar e repensar tanto o processo de filmagem como o de montagem dos seus filmes. Desta forma pretendemos aplicar as teorias de Nichols ao documentário brasileiro contemporâneo.

Voz e modos de representação

A construção da narrativa do documentário parte de uma lógica argumentativa acerca do mundo histórico, da porção deste mundo que o diretor pretende retratar em seu filme. Por ter como matéria-prima o mundo em que vivemos, e não um mundo fictício, o documentário ba-

seia sua narrativa muito mais em fatos situados no tempo e no espaço do que na continuidade da ação filmada. No cinema de ficção, as filmagens são norteadas por uma lógica de continuidade para que, na montagem, a ação pareça ter ocorrido sem interrupções. Em outras palavras, no cinema ficcional é adotada a montagem em continuidade, visando camuflar os cortes entre as tomadas. Já o documentário se prende muito mais às relações entre fatos históricos do que à continuidade da ação filmada, e é na montagem que são feitas as pontes que ligam estes fatos entre si, evidenciando estas relações.

Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar estas ligações. (...) Portanto, o documentário apoia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo a que se refere do que o filme de ficção (NICHOLS, 2009, p. 55-56).

A esta forma de construir um todo filmico a partir das ligações entre fatos narrados, Nichols deu o nome de “montagem de evidência”. O documentário aborda o mundo histórico a partir de um “ponto de vista”, de uma perspectiva que norteia a fruição do espectador para persuadi-lo, para fazê-lo acompanhar o raciocínio ali exposto, para conduzi-lo no desbravamento daquela porção de mundo, revelada por meio da junção do *verbal* (depoimentos, entrevistas, diálogos, narração em voz *over* etc.) com os demais elementos visuais e sonoros de construção de sentido que compõem determinado filme, e cuja relação histórica/social é o fio condutor desta junção.

Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2009, p. 58).

Mais do que somente retratar porções do mundo histórico, no documentário, o diretor tem espaço para utilizar-se de sua criatividade e estilo próprio para trabalhar os recursos narrativos do filme (organização de sons e imagens) de maneira a passar para o espectador um ponto de vista, uma “visão singular” do mundo. Através das diversas “vozes” presentes no filme, e da forma como estas se articulam, o documentário ganha um discurso unívoco, uma “voz própria”, um todo unificado. “A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (NICHOLS, 2009, p. 73). É a partir deste conceito de voz própria que podemos entender o documentário como sendo uma forma de arte que transcende o mundo histórico, em vez de simplesmente dá-lo a conhecer.

Dentro deste conceito, a forma mais explícita de voz seria a palavra dita, seja por meio de voz *over* seja pela voz das entrevistas/depoimentos ou “voz da autoridade” (depoimentos de especialistas e pessoas que possuem conhecimento no assunto tratado no filme). Já a forma mais velada é a “voz da perspectiva”.

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isto desta forma” do que a “veja por si mesmo” (NICHOLS, 2009, p. 78).

A “voz da perspectiva” leva o espectador a sentir, a perceber a ideia central a ser passada no filme, numa fruição mais ativa. É uma forma indireta de percepção, onde a voz está embutida nos elementos de expressão do discurso fílmico.

Quando falamos em elementos de expressão, queremos evidenciar que um filme pode basear sua retórica em elementos não verbais. Mesmo não havendo palavras ditas ou escritas, os elementos de expressão contidos no filme carregam em si a carga argumentativa necessária para dotar o filme da retórica transmitida na voz do documentário expressa por meio da articulação destes elementos não verbais.

Muitas são as possibilidades abertas pelo cinema para construir a voz própria do documentário. Partindo desta pluralidade identificada ao longo da história, Nichols (2009) elencou seis modos de representação: *poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático*. Esta caracterização dos documentários em modos de representação, ainda segundo o autor, não indica que determinado filme esteja necessariamente fadado a enquadrar-se exclusivamente em um destes modos.

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. (...) As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade (NICHOLS, 2009, p. 136).

Façamos uma breve exposição destes seis modos de representação: O documentário de *modo poético* é caracterizado pela exploração de imagens do mundo histórico levando em consideração muito mais questões estéticas ou plásticas do que dialógicas. Em detrimento da montagem em continuidade, tem peso maior o ritmo, as justaposições espaciais

e a imagem beirando a abstração; Já *modo expositivo* aborda o mundo histórico numa estrutura argumentativa, colocada diretamente para o espectador por meio de voz *over* e/ou legendas e entrevistas que narram uma história ou expõem um ponto de vista. Neste modo onde a base da asserção está no verbal (dito ou escrito), a imagem tem papel secundário, muitas vezes servindo apenas como material ilustrativo, de apoio; Os filmes de *modo observativo* adotam uma posição de recuo, por parte do diretor, da porção de mundo histórico retratada no filme. Motivados inicialmente pelos avanços tecnológicos que permitiram a sincronização do som e da imagem, captados em equipamentos relativamente portáteis, o filme observativo explora o transcorrer da ação diante da câmera, evitando, na medida do possível, interferências da presença da equipe de filmagem, e dando ao espectador uma ideia mais aproximada da duração real dos acontecimentos no mundo histórico; Com relação ao *modo participativo* este caracteriza-se pelo uso predominante de entrevistas/depoimentos, colocando o cineasta em interação direta com os atores sociais, de forma que ele acaba por se engajar naquela porção de mundo retratada no filme. A ideia central é passar para o espectador o resultado deste encontro entre diretor e personagens; No *modo reflexivo*, em vez do resultado do encontro entre cineasta e atores sociais, a abordagem é feita em torno dos processos de negociação entre cineasta e espectador, ou seja, no lugar do relacionamento entre cineasta e personagem, o filme trata do relacionamento entre diretor e espectador, onde questões da representação ganham destaque. A ideia é questionar, desafiar as técnicas e convenções do documentário, levando em consideração questões éticas envolvendo a representação; E, por fim, temos o documentário de *modo performático*, que explora as dimensões subjetiva e afetiva, onde o cineasta participa do embate direto com o mundo e passa sua impressão

deste embate para o filme. Este modo de representação assume um tom autobiográfico, podendo assemelhar-se com o diário filmado, também explorado em documentários participativos.

Dos modos de representação acima citados, dois em particular podem ser associados aos filmes de Eduardo Coutinho: o modo participativo e o modo reflexivo. Coutinho adota em sua forma de fazer documentários o que Lins (2004) chama de “escuta ativa”. O que importa é o resultado do encontro entre cineasta e atores sociais diante da câmera. Todo o resto é considerado supérfluo. Daí o minimalismo estético que é marca dos filmes de Coutinho. Em geral, são filmes desprovidos de efeitos de edição, imagens de cobertura, trilhas sonoras (exceto quando são captadas em som direto, inserida no contexto do espaço filmado), além de serem fruto de um árduo processo de pesquisa prévia, porém desprovido de roteiro. Coutinho prefere filmar a partir de *dispositivos*, ou seja, “procedimentos de filmagem que elabora cada vez que se aproxima de um universo social” (LINS, 2004, p. 12). Do Cinema Direto/Verdade, Coutinho trouxe a interação explícita entre ele e seus personagens, com sequências tão longas quanto for necessário, além das imagens da equipe, tanto fotógrafo e técnico de som como dele próprio enquanto diretor, deixando evidente tanto o dispositivo adotado em determinado filme quanto os processos de negociação, as interferências no comportamento do personagem diante da câmera, os descaminhos ao longo do processo de filmagem etc. Vejamos como podemos associar a forma de fazer documentários adotada por Coutinho aos modos de representação elencados por Nichols a partir da análise de dois de seus filmes: *O fim e o princípio* (2005) e *Jogo de cena* (2006).

O fim e o princípio

Como já dissemos, na produção recente de Eduardo Coutinho, não existe roteiro, e sim, *dispositivos* que norteiam a realização do filme. Segundo Lins (2004), dispositivos são os procedimentos de filmagens adotados por Coutinho (antes o termo usado por ele para referir-se aos procedimentos era “prisão”), definidos antes do filme para deixar claro como o filme será feito, o que fazer para chegar ao cotidiano das pessoas, que é em última instância o que interessa para o diretor. O dispositivo adotado varia de acordo com o filme: pode ser filmar em um mesmo lugar ou dentro de um mesmo grupo social, ou filmar em um determinado período de tempo, etc. Para chegar ao que Coutinho realmente busca em cada um dos seus filmes, que são boas histórias contadas por bons personagens, mais do que um roteiro prévio ou plano de filmagem, é a escolha do dispositivo mais adequado à determinada proposta de filme. E é justamente a quebra de uma regra comum aos dispositivos adotados em seus filmes anteriores, a saber, a pesquisa prévia, que faz de *O fim e o princípio* um documentário que merece destaque dentro da produção deste cineasta.

O filme tem como dispositivo uma proposta aventureira de buscar uma locação rural do nordeste onde hajam bons personagens com boas histórias para contar, sem pesquisa prévia, sem lugar predefinido, sem um tema em particular. Caso não encontre, o filme passa a ter como eixo temático o próprio processo de busca. O ponto de partida é o interior da Paraíba, mais precisamente a cidade de São João do Rio do Peixe, apenas porque foi informado à equipe que ali haveria hospedagem para eles. Na primeira noite, os produtores buscam alguém ligado à Pastoral da Criança por julgar que, pela natureza de seu trabalho, conheceria os povoados e pessoas dos arredores, e poderia fazer o papel de guia, bem como in-

termediar os contatos com os moradores. Assim, chegam até Rosa, que passa a se integrar à equipe do filme até o final das filmagens.

Coutinho acompanha todo o processo, diferentemente de produções anteriores, sobretudo a partir de *Santo Forte* (1999), onde ele opta por acompanhar à distância os primeiros contatos da equipe com personagens em potencial, até por conta do dispositivo adotado. A câmera grava em direto. Todos os meandros do processo de busca são expostos, não escapando sequer aquilo que se mostra ineficaz, como as tentativas de fazer o filme a partir das pessoas da casa de Rosa, ou de dar a ela a condução das entrevistas, o que leva a uma mudança de estratégia e adaptação do dispositivo: o filme passa a concentrar-se no sítio Araçás onde vivem cerca de 80 famílias, ligadas entre si por algum grau de parentesco, ao qual se liga também a própria agente pastoral. Daí pra frente, o filme começa a ganhar corpo. Os personagens vão surgindo um após o outro e o ponto em comum entre eles, que é a idade avançada, leva Coutinho a buscar no diálogo com os personagens suas impressões sobre morte e vida, sem reflexões profundas, em um exercício de filosofia popular.

É interessante frisarmos como, a partir do dispositivo adotado em *O fim e o princípio*, são colocadas certas questões a respeito do processo de feitura do filme. A incerteza do sucesso na busca por personagens e uma boa história pode conduzir o documentário a assumir como assunto central uma reflexão sobre a busca por um tema, por pessoas, por locações. Seria um filme mais reflexivo, para citar um dos modos de representação elencados por Nichols (2009), mas o fato de o filme ter chegado ao sítio Araçás e seus moradores não fez com que o filme deixasse de suscitar certa reflexão sobre seu próprio processo de feitura. Colocar na montagem as tentativas frustradas de dar um fio condutor ao filme a partir da condução de Rosa, admitindo, por meio de narração em *off* do próprio

diretor, que o resultado deste encontro não estava funcionando para o filme e partir para uma mudança de estratégia faz parecer que Coutinho quer chamar a atenção para o lado frágil do dispositivo adotado. Porém, o filme não adota uma postura reflexiva tão forte como em *Jogo de Cena*, conforme veremos mais adiante.

O que Eduardo Coutinho adota em *O fim e o princípio*, bem como em todos os seus filmes recentes, é uma política de transparência do fazer documentário que faz parte da forma como ele pauta suas escolhas com base em questões éticas, fruto de uma influência calcada no Cinema Verdade francês, mas que ele atualiza ao conduzir sua relação com o outro por meio de um processo de “escuta ativa”.

O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário. (...) Isso não quer dizer que o cineasta não possa captar o ponto de vista das pessoas com quem conversa, mas esse ponto de vista emerge necessariamente na interação com ele (LINS, 2004, p. 108)

O cinema de Coutinho é o cinema do encontro. Como relata Lins (*Idem*), em geral, o diretor delega o trabalho de pesquisa prévia a uma equipe de produtores que sai em busca de personagens em potencial, dentro de um espaço previamente definido. O resultado desta pesquisa é entregue à Coutinho, em forma de relatórios e algumas imagens, que, então, se debruça sobre este material e, junto com a equipe, escolhe os personagens com quem vai interagir diante da câmera, onde diretor e personagens estarão frente a frente pela primeira vez. Para ele é importante esta captação no calor do primeiro encontro para arrancar a melhor histó-

ria e melhor desenvoltura do personagem. Em *O fim e o princípio*, porém, não há esta pesquisa prévia: apenas algumas informações passadas por Rosa. Este fato acaba por causar certa ressalva de alguns entrevistados em atender a equipe, sendo convencidos por Rosa, ou pela disposição do diretor em ouvir um povo ávido por falar de si. Alguns personagens, como Mariquinha, no fim da entrevista referem-se a Coutinho como alguém “bom de conversar”.

O resultado deste encontro norteia o processo de montagem. Em seus filmes, Coutinho adota um minimalismo estético que se tornou marca registrada de seu trabalho. O centro do filme, mais do que o eixo temático escolhido, é o resultado do encontro entre cineasta e personagens. As falas aparecem em sequência, lapidadas em corte “seco”, adotando-se a montagem de evidência apenas para relacionar as imagens que aparecem entre um depoimento e outro àquilo que foi dito ou ao espaço físico das filmagens. Em *O fim e o princípio*, quando Rosa desenhou um mapa do sítio Araçás com a localização das casas e a informação de quem morava em cada uma delas, fica a impressão de que os depoimentos seguem a ordem definida ali, com as falas dos personagens sendo filmadas a medida que o morador(a) aceitava participar do filme. Coutinho interage com cada personagem, conduz a conversa ao mesmo tempo que é conduzido por ela. Embora tenha como assunto em comum a forma como estas pessoas encaram morte e vida, extrai delas assuntos peculiares: a reza de dona Mariquinha e o conhecimento adquirido pela leitura dos almanaques nordestinos de Leocádio são exemplos. O que é dito pelos personagens é passado para o filme sem qualquer espécie de preconceito, desconfiança, ironia ou desdém. Sentimos por parte da postura de Coutinho um respeito, um interesse pelo mundo particular do personagem. Cada palavra dele é tida pelo diretor como verdade absoluta, ou pelo menos, como a “verdade” do personagem.

Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. (...) No documentário participativo, o que vemos é o que podemos ver apenas quando a câmera, ou o cineasta, está lá em nosso lugar (NICHOLS, 2009, p. 155).

O fim e o princípio enquadra-se predominantemente no modo participativo, forma comum dos filmes de Coutinho desenvolvida ao longo de sua carreira, desde os tempos de *Globo Repórter*, no final dos anos 1970, e que atingiu sua forma definitiva em *Santo Forte*, como já dissemos. Porém, percebemos neste filme uma certa busca ou inquietação do diretor em fazer algo diferente dos seus outros filmes recentes, e para tanto, ele busca dispositivos que o coloquem diante do novo. Coutinho, em entrevista à Revista Moviola² concedida em 2007, afirma entender o documentário não como gênero do cinema, mas como um mecanismo, um jeito de fazer filmes, de maneira que o documentário oscila entre o mundo histórico (através do jornalismo, da reportagem de televisão e de documentários que abordam acontecimentos reais) e o cinema de ficção. E dentro deste espaço entre o filme mais calcado no real e o filme ficcional o documentário transita, podendo haver ganchos que o liguem mais a um lado ou a outro. Deste livre trânsito surgem variações como documentário jornalístico, o docudrama, e outras inumeráveis formas. Dentro desta oscilação entre real e ficcional, todo o personagem de seus filmes adota uma performance ao narrar sobre si, de forma que há algo de teatral na sua exposição para a câmera. Sem intenção de levantar discussões teóricas a respeito da encenação no documentário, Coutinho resolve explorar mais esta questão em outro de seus filmes que o levam a campos até então inexplorados pelo diretor.

² Disponível em <http://www.revistamoviola.com/2007/09/27/eduardo-coutinho/>. Data do acesso: 07 de novembro de 2011.

Jogo de Cena

A encenação enquanto elemento teatral absorvido pelo cinema de ficção é também utilizada no documentário como forma possível de construir asserções sobre o mundo histórico. Tanto que Ramos (2009) elencou três possíveis formas de encenação no cinema não ficcional: A *encenação construída*, composta de situações criadas para a câmera, em geral encenada por atores em estúdio, de forma separada no espaço e no tempo da circunstância do mundo cotidiano; a *encenação-locação*, quando, a pedido do diretor, o personagem faz uma simulação *in loco* de seu cotidiano; e a *encenação-direta* ou *encenação-ação*, provocada pela presença da câmera interferindo no mundo histórico. Na encenação aplicada ao documentário, é preciso separar a encenação propriamente dita das modificações de atitude provocadas pela câmera. Não se deve associar qualquer mudança de entonação na voz ou sinal de desconforto diante da câmera à encenação documentária da forma como o autor enumera em seus estudos.

Jogo de cena suscita reflexões sobre a encenação no documentário de um modo bastante peculiar. O filme aborda as formas de encenação e, ao mesmo tempo, traz questionamentos a respeito da impressão de realidade que todo o documentário carrega. No filme, atrizes anônimas e também famosas como Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréia Beltrão narram depoimentos reais colhidos pela equipe com mulheres que atenderam a um anúncio de jornal e contaram histórias de dramas pessoais associados à maternidade, entre outros temas comuns ao universo feminino. Estes depoimentos são interpretados por atrizes para o filme, de maneira que cada história é contada duas vezes por pessoas diferentes, deixando dúvidas no espectador desavisado sobre a quem pertence a história. Esta sensação de incerteza é provocada pela forma como os

depoimentos foram articulados na montagem. Trechos de falas são repetidos propositadamente. Na maior parte do filme não há uma alternância entre trechos distintos, formando a sequência da história contada, mas frases ditas e reditas, ora por uma, ora por outra atriz. Alguns depoimentos são exibidos em sua totalidade, sendo a mesma história recontada muito tempo depois, como é o caso da interpretação que abre o filme, sobre a componente do grupo de teatro “Nós do morro” que fala do sonho de infância, o de ser paqueta do programa da Xuxa, sonho impossível na época devido à cor de sua pele, uma vez que o grupo era formado apenas de meninas loiras, e que por isso havia procurado o grupo com o intuito de se tornar uma atriz. Este mesmo depoimento é recontado por outra atriz, também anônima, deixando incertezas até mesmo se alguma das atrizes viveu esta história.

Vemos diante de nós um filme de *encenações construídas* com cara de *encena-ção*, para fazer um paralelo com as teorias de Ramos. A forma de construção dos personagens por parte das atrizes famosas e o escudo do anonimato das outras atrizes formam as cartas embaralhadas deste jogo de encenações que é o filme. É um documentário sobre o ato de encenar. Incluindo as mulheres que compareceram ao teatro e prestaram os depoimentos depois encenados no filme, na verdade todas, de alguma forma, estão encenando para a câmera. Mesmo quem fala de si, de uma experiência pessoal contada diante da câmera, não deixa de estar encenando em algum grau.

No sentido amplo, todos nós encenamos em todo momento para todos. (...) A encenação-direta não existe. Por isto, podemos chamá-la de *encena-ção*: trata-se de um comportamento cotidiano, flexionado em expressões e atitudes detonadas pela presença da câmera. Diferentemente, as encenações construída e locação en-

volvem procedimentos que deslocam a ação do sujeito de seu transcorrer qualquer no cotidiano (RAMOS, 2009, p.82).

Diante de uma câmera, em um ambiente preparado para a captação dos depoimentos, interagindo com o diretor que faz perguntas e conduz o diálogo, ou seja, calcado na forma mais comum de se fazer documentário, a situação contada passa a ser uma história partilhada, onde as atrizes orientadas a interpretar cada uma a seu modo, sem imitar nem criticar como pediu o diretor, acabam aplicado o drama da outra em si mesmas. É justamente o fato de atrizes estarem inseridas neste contexto de interação (com o diretor diante de uma câmera fixa, sempre como auditório vazio de fundo) e desafiadas a interpretar alguém que existe e que deu seu depoimento sob as mesmas condições, que causa os deslizes de interpretação que vislumbramos na performance das atrizes famosas. Andréia Beltrão não consegue segurar a emoção ao encenar para a câmera o drama contado por uma das depoentes a respeito do filho recém-nascido que, devido a graves problemas de saúde, faleceu pouco tempo depois. O choro incontido da atriz contrasta com a outra versão da mesma história, onde a atriz narra com certa serenidade o mesmo fato. Marília Pêra, por sua vez, dá uma interpretação própria para o depoimento da mãe que relata problemas enfrentados na relação com a filha, de forma completamente destoadada, fria, ao contrário da outra atriz que chora facilmente. É notório o desconforto de Marília Pêra diante da situação de interpretar para a câmera daquela maneira. Desconforto maior enfrenta a atriz Fernanda Torres, que se vê completamente desmontada pela dificuldade de compor um personagem real, que também esteve no set de gravação sob as mesmas condições em outro momento. Ter que interpretar alguém que existe e que serve, então, de referência de realidade, inviabiliza o sucesso

da interpretação de Fernanda Torres. Ela mesma narra, após a performance, como aquela situação é estranha para quem está acostumado aos palcos do teatro e da televisão, campo de personagens fictícios, onde a referência de real é a própria interpretação dada pelo ator.

Coutinho sobrepõe à *encenação-construída* de atrizes a *encenação* da fala, que ganha corpo em depoimentos de vida. O deslize no modo de encenação se aproxima de um *fake documentary*, numa forma narrativa que fascina particularmente a sensibilidade contemporânea (RAMOS, 2009, p. 84).

O caráter reflexivo de *Jogo de cena* permeia todo o filme ao levantar questões a respeito da encenação. Quando uma mesma história é contada por duas atrizes anônimas, a incerteza toma conta do espectador. Se o filme adota uma postura participativa por meio da interação com o diretor, que entra no jogo de encenações ao fazer perguntas como se estivesse diante de personagens reais, ele reflete de forma tão intensa o ato de encenar que chega a ser tachado de filme de ficção em um e-mail recebido por Coutinho de uma atriz que assistiu ao filme, conforme ele relata na entrevista ao site Moviola. Não importa como é rotulado. O filme é intencionalmente um grande jogo.

Conclusão

Os dois filmes que acabamos de analisar neste artigo nos mostram um Eduardo Coutinho um pouco diferente daquele que estamos habituados a ver em documentários anteriores. Embora a forma de conduzir os depoimentos e o estilo adotado na montagem sejam praticamente os mesmos adotados desde *Santo forte*, o diretor demonstra na definição do dispositivo adotado em cada um dos filmes um desejo de explorar possi-

bilidades inéditas em sua filmografia. Em *O fim e o princípio*, a incerteza do que vai encontrar pela frente em um filme sem pesquisa prévia e sem um tema pré-definido, como já foi dito. E em *Jogo de cena*, o uso de atrizes interpretando depoimentos reais em um exercício de reflexão que, para além dos ditames da encenação, questiona o documentário enquanto “modo de fazer filmes” que induzem o espectador a adotar como verdade aquilo que é contado diante da câmera por um personagem enquadrado da maneira como habitualmente é feito (câmera fixa, olhar do personagem para fora do campo, interagindo com um diretor que faz perguntas).

Os filmes de Coutinho, de um modo geral, baseiam suas asserções em falas de personagens, de maneira a fugir de embates poéticos calcados na estética do quadro, ou de explicações de aspectos do mundo histórico dadas de cima para baixo ao espectador, ou mesmo de impressões pessoais acerca do ambiente ou das pessoas filmadas. Coutinho faz o filme com os entrevistados diante de uma equipe de filmagem. É o resultado desta troca entre ambos em um ambiente alterado pela presença da câmera que dá origem ao filme. Talvez, *O fim e o princípio* seja o mais participativo dos filmes de Eduardo Coutinho, graças à ausência de pesquisa prévia. Da mesma forma, *Jogo de cena* enquadra-se como a obra mais reflexiva de sua filmografia, uma vez que lança por terra a crença do espectador na “realidade” dos personagens. Além disso, nos dois filmes temos a presença dos modos participativo e reflexivo, sendo que em cada documentário um modo predomina mais que o outro, demonstrando que em um território de livre criação como é o cinema, classificações como esta feita por Nichols (2009) não se sustentariam sem que se respeitasse a liberdade do diretor, necessária em qualquer forma de arte.

Referências

COSTA, Ricardo. **A outra face do espelho: Jean Rouch e o “outro”**. *Biblioteca on-Line de Ciências da Comunicação*. Portugal: Mar/2000. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.pdf>>. Acesso em 12 jun. 2011.

FREIRE, Marcius. **Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo**. *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 14, p. 13-28, dez. 2007.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2008.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

_____. **A encenação documentária**. XI Estudos de cinema e audiovisual Socine. p. 75-84. São Paulo: Socine, 2010.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2004.

Inovações tecnológicas e suas consequências na narrativa de *Crônicas de um verão*

Leandro CUNHA³

Resumo

Este artigo tem por escopo analisar as transformações na captura da imagem e do som e suas consequências na produção do discurso cinematográfico com a chegada do som sincronizado, utilizando como objeto de análise, a narrativa do documentário direto *Crônicas de um verão* (Jean Rouch, 1960).

Palavras-chave: Cinema direto, documentário, som sincrônico, Jean Rouch.

Abstract

This article aims to analyze the changes in the capture of image and sound and its effects on production cinematographic discourse with the arrival of synchronized sound, using as an object of analysis, the narrative of the documentary direct *Chronicles of a Summer* (Jean Rouch, 1960).

Key-words: direct cinema, documentary, synchronous sound, Jean Rouch

³ Especialista em Fotografia pelo SENAC-SP e graduado em Ciências Sociais pela (UEPB). E-mail: le_cunha_souza@hotmail.com.

Introdução

Até meados dos anos 50, o método de abordagem do documentário tencionava para o modo poético e expositivo. No modo poético, segundo Nichols (2005) a representação da realidade era fragmentada, com impressões subjetivas e associações vagas sobre o momento histórico da época, uma abordagem influenciada pelas transformações da industrialização e os efeitos da Primeira Guerra Mundial, representados em fotogramas congelados, movimentos com a câmera lenta, presença de legenda como forma de localização da informação no tempo e no espaço, voz *over* e a música traduzindo o contexto e o espírito do período em que os fatos ocorreram.

Já no documentário expositivo, eram agrupados fragmentos do mundo histórico dirigindo-se aos acontecimentos, com legendas ou vozes em perspectiva tendenciosa, recontando a história embasada por uma “verdade”. Os filmes desse modo adotavam o comentário com “voz de Deus”, no qual o orador era ouvido, mas jamais visto. O comentário em voz *over* aparecia literalmente “acima” da disputa; sendo capaz de julgar ações no mundo histórico sem envolver-se (NICHOLS, 2005).

A partir de meados de 1960, nos principais centros de produção audiovisual (Canadá, Inglaterra, Estados Unidos e França), onde a produção do documentário se destacava, acontecem inovações na tecnologia de captura de imagem em movimento e no registro do som sincronizado que modificou a forma estilística da linguagem documental e a abordagem do real.

O som sincrônico e a câmera leve

O som direto sincronizado passa a ter papel fundamental no discurso cinematográfico, participando da narrativa visual e do sentido das

imagens. Já a câmera passa a ter menor peso e tamanho, se tornando mais leve, práticas e com maior mobilidade, destacada pela agilidade na composição de planos, na concepção de enquadramentos inusitados e na proximidade com a linguagem da fotografia de reportagem, na qual a referência maior era o fotógrafo jornalista de guerra Henri Cartier-Bresson (RAMOS, 2008).

Naquele momento, o som direto sincrônico ainda não ocupava a narrativa do cinema no final dos anos 50, dependendo muitas vezes da voz *over* tradicional do modo expositivo. A forma de abordagem do real do cinema direto e as inovações tecnológicas influenciaram a nova geração de realizadores dos anos 60. Surge o modelo de máquina-câmera, móvel, pequena, ágil, leve, concebida para ser operada longe do tripé, a maioria das vezes, em bitola 16 mm, dotada de negativos mais sensíveis a luz, com um novo e potente zoom (12/120’) para tomadas em primeiro plano a distância, além de lentes grande-angulares e visores reflex que liberavam o olho do fotógrafo.

Para o documentário direto, o que interessava era a possibilidade da captura do som, da sua participação na construção da narrativa dramática, sincronizado com a imagem, a portabilidade de equipamentos mais ágeis, práticos em sua operação, de menor peso e tamanho. O som magnético era sinônimo de gravador de som em fita, para posterior inserção na banda sonora da película. Trabalhar com o som é tão delicado e árduo quanto trabalhar com a imagem, necessitando instrumentos de grande precisão e delicadeza (RAMOS, 2008).

No final dos anos de 1950, André Coutant desenvolveu a câmera que marcaria uma geração, a Éclair, cujo protótipo fica pronto em 1959. Mário Ruspoli (citado por RAMOS, 2008) dá um apanhado preciso dessa evolução tecnológica que sobressai no cinema direto. Aborda a tecno-

logia na produção do direto: na França por Jean Rouch com o cinema etnológico, nos Estados Unidos por Robert Drew e no Canadá com a National Film Board.

O aparecimento do primeiro “grupo sincrônico ligeiro” na França, segundo Ruspoli, tem suas origens no Comitê Internacional do Filme Etnológico e Sociológico no Museu do Homem de Paris, evoluindo a partir da figura de Jean Rouch e seu encontro com André Coutant, em 1960. Naquele momento, Coutant relata:

Um grande precursor da técnica cinematográfica tinha acabado de conceber e fabricar, com o apoio de Mathot e da Éclair, o protótipo de uma câmera minúscula, a KMT, pesando um pouco mais de 3 Kg. Podia-se com uma pequena modificação, fazê-la funcionar com bateria, e “pilotar” um gravador portátil, segundo um procedimento que tinha acabado de surgir na televisão. O conjunto câmera-gravador-microfone-bateria não pesava mais que uma dezena de quilos e podia ser facilmente manobrado por dois homens que repartissem seu peso. Nascia assim o primeiro “grupo sincrônico” audiovisual, de concepção ligeira (*léger*) e realmente adaptado ao cinema ligeiro 16 mm citado por (citado por RAMOS, 2008, p. 284).

A geração de realizadores e documentaristas dos anos 60, surgida após o som sincronizado, defendia o uso da película 16 mm e o som sincronizado do gravador Nagra, ou outro gravador, com ou sem fio. Para essa geração, isso era de fundamental importância. Era comum o diretor de fotografia do filme, em gravações, operar a câmera utilizando fones de ouvido de modo a poder orientar-se pelos registros sonoros gravados pelo próprio equipamento.

Experiências com o som direto são simultâneas às experiências com as novas câmeras de tamanho e peso reduzidos, permitindo maior

agilidade ao *sujeito-da-câmera*. O fotógrafo nesse momento passa a utilizar a linguagem da câmera na mão deslocando-se livremente, com enquadramentos, planos e seqüências mais ágeis e ousados, acrescentando em modo e conteúdo à narrativa documental da época.

Um marco do documentário da época foi *Crônicas de um verão*, filmado com uma câmera protótipo Coutant/Mathot, a ligeira KMT, sob a direção de fotografia do canadense Michel Broult. Esta câmera, que pesava 3,5 Kg, era perfeita para a tomada sincrônica. Ainda em 1960 é destacada a ampliação do tamanho da bobina da película virgem (de 100 pés [30,5 m] para 400 pés [121,9 m]), permitindo tomadas mais longas, e mudanças ergonômicas do visor/apoio, que possibilitava ao fotógrafo colocar a câmera no ombro. Outro fator importante foi o aperfeiçoamento da blimpagem ou isolamento acústico do ruído da própria câmera, que surgiu em conjunto com o desenvolvimento do transistor, que reduziu a proporção da câmera. A agilidade e a melhoria na definição da imagem e na ampliação da janela 16 mm para 35 mm cumprem o papel central na exploração do novo formato. A evolução técnica que está na base do cinema direto está na película mais sensível, no som magnético e na câmera mais leve (RAMOS, 2008).

Neste mesmo ano, 1960, é anunciada a câmera Eclair 16 mm, desenvolvida a partir do protótipo Coutant/Mathot. “Esta câmera representava uma etapa decisiva na conquista da tomada audiovisual. Perfeitamente silenciosa, traz aperfeiçoamentos técnicos numerosos com relação a outras câmeras existentes” (RAMOS, p. 284). Segundo o autor, com a câmera Eclair 16 mm sincrônica, já produzida em série, termina a época das tomadas “diretas” feitas a partir de câmeras adaptadas em oficinas caseiras.



Figura 1. Jean Rouch operando a câmera Eclair

Fonte: Google imagens.

Eixos de câmera em planos fixos com o auxílio do tripé, enquadramentos estéticos convencionais, equipamentos pesados de difícil operação, foram substituídos por planos móveis, com enquadramentos mais rebuscados e com maior apuramento estético na composição, equipamentos leves e de manuseio menos complicado, jogo de lentes de maior alcance focal e luminosidade como as teleobjetivas. Câmeras mais simples, mais sensíveis à luz natural e artificial, confortáveis de operar no ombro e de maior agilidade na operação vão marcar presença a produção documental a partir daí.

A National Film Board, consagrada pelo desenvolvimento tecnológico para o estilo direto, contribuiu com a produção de películas ultra-sensíveis que permitiam a filmagem em interiores em 16 mm, sem iluminação artificial. Esta empresa desenvolveu, a gravação sonora em um caminho independente do Nagra criando, em 1957, o Sprocketape, um tipo de gravador magnético para 16 mm. Mas este gravador não con-

seguiu o mesmo desempenho que o seu concorrente, o Nagra III, que por ser mais leve e não precisar de um cabo para conectar a câmera, logo conquistou o mercado.

Esta sincronização, como informa Ramos (2008), só amadurece tecnologicamente de modo estável nos anos 1970, utilizando o sistema quartz e a possibilidade de inscrever no suporte filmico e no magnético o tempo exato de filmagem.



Figura 2: Gravador síncrono Nagra

Fonte: Google imagens

O som sincronizado terá seu desenvolvimento pleno com as câmeras Aaton, concebidas pelo francês Jean-Pierre Beauviala e sua equipe. Estas câmeras chegam ao mercado a partir de 1973 com os modelos *Aaton 7A*, suprimindo as necessidades dos profissionais da época. Participaram da elaboração desse projeto Jean Rouch, Don Pennebaker, Richard Leacock, Al Maysles, Louis Malle e Jean-Luc Godard, entre outros. Esta câmera fez a maior diferença na estética e no “sentido” da produção cinematográfica da época, inspirados na liberdade “estética”

de criação. No direto, a linguagem rápida com a câmera na mão era o leitmotiv que sustentava e comovia a geração de novos documentaristas. Este fato tem um elemento simbólico tremendo, tanto no tratamento dos planos, quanto no modo de ver e produzir o cinema da época.

Segundo Ramos (2008) a figura-símbolo do projeto Aaton é um gato sobre o ombro, expressão que designa o formato, a posição e a aderência da máquina ao corpo do sujeito-da-câmera. As câmeras com som sincrônico Aaton serão referência para o corpo-a-corpo com o mundo que o novo estilo direto demanda e a tecnologia finalmente permite.



Figura 3: Câmera Aaton 7A, mais leve e mais ágil, um marco para as novas gerações de documentaristas.

Fonte: Google imagens

Sobre Jean Rouch e a produção do cinema direto, era considerado o cineasta mais interativo com os sujeitos de seus documentários e o mundo histórico em que estão inseridos, com uso intensivo de entrevistas e depoimentos, encenação na tomada com plena liberdade criativa de

improvisação dramática dentro da estilística do direto, podendo ser claramente percebido no filme *Eu um negro* (Jean Rouch, 1958).

Rouch possuiu formação etnológica e defendeu seu doutorado na Sorbonne em etnologia no ano de 1952. Neste mesmo ano, fundou com André Leroi-Gourhan no Musée de l'Homme de Paris, o Comitê do Filme Etnológico, do qual também participou Claude Levy-Straus e o criador da Cinemateca Francesa, Henry Langlois. Na trajetória de Rouch, foi mantido o foco na cultura tradicional da África, no trabalho de campo etnológico. Segundo Ramos (2008) este reconhecimento lhe consolidou como “etnólogo” clássico cujo filmografia, as obras de maior peso integram com os movimentos cinematográficos de seu tempo.

No campo da sua estilística, Rouch demarca logo cedo sua tendência em estabelecer-se no cinema direto:

Rouch trabalha na abertura da indeterminação da tomada, não tendo receio para criar livremente no momento em que a ação se constela para a câmera, em sua presença como o sujeito-da-câmera que está lá pelo espectador. E no âmago dessa abertura está a imagem do outro, o embate com a alteridade do africano negro e sua cultura, alteridade com a qual Rouch interage livremente, mas sempre marcando um retorno sobre si, o que lhe dá uma dimensão moderna inédita na história do cinema (RAMOS, 2008, p.311- 312).

É com este mesmo raciocínio metodológico que Rouch busca uma abordagem no discurso que foge a regra da fronteira ou ausência de fronteira entre o filme documentário e ficção. Nesse mesmo método trabalham cineastas como Rossellini, Kiarostami, Bodansky, Herzog, Oshima, Winterbottom, Mekas, Cassavetes, diretores que ficam abertos

com o cruzamento das duas dinâmicas, de um lado a tensão subjetiva do documentário e do outro a encenação dramática da ficção, ou seja, misturando as duas formas. Segundo Ramos (2008) Rouch articula estes dois métodos com naturalidade e leveza.

Segundo Rouch, a maior definição para o cinema verdade era o uso da tecnologia do direto aplicada com liberdade na construção da trama e das personagens. Sabe-se que Rouch em pesquisas de campo e em trabalhos etnográficos, assim como na produção dos seus filmes, também operava a câmera assim como produzia imagens fixas.

Crônicas de um verão é um documentário marco na cinematografia mundial, foi realizado no verão entre 1960/1961, nasceu no mesmo período em que Rouch estava produzindo os filmes *Eu, um negro*, 1958, e *A pirâmide humana*, 1959, e por meio da interação e contribuição do sociólogo Edgar Morin.

Crônica de um verão fala sobre como vive a sociedade francesa, como a juventude francesa se vira na vida, como negros africanos fazem para sobreviver na França. O filme inicia com uma câmera na perspectiva do olhar dos personagens dentro do carro em movimento, mostrando ao longe uma indústria automobilística da Renault, local onde se desenrola boa parte do filme. A sirene da indústria revela a presença do som direto sincrônico, o som das ruas de Paris, o ritmo frenético das pessoas saindo da estação de metrô. Em seguida, em plano fixo com o auxílio do tripé, são mostrados na sala do apartamento da personagem os diretores do filme Jean Rouch e Edgar Morin conversando com Marceline. Esta cena mostra a discussão do processo cinematográfico, como se dará o desenvolver do filme. Marceline é estudante de Sociologia e trabalha para uma empresa na qual diariamente faz pesquisas psicossociais com transeuntes. A partir daí os diretores do filme propõem que Marceline realize

entrevistas com anônimos, com perguntas como, “você é feliz”? Como forma de mostrar o cotidiano da personagem interferido pelo cinema.

Neste momento é notório o desempenho da linguagem da câmera, com movimentos suaves, planos ágeis, um maior despojamento estético nos enquadramentos e a liberdade na gravação do som, a presença da câmera que caminha ao lado de Marceline, as ruas e os carros da cidade, concepção estética pouco explorada no cinema da época. Uma câmera que se encaixa em lugares menores, com enquadramentos mais rebuscados em grafismos, formas, volumes e massas, compondo assim a proposta da linguagem direta, rica em detalhes, ágil e interativa.

Na cena em que Marceline entrevista dois mecânicos de automóveis, é interessante o modo como são tratados os enquadramentos, com planos mais abertos, utilizando lentes grande-angulares evidenciando aproximação com o tema abordado, ao mesmo tempo, planos mais fechados detalhando o grafismo e a composição do quadro com os entrevistados. Típica imagem espontânea, o momento comum, influenciada pela fotografia fixa de Henri Cartier-Bresson.

Outra cena significativa é quando o filme apresenta o cotidiano de Angelo, em que é mostrado a campainha do relógio em primeiríssimo plano, acoplado ao som dos ponteiros, mais uma vez é apresentado o som sincronizado à câmera, demarcando o tempo e o ritmo de toda a sequência. Angelo acorda, toma café na cama e segue destino ao seu trabalho. A câmera mostra o percurso que o operário faz diariamente até a indústria automobilística da Renault, lugar onde trabalha. A câmera na mão em movimento faz travelling acompanhando o protagonista e revelando a velocidade urbana da Paris, representado por recortes de cenas dos lugares, pessoas e vitrines. Já nos planos gravados na indústria, é visível a exploração do grafismo geométrico das ferragens do local. A

câmera desempenha o papel descritivo de uma observação voyeur, como se estivesse olhando por um buraco de fechadura.

São expressões, gestos, atitudes dos operários, com enquadramentos ora mais abertos, ora fechados, revelando o tempo, o espaço e o simbolismo do trabalho opressor e exaustivo na indústria. Planos em perspectiva inusitados em contre-plongée, diagonal, câmera pendurada mostrando o corte da máquina em uma chapa de ferro, o detalhe das mãos dos operários manuseando as ferramentas, a própria maquinaria em funcionamento, o detalhe dos parafusos torneando, o calor do ferro derretido, a expressão dos olhares dos operários, descrevendo o vazio, o silêncio e o desencanto na pausa para o almoço e intervalo para reflexão.

Em seguida a câmera descreve a volta de Angelo em direção a sua casa, mostrando a velocidade da cidade, o bairro operária da França, os altos edifícios e o jogo de corpo a corpo entre a gravação do som com a gravação da imagem. Segundo Eduardo Coutinho em faixa comentada no DVD *Crônica de um verão*, Angelo carregava na bolsa o gravador Nagra III, conectado com o microfone lapela, para evidenciar a nova linguagem do documentário direto, em que o som contribui com a localização do espaço e do tempo em que Angelo estava inserido, revelando mais uma vez a agilidade da nova tecnologia.

Essa mudança tecnológica estava a serviço do novo cinema direto, mesma ainda estando no princípio. Segundo Ramos (2008), o som ainda era sincronizado na moviola, essa ligação exata entre som e imagem não existia neste momento. *Crônicas* foi uma das primeiras experiências com a utilização do microfone lapela, tecnologia da indústria cinematográfica canadense inserida na produção francesa por Michel Brault, representada na cena em que Angelo ao entrar no ônibus transporta o gravador Nagra em sua bolsa.

A câmera Aaton por ser menor, mais leve e compacta, consegue acompanhar Angelo que entra no ônibus lotado acompanhado pela som, movendo-se livremente por entre as outras pessoas; a câmera em consonância com o som participa com a mesma naturalidade que a personagem, descrevendo em plano sequência o cotidiano do personagem.

É evidente a influência de Cartier-Bresson na linguagem da câmera de Michel Brault, ao mostrar a simplicidade do instante qualquer no cotidiano da cidade, exemplificado na cena da chegada de Angelo a sua casa. Apresentando a rua onde mora, o caminho percorrido, o dia-dia das pessoas e o modo de vida da época.

Outra cena que demonstra o resultado do desenvolvimento tecnológico da câmera leve e sincronizada ao som direto é marcada quando Marceline caminha em momento de reflexão pela Praça da Concorde. Neste momento a câmera está localizada pouco à frente de Marceline, transportada por um automóvel, o som capturado com o microfone lapela, consegue gravar os passos da personagem, o tamanco pisando o asfalto, o ranger dos motores dos automóveis. Uma cena pouco comum para a época, demonstrando a sensibilidade com o novo aparato tecnológico e a concepção do quadro aberto em grande angular, com o auxílio da lente 10 mm.

A direção de fotografia em *Crônica de um verão* foi concebida por Michel Brault, canadense da cidade de Quebec, pioneiro na técnica da câmera na mão. Segundo Rouch, *Crônica* foi a descoberta da lente 10 mm grande angular, essencial para filmar os planos mais próximo (Ramos, 2008).

A câmera acompanha Marcelina num longo traveling para trás, de início em plano fechado e em seguida se afastando da personagem. Ela rememora a dor da perda do pai num campo de concentração nazista. Ela fala em som sincrônico. A captação foi feita com o microfone lapela e Marcelli-

ne carrega o gravador Nagra na bolsa, o que tornou possível mostrá-la em plano aberto sem que vejamos nenhum aparato de captação de som. Essa informação é dada por Eduardo Coutinho nos extras do DVD. A cena é cortada e a câmera abre plano em uma festa tradicional da cidade, rodopiando em um parque de diversões e logo acompanha o ritmo e o movimento do casal e das pessoas dançando ao som dos músicos do evento.

Outra cena representativa no que tange ao comportamento da câmera é quando Mary-Lou caminha folheando um jornal, a câmera está localizada ao lado em movimento *traveling* com a mesma intensidade que a personagem que conduz a cena. Em seguida, há um corte para um primeiro plano da personagem que observa a paisagem da janela. Esta cena foi produzida com a câmera localizada do lado de fora do apartamento, buscando imprimir toda a contemplação da paisagem e da cena pelo ponto de vista da personagem. Se a câmera não fosse menor e mais leve seria bastante difícil reproduzir este quadro.

Na cena seguinte, Mary-lou se olha no espelho e desce as escadarias do prédio. Há sincronia na velocidade com que a câmera acompanha a personagem. A sensibilidade do filme permite captar os claros e os escuros da locação, rodopiando em conjunto câmera e personagem. Na mesma sequência a câmera em close na altura da cintura de Mary-Lou mostra em plano detalhe as mãos dadas da personagem com o seu namorado. Com a utilização da lente grande angular para esta sequência, foi possível obter foco em todos planos sem dificuldades. Uma fotografia íntima, em composição leve, representando o desempenho e o equipamento tecnológico da época.

A contribuição desse filme para a história do cinema é a descoberta da fala provocada pela entrevista, como elemento dramático dialógico, abrindo espaço para uma nova intervenção do sujeito-da-câmera na to-

mada. A fala provocada abre espaço para um tipo direto participativo. O rótulo de cinema verdade para *Crônica de um verão* aparece da reportagem temática do tipo “como se vive na França no verão de 1960?”, “você é feliz?”, ou “de que modo Rouch, um francês que filma na África, vê sua própria tribo?”(RAMOS, p. 320).

Marceline, de pesquisadora socióloga, passa a ser entrevistada por Rouch e Morin, invertendo os papéis de entrevistadora para entrevistada, no entanto, Morin propõe essa mesma inversão de papéis para *Crônicas*, no qual ele sugere duas possibilidades para o cinema verdade; uma é captar a verdade, e a outra é o captar o discurso do cinema verdade, Ramos (2008).

A câmera e o microfone movem-se assim como os personagens, a composição dos quadros e planos se tornam ágeis, participativos, na mesma intensidade e velocidade da ação, uma imagem produzida com a câmera na mão. Outro exemplo é representado no final do filme em que Rouch e Morin estão caminhando no Musée de l’Homme de Paris, debatendo sobre o processo de produção do filme e suas impressões finais, no qual o microfone e o fio são mostrados claramente pela câmera, documentando a tecnologia da época. Essa cena, filmada por Michel Brault, deixa claro o que Jean Rouch estava fazendo no cinema direto, que era o princípio da interação, entre a câmera, o som, os diretores e as personagens. O filme passa por várias movimentações, momentos com a câmera escondida, outro com a câmera aparente e móvel. *Crônica* foi filmado com a colaboração de quatro diretores de fotografia, Roger Morillèr, Raul Coutard, Jean-Jacques Tarbès e Michel Brault.

Michel Brault, consagrado mundialmente como diretor de fotografia e co-diretor, foi protagonista da forte influência na produção do cinema direto na França e no Canadá. Brault inaugura o estilo direto, como movimento, em *Les raquetteurs*, em 1958, dividindo a direção com

Gilles Groulx, e de certo modo, leva a tecnologia do direto para a França, onde fotografa, em 1960, *Crônica de um verão*. Ainda neste mesmo ano Brault retorna ao Canadá para trabalhar com o escritor/locutor radiofônico Pierre Perrault, onde consegue estabelecer uma longa parceria.

A maior influência e inspiração de Brault, assim como a origem do documentário canadense, é o fotojornalismo de Henri Cartier-Bresson, que era considerado um “deus” e seu livro *The Decisive Moment*, a principal fonte inspiradora. É a linguagem da fotografia jornalística, caracterizada pelo corte do instante no transcorrer intenso da vida, a sensibilidade para o instante qualquer cotidiano, ou a imagem-intensa, o momento decisivo de Cartier-Bresson elevado a potência de história, que vai marcar a estética do cinema direto.



Figura 4: Michel Brault
Fonte: Google imagens.

Considerações finais

Crônica de um verão é um documento do estágio tecnológico do cinema da época, com uma câmera mais leve, tomadas e concepções de planos mais rápidos, com a câmera carregada no ombro, o ruído do motor que diminuiu bastante, a gravação sincronizada ao som, um grande liberador para os movimentos e eixos de câmera.

Todo o desenrolar do filme é movido pela interação entre diretores e personagens, e da relação dos diretores com a prática do cinema direto. A questão do documentário direto em *Crônicas de um verão* traz um dado importante, pois o ideal de restituir alguma verdade é completamente diferente, completamente distinta no filme. Segundo Eduardo Coutinho nos extras do DVD o cinema verdade é mais que uma mentira e essa mentira é verdadeiramente maior que a verdade.

Referências

NICHOLS, Bill: **Introdução ao documentário**; tradução Mônica Saddy Martins – Campinas, SP: Papirus, 2005. – (Coleção Campo Imagético)

RAMOS, Fernão Pessoa: **Mas afinal... o que é documentário?** / Fernão Pessoa Ramos.- São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

Revista **Vídeo Zoom Magazine**, Ano 10 - #147, pags. 50 – 54: Ed Crazy Turkey, São Paulo, 2012.

Documentário e subjetividade: a fotografia *noire* em 33, de Kiko Goifman

Bertrand LIRA⁴

Resumo

A nossa proposta de trabalho se volta para o exame da fotografia como instância produtora de sentido no contexto da criação cinematográfica. Elegemos como objeto de análise o tratamento fotográfico, inusitado para um documentário, empregado em 33 (2004), de Kiko Goifman, buscando observar como a sua iluminação expressiva, própria do cinema de ficção, gera processos de significação e experiência estética numa obra documental.

Palavras-chave: cinema, iluminação, documentário, estética *noire*.

Abstract

Our proposed work turns to the examination of photography as instance-producing sense in the context of filmmaking. We choose as the object of analysis the photographic treatment, unusual for a documentary, employed in 33 (2004), Kiko Goifman, trying to see how its expressive lighting used in fiction cinema, generates processes of meaning and aesthetic experience in documentary work.

Key-words: cinema, lighting, documentary, *noire* aesthetic.

⁴ Professor Dr. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da UFPB e coordenador do Grupo de Estudo, Pesquisa e Produção em audiovisual (GEPPAU). E-mail: bertrandlira@hotmail.com

Introdução

A iluminação presente no conjunto das cinematografias atuais objetiva, quase que exclusivamente, emprestar realismo às cenas filmadas, sem uma preocupação maior de trabalhar significados outros do que os imediatamente visíveis. Uma luz dramática, narrativa, polivalente ou portadora de múltiplos sentidos, permanece _ na sua grande maioria _ restrita a produções ficcionais e no chamado cinema de autor. Surpreende, portanto, que um tratamento imagético numa obra documental, busque uma atmosfera e trabalhe com o imaginário disseminado nos filmes de ficção, a exemplo de 33 (Kiko Goifman, 2004) que abordaremos neste estudo.

Vamos examinar aqui o processo de iluminação da mensagem fotográfica, um campo privilegiado de produção de sentido nos filmes de ficção, e sua transposição para um gênero, o cinema documental, que comumente trabalha na esfera da objetividade. Na obra em questão, o diretor se apropria de uma iluminação típica de um gênero ficcional (o cinema *noir* americano dos anos 40-50) para narrar uma história documental no Brasil contemporâneo. O filme se apropria da fotografia *noire* para documentar a inquietação de um homem (Goifman, sujeito e objeto do próprio documentário) em busca de informações sobre sua mãe biológica.

O estudo da luz remonta às pioneiras tentativas dos pintores de representá-la em toda sua plenitude. Fotograficamente, a luz cumpre quatro funções primordiais e que são trabalhadas em qualquer manual de fotografia: iluminar a pessoa ou a cena, produzindo sobre eles determinados efeitos que permitem um bom registro; dar informações precisas sobre o motivo (é a luz que informa acerca da textura, do tamanho, da forma e do contorno do objeto/motivo fotografado); criar um caráter e dar clima à fotografia (a luz põe em relevo as qualidades do motivo, sugere estados de espíritos e cria atmosfera de acordo com

as necessidades expressivas do fotógrafo) e, finalmente, transmitir emoções (com uma combinação adequada e sugestiva de luz e tema, produz no observador o efeito emocional desejado). Há uma fotografia de cinema que se limita a trabalhar o realismo da luz solar como representação física destinada a marcar o decorrer do tempo, uma espécie de pontuação visual. Outra que procura reinventar um universo visível com significados suplementares em consonância com a psicologia do tema tratado. Esta modalidade circunscreve o espaço a que dedicaremos nossa investigação.

O que pretendemos com este enfoque é analisar a construção da arquitetura imagética do cinema em suas dimensões enunciativas, sociais e estéticas, a partir de um repertório de códigos partilhados pelo autor e recepção, no processo de troca de significados inteligíveis. Numa palavra, observaremos o modo como a imaginação iluminada do cinema instiga novos formatos sensíveis e perceptivos no imaginário individual e coletivo. E, simultaneamente, verificaremos como os enunciados, discursos e ações dos atores sociais na vida cotidiana inspiram novas modalidades de iluminação na arte cinematográfica que se irradia fortemente pelas várias camadas do imaginário social.

O documentário na esfera da subjetividade

Usualmente definimos o documentário como um gênero que enfoca o mundo histórico, o mundo que partilhamos, em oposição ao filme de ficção que representa um mundo imaginado pelo cineasta. Nichols (2005) coloca o documentário no mesmo patamar de um filme de ficção (ou não-documental) no que diz respeito à complexidade das estratégias utilizadas para com o diálogo com o espectador. As distinções entre do-

cumentário e ficção não podem ser mais pautadas somente por questões como verdade, objetividade, realidade, etc. Segundo o autor essas diferenças existem, mas não nos dão uma garantia de distinção absoluta entre os dois gêneros.

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (NICHOLS, 2005, p. 17).

Não é nosso propósito aqui se ater às diferenças entre filmes documentários e ficcionais mas mostrar como elementos historicamente pertencentes a um gênero podem ser utilizados na construção de outro como estratégia argumentativa, o que Nichols chama de “a voz do documentário”. Como uma representação e não uma reprodução da realidade, o documentário, segundo Nichols, se torna uma voz entre muitas outras. O autor entende enquanto “voz” o veículo pelo qual um ponto de vista ou uma perspectiva (visão) singular do mundo se dá a conhecer.

Por sua vez, Ramos (2008) discute os problemas conceituais em relação ao filme não ficcional, mas enfatiza na sua definição de documentário a existência de “asserções sobre o mundo histórico” através de “imagens-câmera” entre outros enunciados assertivos (escritos ou falados). Mesmo com o embaralhamento das fronteiras que delimitam essas duas tradições narrativas, Ramos reconhece a efetiva possibilidade de distinção na ação indexatória: o espectador é informado da classificação da obra a partir da intenção de seu autor, sabendo com que tipo de obra vai estabelecer uma interação.

Como numa narrativa ficcional, em 33, o cinema documental encontra na fotografia poderosa aliada na expressão de uma atmosfera pretendida pelo diretor para imprimir subjetividade a um gênero marcadamente objetivo de abordagem do real. Com uma arquitetura imagética de luz e sombra, essa fotografia conota mais do que denota, sugere climas, mobiliza o imaginário provocando sensações e evocando o universo ficcional dos filmes *noirs* americanos.

O documentário tem início com cenas noturnas da cidade de São Paulo, onde reside o protagonista-diretor, alternadas com os créditos iniciais do filme. Um narrador, o próprio Goifman, conta (em voz *over*) sua história. Ele diz que tem 33 anos e que foi adotado por uma senhora chamada Berta que nasceu em 1933. Um plano fechado apresenta uma pequena estatueta da imagem clássica do detetive Sherlock Holmes (que vai aparecer logo em seguida sobre o birô de um dos detetives entrevistados). O narrador anuncia que na data de 9 de setembro de 2001 resolveu remexer o passado em busca de sua mãe biológica.

Da narração em primeira pessoa com o artifício da voz-*over*, da história narrada (uma investigação), ao uso freqüente da paisagem noturna e ao tratamento contrastado dado à fotografia em preto-e-branco, tudo assemelha a estética do documentário 33 ao gênero cinematográfico ficcional *noir*. Goifman trabalha todos os clichês dos filmes americanos de temática policial e detetivesca produzidos entre os anos 40 e 50.



Fotografia em preto e branco, contraste de sombra e luz criando uma atmosfera *noire*

Nessa jornada, nosso herói dá a voz a detetives reais que explicam o significado da profissão e que vão lhe orientar nesta investigação na busca da descoberta do paradeiro da sua mãe biológica. Esses depoimentos são alternados com imagens noturnas de São Paulo que mostram elementos frequentes no cinema *noir* (a paisagem urbana com suas ruas, becos, carros, asfalto, neblina, reflexos, etc., representados numa fotografia em preto-e-branco construída com o contraste de luz e sombra. A cidade é mostrada em *travelling* a partir do ponto de vista de alguém (Goifman, que também assina a direção de fotografia do filme) no interior de um carro percorrendo ruas e avenidas da cidade.

Um dos detetives fala das questões éticas e morais que envolvem a profissão na vida real e, como nos filmes *noirs*, não existe maniqueísmo, a fronteira entre o Bem e o Mal é tênue. Os personagens dos filmes *noirs*, inclusive os mocinhos e mocinhas trazem essa ambigüidade de caráter. O Bem e o Mal não se apresentam em estado puro. Um dos detetives chega mesmo a sugerir a Goifman para grampear o telefone da mãe.

O filme *noir*

Não há uma unanimidade entre os estudiosos de cinema no entendimento sobre o conceito de cinema *noir*, desde a menção do termo em 1946, pela crítica francesa, o que demonstra o grau de complexidade da definição dessa categoria cinematográfica. A quantidade de trabalhos publicados sobre o assunto nas últimas décadas, como observa Pavés, contribuiu para tornar o termo familiar mas, por outro lado, “tem formulado tantas e tão variadas definições do cinema *noir*, que ainda segue sendo uma área de conflito e discussão entre os especialistas” (2003, p. 328).⁵ Iniciamos com uma citação de Mattos, para quem o cinema *noir* consiste num

desvio ou evolução dentro do vasto campo do gênero drama criminal, que teve o seu apogeu durante os anos 40 até meados dos anos 50 e foi uma resposta às condições sociais, históricas e culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Nele se combinariam, basicamente, as formas da ficção criminal americana (...) com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas dos anos 20 (MATTOS, 2001, p. 23).

⁵ Tradução nossa.

É também de Mattos a classificação de filmes *noirs* puros para distingui-los daqueles onde estão presentes apenas alguns “elementos *noirs* temáticos ou visuais” que ele denomina de *noirs* impuros. Para o autor, o filme *noir* puro é “somente aquele que conjuga formas de ficção criminal americana (...) com o estilo visual expressionista.” Ainda segundo o autor, a identificação de um filme *noir* deve levar em conta menos o estilo visual do que o “tom deprimente e pessimista” desses filmes próprio do expressionismo. O que importa é atmosfera lúgubre, “o clima de corrupção, morte, angústia, loucura, fatalismo” (2001, p. 35).

Conteúdos não explorados anteriormente nos filmes hollywoodianos encontram nos anos quarenta, com um conflito de dimensões mundiais afetando diretamente ou indiretamente a todos, um contexto propício a questionamentos em relação à moral, ao Bem e ao Mal, ao certo e ao errado. Com o histórico otimismo americano abalado, o cinema *noir* – e as novelas que o inspiravam – vão se impregnar de uma profunda angústia existencial. Pavés (2003) assinala que a popularização das teses psicanalíticas de Freud nos Estados Unidos contribuiu para o desenvolvimento do cinema *noir*. Uma sociedade com o sentimento de segurança e estabilidade em xeque absorveu mais facilmente uma concepção niilista do homem e de sua própria existência, com temas sombrios, como alienação, corrupção, desilusão, neurose alimentando os argumentos *noirs*.

Na realidade, esta necessidade de esculpir personagens com uma maior dimensão psicológica, de desenhar sua ambigüidade moral e fazer do desejo sexual reprimido uma de suas principais motivações, não é mais que a expressão, em nível de conteúdos, dessas mesmas ânsias de realismo que já haviam se manifestado no campo estético (PAVÉS, 2003, p. 363).

Nesse sentido, os autores que se dedicaram à compreensão do fenômeno *noir* não apresentam divergências, no geral, quando tratam de apontar na sua temática um sintoma das inquietações da sociedade americana do período. O cinema, como outras modalidades artísticas, é um meio de expressão social que pode conter a essência do seu tempo. Essas inquietações estão materializadas também nas imagens arquitetadas pelos fotógrafos do cinema *noir*, que souberam associar forma e conteúdo como estratégia de expressão.

A fotografia [e a estética] no cinema *noir*

O cinema *noir* optou por uma *mise-en-scène* “antitradicional” que, segundo Place e Peterson (1976), propõe a representação de um mundo em frágil equilíbrio, inseguro, sob uma constante ameaça da insurgência do inesperado. Daí o emprego de enquadramentos e ângulos desestabilizadores, cuja composição resultante apresenta os personagens numa relação desarmonica em relação ao quadro. A opção por um enquadramento perturbador buscava colocar o espectador em sintonia com os sentimentos conturbados do herói *noir*.

A luz anti-solar presente amiúde nas cenas, mesmo nas diurnas em interiores, evoca constantemente um universo pecaminoso e hediondo em que todos estão imersos. Ao contrário da luz ambiente e difusa, que “desdramatiza” e banaliza o tema pela amenização das sombras ou da luz solar unidirecional indicando momentos conhecidos do decorrer do dia, a luz anti-solar foge à verossimilhança de uma iluminação natural, criando incerteza e inquietação porque não encontra correspondência nas nossas expectativas cotidianas.

A direção anti-solar de uma iluminação posicionada abaixo do horizonte imaginário encontra sua ressonância no fantástico e no extraor-

dinário. Daí seu uso tão recorrente nos filmes expressionistas e *noirs*. As diferentes significações imaginárias dos efeitos de luz solar e anti-solar, são sublinhadas por Alekan (1979) para quem a iluminação “baseada no ritmo solar explora um mundo conhecido e repetitivo; a outra mostra o aspecto insólito do mundo <fora da natureza>. *A primeira transcreve um tema por meio da luz natural, a segunda transmuta o assunto por meio da luz imaginária*” (1979, p.119, grifos do autor)⁶.

Vamos encontrar, amiúde, essa luz anti-solar, fruto de uma imaginação visionária e anti-naturalista, em diversos momentos de *A marca da maldade*, de Orson Welles, que já demonstrava explícito apego pelo uso expressivo dos efeitos de luz e sombra, desde *Cidadão Kane*, de 1941, filme que, segundo Silver e Ursini (2004, p. 169), “influenciou enormemente o cinema *noir* por sua invenção visual, suas corrosivas caracterizações e seus estilizados diálogos”.

Paradoxalmente, verifica-se, a partir da Segunda Guerra, uma demanda por um maior realismo no cinema hollywoodiano, causada, entre outros fatores, pela evolução tecnológica nos equipamentos, acessórios e insumos cinematográficos, que facilitaram as tomadas fora dos estúdios, e pela influência do cinema neo-realista italiano. Segundo Pavés (2003) foram os diretores de fotografia Gregg Toland e Arthur Miller os primeiros a abraçarem, no âmbito puramente estético, o estilo visual realista. *Cidadão Kane* é um marco neste estilo, mas não dispensou o uso do claro-escuro expressionista em diversos momentos da trama.

Mais uma vez, o enquadramento da cena e dos personagens, com suas angulações enviesadas e uma composição em desarmonia imprimem um tom grotesco aos personagens e uma atmosfera de mal-estar ao universo apresentado. Place e Peterson (1976) e Hirsch (1981) têm

⁶ Tradução nossa.

assinalado o uso incomum da câmera, seus movimentos e os enquadramentos anticonvencionais nos filmes *noirs*, com uma extrema e perturbadora alternância de ângulos e planos, de fechado (*close up*), a médio (*medium shot*) e a plano geral (*long shot*); uma economia no deslocamento de câmera; e o uso freqüente de planos extremamente fechados para acentuar o universo neurótico e claustrofóbico do *noir*. Hirsh, por exemplo, observa que os diretores *noirs* recusam amiúde a amplidão e a horizontalidade, enfatizando, ao contrário, a assimetria, ângulos incommuns e a verticalidade na composição do quadro. A distorção deliberada da figura de alguns personagens, com o uso de uma lente grande angular e de ângulos de baixo pra cima (*low angles*), altera a visão usual de uma imagem e resulta em feitos desconcertantes.

Os padrões visuais recorrentes nos filmes *noirs* consonam com suas histórias e traduzem imagetivamente uma atmosfera de inquietude, de lugubridade e horror. Hirsch credita à influência do expressionismo alemão o estilo visual adotado pelo *noir*. Segundo o autor,

a inflexão visual mais conhecida do estilo *noir*, sua iluminação virtuosa, foi emprestada diretamente dos expressionistas alemães. Compulsivamente viciado em sombras e no alto contraste entre luz e escuridão, a tela *noire* oferece uma cornucópia de padrões claro-escuros, como agrupamentos de sombras em torno e às vezes dominando pequenas áreas de luz (HIRSCH, 1981, p. 90).

Um diretor emblemático dessa transversalidade do expressionismo alemão ao cinema *noir* foi alemão Fritz Lang (1890-1976). Dos profissionais europeus do meio cinematográfico, Lang perpassou esses dois momentos imprimindo a sua marca na cinematografia alemã e americana. Além de Lang, migraram para a América, diretores como Otto Preminger, Robert Siodmak, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Max Ophüls,

Jacques Tourneur e Jean Renoir, além de técnicos e atores. Esses profissionais vão, segundo Capuzzo (1999), imprimir um nível artístico considerável no cinema americano, ainda na década de 20, no contexto favorável de um mercado cinematográfico em expansão e de uma recepção alfabetizada na linguagem do cinema. “As produções assinadas pelos realizadores estrangeiros destacam-se pela opção por caminhos menos esquemáticos, com significativo espaço para experimentações” (CAPUZZO, 1999, p. 41).

Do ponto de vista da temática e da abordagem, os valores do expressionismo vão se adequar perfeitamente ao universo obscuro dos filmes *noirs*. Porfírio (2005) defende a tese de que a presença desses artistas em Hollywood explica, em parte, a visão sombria e pessimista do cinema *noir* num país historicamente otimista.

Logicamente, os que acederam à indústria cinematográfica tinham predisposição a esses temas definitórios – paranóia, alienação, caos, violência – por estarem sensibilizados a eles através de suas próprias experiências profissionais. Os judeus que emigraram para a América tinham bons motivos para se sentirem perseguidos e creio que trasladaram essa propensão à indústria do cinema (PORFÍRIO, SILVER e URSINI, 2005, p. 17).

Em relação ao cinema produzido na década anterior, cuja artificialidade estética começava a ser questionada, o cinema americano dos anos quarenta foi marcado por um estilo temático e visual fortemente realista. Diversos fatores contribuíram para essa demanda por um maior realismo, ainda segundo Pavés, uma delas é que se gerou, no próprio meio cinematográfico, uma corrente de profissionais (produtores, diretores, e roteiristas) desejosos de mais verossimilhança em suas películas. A participação dos EUA na Segunda Guerra, as conseqüentes restrições econômicas, a

evolução dos equipamentos de filmagem (câmeras leves, por exemplo), o surgimento de películas mais sensíveis e lentes mais luminosas para o registro dos conflitos, beneficiaram os profissionais que desejavam uma estética realista. O diretor de fotografia Arthur Miller (citado por Pavés, 2003) lembra que além dos ganhos artísticos com a opção pelo visual realista, as produções tiveram benefícios técnicos e econômicos. Essa inclinação para um maior realismo aconteceu num momento em que as restrições aos gastos impostas aos estúdios cinematográficos pelo Governo federal, em virtude do conflito mundial, os impeliram a rodar os filmes em locações reais.

A partir desse momento, essas idéias vão se estender rapidamente entre os diretores de fotografia, de maneira que o realismo fotográfico, visual, se converteu no espelho que devia sustentar o cinema para refletir a natureza circundante e num critério para a valorização estética de um filme (PAVÉS, 2003, p. 354).

Por sua vez, autores como Silver e Ursini (2004) e Hirsch (1981) creditam também à repercussão do neo-realismo italiano no meio cinematográfico americano, com filmes como *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) e *Ladrões de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), essa busca realista da estética *noire*, cujas filmagens alternavam gravações em estúdio com cenários reais. Foi a partir de 1945, que o neo-realismo italiano, “reintroduz a moda da iluminação natural, plana e pouco contrastada, estilo “jornal”. Essa reação antiexpressionista acentua-se mais ainda por volta do final dos anos cinquenta com a *nouvelle vague* francesa e movimentos similares: as tomadas são feitas ao ar livre e em cenários reais” (BETTON, 1987, p. 56). O que o autor não verifica é que o cinema *noir* terminou por absorver e combinar, amiúde numa mesma película, elementos do

estilo visual neo-realista e expressionista. Sobre essa “ambigüidade figurativa” presente nos filmes *noirs*, e observada em Pavés e outros autores, Costa pondera:

As caracterizações figurativas que encontramos disseminadas em filmes de valor e importância desiguais são o resultado de um trabalho direto sobre aquela que é a matéria por excelência da expressão do filme, a luz. Por isso elas estão destinadas a incidir em profundidade no imaginário do espectador, de forma diferente mas não menos importante de quanto possa incidir o estilo de um diretor ou a máscara de um ídolo (COSTA, 1989, p. 198).

Nos anos quarenta, a inclinação pelo realismo nos filmes *noirs* passa também pela escolha deliberada do uso da fotografia em preto e branco, pois a cor na película, na forma como a conhecemos hoje, já estava definida desde o final da década de 30. Se por um lado, a produção de películas em cores tenha sido aguardada como um recurso essencial para imprimir maior realismo ao cinema, como assinala Costa (1989) seu emprego não ocasionou alterações significativas na linguagem cinematográfica como um todo. Houve, ao contrário, forte resistência, por parte dos realizadores, ao seu uso generalizado por razões técnicas (difícil domínio) e estéticas (convenções estilísticas). E, paradoxalmente a essa expectativa, numa “convenção tácita” predominante nas décadas de 40 e 50, o preto e branco passa a ser indicado aos filmes de gênero realista como os *noirs* e os dramas psicológicos, enquanto a cor era aconselhável em especial para os musicais, os épicos-históricos e os *westerns* e sua presença generalizada no cinema só vai acontecer em meados dos anos 50.

O que levou os realizadores a atribuir maior realismo às películas rodadas em preto e branco? Talvez a resposta esteja nos argumentos apresentados por Martin (1990). Reconhecendo que o uso da cor é frequen-

temente justificado pelo grau de realismo que ela pode portar à narrativa cinematográfica, na visão do autor,

a verdadeira *invenção* da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser *realista* (isto é, conforme à realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em funções dos *valores* (como o preto-e-branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias) (MARTIN, 1990, p. 68, grifos do autor).

Ao cotejar o som e a cor no que diz respeito à sua importância no desenvolvimento histórico do cinema, Morin (1997) escreveu que para as expectativas do público o som foi um elemento mais urgente do que a cor. Morin respalda suas observações nos resultados de pesquisas realizadas por universidades norte-americanas – e apresentadas por psicólogos no Primeiro Congresso Internacional de Filmologia de 1947 –, segundo os quais,

A nossa atenção dá, em geral, pouca importância às cores, que se apagam perante à “realização” do objeto. De resto, o sonho raramente é colorido, sem que isso, no entanto, vá afetar a sua “realidade”. Assim, seria, muito cômodo para o cinema dispensar a cor. Uma vez que a cor não é mais que um suplemento, um prazer não essencial à disposição nem à objetividade, a sua ausência é, sem dúvida, pura e simplesmente ignorada; não está nem presente nem ausente (MORIN, 1997, p. 160-161).

Além disso, Morin assinala que as cores “gritantes e falsas” do início do cinema em cores parecem menos realista do que o preto e branco de aparência mais “natural”.

É o preto e branco que há mais de vinte anos opõe a sua própria resistência, oferecendo possibilidades que a cor ainda parcialmente

exclui. No estágio atual [lembramos aqui que Morin escreveu em 1956], há ainda prestígios afetivos, poderes especiais, de sugestão e um halo mágico, ligados aos jogos de sombra e luz. (1997, p. 161)

Não é de surpreender, portanto, que o cinema *noir* tenha optado pelo preto e branco para a fotografia de seus filmes e por um estilo visual cuja iluminação enfatizasse os efeitos de sombra, a ponto de se generalizar, entre técnicos e teóricos, as denominações “iluminação expressionista” e “fotografia expressionista” em referência ao estilo visual adotado pelo *noir*. A cor, portanto, como fator de *realismo* não convinha aos propósitos estéticos daqueles realizadores, pois “há assuntos que não parecem, *a priori* e por razões dramáticas, exigir sua presença: a violência, a guerra, a morte, assim como os temas puramente psicológicos” (MARTIN, 1990, p. 70). É o estilo visual, muito mais do que qualquer outro elemento fílmico (trama confusa, diálogos elípticos, etc.) que, segundo Place e Peterson (1976), vai agrupar filmes diversos sob a definição de *noir*.

Neste sentido, Vernet (1993) também não se alinha com a maioria dos autores como Place e Peterson que enfatizam o estilo visual expressionista enquanto fator agregador dos filmes *noirs*. O autor reconhece a constante evocação do expressionismo para qualificar o “aspecto carvão da imagem” e a visível desproporcionalidade entre as áreas extensas de sombra e as zonas escassas de luz na cinematografia *noire*. Mas adverte que:

Primeiro, a imagem “expressionista” é relativamente rara no período de 1941-45 (ela está representada somente por algumas poucas cenas isoladas num ou outro filme “normalmente” iluminado) e, segundo, ela pode também ser encontrada, e pelo menos tão frequentemente quanto, nos filmes das décadas precedentes (VERNET, 1993, p. 7-8).

As técnicas de iluminação expressionista e seus resultados (fontes de luz posicionadas abaixo do eixo horizontal; iluminação parcial do quadro e dos personagens; projeção de luz aparentemente de forma unidirecional; isolamento da figura humana de um fundo escuro ou criação de silhuetas negras sobre um fundo branco; ausência ou fraca presença da luz de enchimento que atenua as sombras; projeção de sombras densas e saturadas, etc.) não eram novas, segundo Vernet, para os realizadores americanos nos anos 40. Já em 1915, elas foram sistematicamente retomadas pela dupla Cecil B. de Mille e Alvin Wickoff a partir de experimentos anteriores nos filmes de D. W. Griffith. Além do mais, Vernet verifica que a iluminação expressionista, como abordada aqui, estava presente não só nos EUA e Rússia (1915), como na Dinamarca (1911) ou França (1913) e manteve uma certa continuidade nas duas décadas seguintes. Sobre a iluminação dos filmes *noirs*, o autor afirma que ela deve sua perpetuação aos chamados filmes góticos cuja ação acontecia em cenários onde a escuridão poderia ser bem trabalhada, a exemplo de velhas mansões sem eletricidade. Pelo exposto, vimos também que o estilo visual *noir* não agrega unanimidade.

Um documentário noir

Inventariamos aqui uma série de elementos recorrentes na iconografia *noire* que são utilizados por Goifman em 33: imagens noturnas com nuvens escuras que cortam o céu encobrindo a lua; fotografia contrastada nas imagens diurnas e noturnas, uso de espelhos (do elevador e retrovisor do carro); neblina no asfalto, pára-brisas molhados de chuva; imagens refletidas no vidro das janelas; distorções das imagens; ângulos enviesados; e câmera na mão desestabilizando as imagens, além de referências explícitas ao Falcão Maltês, Sherlock Holmes, etc..

A escada (a exemplo de espelhos, janelas e outros objetos emoldurantes) compõe a iconografia *noire*. Não raramente, a escada no cinema *noir* conduz à danação ou à catástrofe. Água e espelho, símbolos nitidamente isomórficos, estão associados na narrativa do filme em questão e compõem a constelação do regime noturno da imagem tratado por Durand (2002), que explicita sua valorização negativa através do mito de Acteão com toda sua simbologia catastrófica e aterradora. Durand observa que em pintores como Rembrandt e Tintoretto, o espelho imageticamente se constitui “elemento líquido e inquietante”.

O espelho no filme *noir* tem suas significações imaginárias associadas ao universo psicológico conturbado dos personagens. Na iconografia *noire*, ele não aparece como mero elemento decorativo do cenário. Sua função, nota Hirsch, vai mais além:

Reflexos em espelhos e janelas sugerem duplicidade, divisão do ego, e por isso sublinha temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; múltiplas imagens de um personagem numa mesma tomada dão ênfase visual a personalidades duplas e instáveis muito frequentes no gênero (HIRSCH, 1981, p. 89).

O incomum na narrativa do documentário 33 é a sua estruturação dramática nos moldes de uma ficção e um tratamento imagético carregado de subjetividade e atmosfera com as significações imaginárias que o contraste luz e sombra carregam. Mesmo na captação dos depoimentos, a iluminação é trabalhada para dramatizar a cena. No depoimento de Dona Berta, mãe de Goifman, uma luz vindo da direita ilumina metade do seu rosto deixando a outra metade na sombra (contraste). O que seu depoimento esconde, o que revela? Ela fala do drama de não poder engravidar (apesar dos vários tratamentos) e do processo de adoção, transmutando sua fala numa narrativa de mistério: ela narra que na época o pediatra lhe telefonou

e deu um endereço para onde ela deveria ir encontrar o bebê a ser adotado.

Alem do depoimento da mãe adotiva, o mistério que envolve a busca do protagonista-diretor pela mãe biológica perpassa pelos diversos relatos presentes no filme: o da babá cartomante; o da tia Eva (de quem Goifman desconfia da veracidade da fala), o da irmã e o do médico. Na fala da tia Eva, sua imagem apresenta um contraste fortíssimo com o fundo branco. O rosto dela, como o da mãe Berta, está iluminado pela metade. Numa das aparições de Goifman, a fotografia contrastada quase torna sua imagem uma silhueta. Noutro momento, quando Goifman narra suas estratégias de investigação, sua imagem nos é mostrada refletida no vidro da janela.

O fato de 33 ser um projeto marcadamente pessoal do realizador, já traz em si uma carga de subjetividade considerável. Bernadet (2005), embora reconheça a imprecisão do termo, chama esse tipo de documentário de “documentário de busca”. Nele, o diretor é personagem e primeiro observador da história. É personagem ao nível de uma “ficção documental” ou “documentário ficcional”. O autor esta se referindo ao próprio 33, de Kiko Goifman, e ao documentário *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003). Nesses documentários, “a filmagem tende a se tornar a documentação do processo. Não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem.” (2005, p. 144).

Enquanto personagem do seu próprio documentário, Goifman faz a câmera flunar como um voyeur pelas ruas da cidade, entrando na maternidade onde nascera, no edifício onde possivelmente tenha vivido sua mãe biológica, pelo Mercado Central, etc. A cidade e suas ruas e seus ambientes nos são apresentados, na maioria das vezes, através do seu ponto de vista (câmera subjetiva). No Mercado Central, para onde

o diretor-personagem se dirige com o propósito de apenas “fazer hora”, a câmera subjetiva mostra imagens do local, enquanto ouvimos vozes superpostas dos detetives, da babá, da mãe, da irmã e do médico _ fragmentos dos depoimentos deles ouvidos anteriormente _ e suas imagens fugidias como pensamentos do personagem, uma estratégia narrativa tipicamente da ficção.



Goifman como personagem, diretor e fotógrafo do seu próprio documentário.

Podemos identificar em 33, uma estratégia de abordagem do mundo histórico pelo viés da subjetividade, num tom autobiográfico, que Nichols (2005) denomina de “modo performático” na sua classificação de modos de representação do documentário (poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático) que, segundo o autor, “fun-

cionam, como subgêneros do documentário propriamente dito” (p. 135). O modo dito performático, constata Nichols, “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” (p. 169).

O que está em jogo nas estratégias adotadas pelo modo performático não é mais a objetividade do relato, mas a subjetividades no âmbito da experiência e da memória. Nessa forma de documentário, “há uma forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. É geralmente o “eu” que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida.” (RAMOS, 2008, p. 23). Nichols enfatiza essa marca do modo performático que reúne numa única narrativa o real e o imaginado, com o imaginário amplificando os acontecimentos reais. Nesse sentido, 33 é um documentário emblemático: da opção pela narrativa em primeira pessoa e pelo tom explicitamente autobiográfico ao tratamento visual que privilegia a iconografia de um gênero ficcional (o cinema *noir* americano), o filme de Goifman nos convida a uma imersão num universo particular (a história do realizador) impregnado de referências de um mundo imaginário (as histórias de detetives disseminadas pelo cinema americano).

Referências

- ALEKAN, Henri. **Des lumières et des ombres**. Paris: Centre National des Lettres, 1979.
- BERNADET, Jean-Claude. “Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro”, in : LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (Orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAPUZZO, Heitor. **Lágrimas de luz: o drama romântico no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

DURAN, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HIRSCH, Foster. **Film noir: the dark side of screen**. San Diego: A. S. Barnes, 1981.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

PAVÉS, Gonzalo M. **El cine negro de la RKO: em el corazón de las tinieblas**. Madri: T&B Editores, 2003.

PLACE, J. A.; PETERSON, L.S. Some visual motifs on film noir. In: NICHOLS, B. (Ed.). **Movies and methods**. Los Angeles: University of California Press. v. 1, 1976.

PORFÍRIO, Robert; SILVER, Alain e URSINI, James. **El cine negro americano: los secretos de los cineastas del período clásico**. Barcelona: Laertes, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

VERNET, Marc. “Film noir on the edge of the doom”, in : COPJEC, J. **Shades of noir**. Londres: Verso, 1993.

Estratégias de abordagem do real em *O Diário de Márcia*

Natan Pereira Pedroza⁷

Resumo

Esta análise tem como propósito identificar os modos de abordagem do real utilizados no documentário paraibano *O Diário de Márcia* (Bertrand Lira, 2011) e discutir a importância do som e da imagem na representação do real, imprimindo significados e transmitindo sensações.

Palavras-chave: documentário, modos de representação, imagem e som.

Abstract

This analysis has as purpose to identify ways to approach the real used in the documentary *O Diário de Márcia* (Bertrand Lira, 2011) and discuss the importance of sound and image in representing the real meanings, printing and transmitting sensations.

Key-words: documentary, modes of representation, image and sound.

⁷Bacharelado do curso Comunicação em Mídias Digitais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e integrante do Grupo de Estudo Produção e Pesquisa em Audiovisual (GEPPAU). E-mail: natan.pedroza@gmail.com

Introdução

No documentário *O Diário de Márcia* (Bertrand Lira, 2011), com cerca de 20 minutos, são representados aspectos da vida de Márcia Gadelha, com a abordagem de experiências vividas a partir da condição dela como transexual. Márcia narra boa parte do filme em *voz-over*, como se respondesse a pergunta feita pelo diretor no início: “O que é que você espera desse documentário?” Durante a sequência das cenas, podemos identificar certas estratégias que ilustram alguns dos tipos de abordagem documental descritos por Nichols (2005, p. 136), para quem “A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total.”

A abordagem do real dominante, no documentário em estudo, é o modo participativo. Na cena do almoço, por exemplo, que é intercalada em outros momentos, nota-se uma clara presença do cineasta e equipe de produção no filme. O diretor tenta traçar o que seria abordado no documentário a partir de uma conversa com Márcia, o tema a ser retratado. Esse diálogo (entrevista) se mostrou importante, pois Márcia pôde expressar o que desejava para a abordagem sobre sua vida: ser mostrada como uma pessoa guerreira. Nesse modo, de acordo com Nichols (2005), pode-se perceber esse encontro evidente entre cineasta e tema. Tomadas contendo depoimentos, como Márcia no táxi e/ou junto com a irmã, falando para alguém que está oculto ou para a câmera, também são exemplos.

[...] Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador (NICHOLS, 2005, p. 155).

Outros modos também são percebidos, a exemplo do poético. Este trabalha com um tom mais subjetivo do assunto abordado, fazendo-se do uso de angulações ou efeitos diferentes, por exemplo, vistos em tela. Nichols (2005) diz que se trata de formas alternativas de conhecimento, relacionadas às percepções e sentimentos. O tom poético pode ser percebido logo no início, com o desenho da rosa e seus efeitos visuais, postos em ação juntamente com a narração da personagem e a música. Utilizar tal artifício “para representar a rosa ensanguentada que Márcia sugerira como metáfora de sua vida, é uma escolha da direção que, não meramente mimetiza a fala da protagonista, mas, a interpreta” (BRITO, 2011, p. 20). Todo esse trabalho e cuidado com a estética também pode ser notado ao final, na cena da praia, com destaque para os passos na areia, pois o tom azulado da imagem confere uma atmosfera onírica, remetendo ao misticismo da personagem que canta um hino à Iemanjá.



O tom azulado da imagem faz alusão às cores de Iemanjá de quem a personagem é devota e imprime uma certa poesia e subjetividade à cena da oferenda no documentário *O Diário de Márcia*.

Quanto ao modo expositivo, vale lembrar que ele “dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (NICHOLS, 2005, p. 142). Um exemplo está presente nas cenas em que Márcia fala (narração em *voz-over*) sobre sua superação das dificuldades, estando hoje trabalhando em dois locais. As imagens que a mostram em um de seus trabalhos, exercendo sua função, ressaltam a veracidade do que ela fala no decorrer de seu discurso. Elas servem para expor o que se diz ou ilustrar determinados momentos.

Em algumas tomadas, é nítida também a presença do modo observativo. As cenas filmadas nesse âmbito demonstram a “observação espontânea da experiência vivida” (NICHOLS, 2005, p. 147). São as ações realizadas pelas pessoas em seu cotidiano, fazendo coisas que normalmente estão habituadas. Um bom exemplo é quando Márcia chega a uma loja de roupas e conversa com a vendedora, pois apesar da câmera estar ali fixa, elas interagem como se não fossem “observadas.” Também, em alguns momentos nos quais Márcia pratica sua religião, pode-se perceber um caráter observativo, e na cena da Fundação (FUNAD) quando Márcia conversa com as dirigentes da instituição. O cineasta apenas registra o encontro em recuo, sem intervenção no diálogo entre as três mulheres.

Por fim, e não menos importante, o modo reflexivo, que pode ser notado quando a personagem (Márcia) discute com o diretor sobre o documentário. De acordo com Nichols (2005), esse modo traduz a questão de como a realidade dos acontecimentos é abordada a partir da reflexão do próprio fazer fílmico. A montagem seria a grande responsável em fazer a junção de determinadas peças, reais ou não, no intuito de construir a atmosfera buscada pelo cineasta em seu filme.

Ao final da exibição, nos é mostrado o seguinte texto: “Márcia

será a primeira transexual na Paraíba a se submeter a uma cirurgia de mudança de sexo pelo Sistema Único de Saúde (SUS).” Essa informação serve de convergência para o sentido do filme, nos fazendo refletir sobre as mais variadas questões vinculadas ao tema central. Esse contexto social encontra no documentário um ponto de partida para um possível debate e que remete a uma nova temática: a função do documentário e suas dificuldades de interpretação e produção, discutidos por Salles (2005).

Documentário: dificuldades e indagações

Assim como determinar um único estilo de abordagem em documentário é uma tarefa difícil, assim também o é avaliar os quesitos necessários para as suas classificações. Nota-se, como diz Salles (2005, p. 57), que “o documentário não é uma coisa só, mas muitas. Não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos.”

Para Salles (2005), os fatos que ocorreram em determinado tempo e que são retratados em documentários, demonstram um “contrato” feito entre realizador e espectador. Em *O Diário de Márcia*, esse quesito seria a demonstração de que as ações retratadas de fato existiram, e ainda possivelmente existem, evidenciando que Márcia é alguém que pertence à realidade, não sendo descrita nos moldes da ficção. Isso reflete a questão de que os assuntos trabalhados no estilo da não-ficção são, ou devem ser, “declarações sobre o mundo histórico, e não sobre o mundo da imaginação. Para que o documentário exista é fundamental que o espectador não perca a fé nesse contrato” (SALLES, 2005, p. 58).

Apesar de não parecer, muitos documentários não são a prova de que fatos ocorreram ou que determinado personagem existiu. Salles (2005) cita *Nanook do Norte* (Robert Flaherty, 1922), considerado o pri-

meiro documentário da história do cinema, para exemplificar o fato de que um documentário não retrata a realidade pura e simplesmente como ela é. O cineasta e idealizador Robert Flaherty mostra que Nanook realmente existiu, mas determinadas ações do protagonista e de outros, que também interagem em cena, são encenações com o intuito de formar a base da construção narrativa desenvolvida pelo realizador. E é justamente a construção de uma história a partir de personagens reais que o classificam como integrante do gênero documentário.

Salles indaga aquilo que é recorrente ao fazer documental: “o que é um documentário? Encenações para a câmera são permitidas? O que é real? Devemos ou não ter compromisso com a verdade? Compromisso de que natureza, e qual verdade?” (SALLES, 2005, p. 59). Primeiramente ele diz que “documentários são o produto das empresas e instituições que fazem documentários” (p. 60). Ou seja, muitos daqueles que desenvolvem tais produções já as rotulam como documentário fazendo-se do uso de determinadas técnicas no intuito de firmar a existência do objeto representado, o que deixa pouco espaço para a interpretação dos conceitos de classificação. Depois, “documentário é a maneira como o espectador vê o filme” (p. 60). Esta maneira é orientada a priori pelas instâncias de realização, distribuição e exibição que trabalham com a indexação (ou definição) da obra, o que contribuirá para a interpretação pessoal, sentimentos e impressões do espectador.

Em qualquer definição da narrativa cinematográfica é importante termos claro que a narrativa é feita para alguém, o espectador, e que se efetiva na forma de recepção deste. Na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar vendo uma ficção ou um documentário e estabelece sua relação com a narrativa em função desse saber (RAMOS, 2008, p. 24).

Voltando-se para a produção de Bertrand Lira e tomando por base duas características descritas por Salles (2005), como sendo o resultado do documentário, podemos classificar *O Diário de Márcia* nesse gênero, pois nele temos acesso ao registro de algo que ainda acontece no mundo e sua construção se dá através de uma narrativa como forma de retórica. O foco estaria no modo como o tema é desenvolvido e não no tema em si. Esse aspecto é uma forma de dizer ao espectador que aquilo que se vê realmente aconteceu em determinado tempo, demonstrando a diferença em relação aos relatos ficcionais.

No que diz respeito aos debates de ficção e não-ficção, percebe-se que alguns recursos de edição e produção de imagens, de documentários e demais estilos, podem ser irreais em certo âmbito, mas não tiram o caráter documental do filme, uma vez que são técnicas utilizadas no cinema em geral, diz Salles (2005). Os movimentos de câmera e outros efeitos visuais e sonoros nas cenas em que Márcia pratica sua religião de orientação Espírita Candomblecista ou nos rituais com a entidade Maria Padilha, por exemplo, não retiram o aspecto de realidade daquelas ações, apenas ressaltam as impressões a serem transmitidas. “Manipular o material não significa aproximá-lo da ficção” porque “os documentários não pretendem reproduzir o real, mas falar sobre ele” (SALLES, 2005, p. 66).

O autor também ressalta as questões éticas que devem ser levadas em conta entre realizador e personagem. Para que se possa falar do outro é necessário haver essa consciência de respeito perante as ações e aspectos pessoais a serem demonstrados. E essa atitude seria mais um fator característico da não-ficção.

Durante muito tempo pensou-se que o documentário teria utilidades. Infelizmente essa é uma idéia que ainda não caiu inteiramente em desuso, e para muita gente o filme não-ficcional deve desempe-

nhar um papel social, político ou pedagógico. Documentário teria usos. Talvez, mas meu argumento é que não conseguimos definir o gênero pelos seus deveres para fora, mas por suas obrigações para dentro. Não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem (SALLES, 2005, p. 71).

Tendo por base esses conceitos, o documentarista Bertrand Lira mostra em seu filme que a relação de respeito com o tema é um fator primordial na busca pelo respeito, também, do espectador com o tema. Em meio a uma sociedade ainda imersa em preconceitos, essa relação da construção visual e retórica evidencia que o documentário em si é um gênero que quando bem desenvolvido pode sim trazer inúmeros benefícios nos campos do conhecimento, debates sociais, questões ideológicas e inúmeros outros. Assim, ser como é, “para Márcia permanece um conflito e uma maldição, para o filme de Bertrand Lira, ser documento e ser arte cinematográfica é, ao contrário, uma harmonia e uma benção” (BRITO, 2011, p. 20).

‘Diário’ da protagonista, ‘diário’ do cineasta

No que diz respeito ao cinema de um modo geral, ressalta-se sua importância para determinadas qualidades de descrição e demais formas de realismo que fazem parte da sua essência, segundo Omori (2009). Esse fator estaria, e ainda está diretamente ligado a imagem exibida e as sensações e impressões transmitidas por ela ao espectador. Para o autor, apesar de muitas vezes sentirmos que aquilo que vemos é a mais pura realidade, isso nem sempre acontece. Em outras palavras, seu pensamento pode ser associado ao modo observativo, antes citado, como um possível impasse de documentários, pois a presença da câmera reproduziria a falta de naturalidade e espontaneidade das pessoas filmadas, uma vez que estariam cientes da presença dela.

Quando se faz tal produção, como *O Diário de Márcia*, é praticamente inevitável que certas cenas vividas no cotidiano dos protagonistas não sejam devidamente ensaiadas para a sua produção. Quando Márcia vai à loja de roupas, não se sabe ao certo se ela realmente terá uma festa para ir, se é de seu costume comprar naquela loja, ou se o local apenas foi usado como cenário propício para a montagem da cena, mas a naturalidade buscada pela filmagem fixa nos dá a sensação de que ela não sabe que está sendo filmada, dando uma maior veracidade do que ocorre a nossa observação.

A manipulação ou edição das imagens pode contribuir para dar mais verossimilhança ao que deve ser compreendido. Para Omori, um efeito bem trabalhado pelo diretor pode sugerir “sentimentos, afetos e muitas outras expressões psicológicas intraduzíveis em palavras” (2009, p. 295). As imagens mais poéticas, trabalhadas na interpretação de sentidos e possivelmente mais elaboradas na produção/edição, são bons exemplos do valor do conhecimento gerado a partir de determinados aspectos da manipulação técnica.

[...] A Márcia que atinge o espectador é um belo amálgama cinematográfico, brotado, tanto do ‘diário’ da protagonista, como do ‘diário’ do cineasta, cuja cabeça inventiva constrói a *mise-en-scène* de modo extremamente pessoal, quer na sua forma de escolher o objeto ou no cenário a filmar, quer na maneira muito particular de enquadrar, de iluminar, de sonorizar e, principalmente, de editar (BRITO, 2011, p. 20).

Em contrapartida, sabe-se que a adição de efeitos sonoros às imagens desde seus primórdios, nos anos 30, enriqueceu cada vez mais a gama de usos e interpretações por parte de quem assiste a um filme. Omori diz que o som é importante “para proporcionar maior aproximação entre o real e a imagem e atua como complemento passível de levar a

uma plena compreensão do fato observado” (2009, p. 296).

Os efeitos sonoros trabalhados no documentário em estudo se mostram bem detalhados. Logo de início com Chopin e também ao final com a canção francesa *Je ne regrette rien* na voz de Edith Piaf, nota-se a música transmitindo um tom de sofrimento, emoção e expectativa, do qual norteia toda a composição das imagens. “A música, bem como o seu título, cumprem o papel de dar ao filme sua marca, seu distintivo. Assim, a trilha sonora utilizada deve manifestar a alma das pessoas observadas” (OMORI, 2009, p. 299). Também há a presença de sons bem utilizados, reais ou não, que servem como construtores da ambiência para o clima do tema. Quando Márcia está em meio aos de mesma crença religiosa, movimentando-se, há o realce de tambores e vozes, que juntamente com os efeitos de imagem fazem com que o espectador se sinta naquele lugar, participando do acontecimento e sentindo a mesma emoção dos que estão ali inseridos.

Apesar do documentário, de forma geral, ter um intuito de passar determinados conhecimentos e significados, nem sempre o espectador vai poder entender aquilo que o idealizador se propôs a transmitir. Isso ocorre porque a interpretação de um filme vai de pessoa pra pessoa, e o que uma entendeu e extraiu pode não ser aquilo que a outra notou como propósito. Em *O Diário de Márcia* pode-se dizer que a mensagem passada pelo diretor é de mostrar a sociedade o sofrimento de alguém e suas batalhas de vida a partir de sua condição como transexual em um contexto de preconceitos, com o intuito de dizer que a igualdade e o respeito perante o outro é o que interessa nas relações e vivências humanas.

A imagem cinematográfica fiel, dotada de movimento e acompanhada de som, é fortemente influenciada pelos sentimentos do espectador e passa a gerar interpretações diversas a partir do sentido concreto que contém. Como o espectador confronta o que vê com

sua própria bagagem cultural, a imagem produz em cada indivíduo uma interpretação própria (OMORI, 2009, p. 301).

Para concluir, o autor destaca que “as maiores vantagens do cinema estão no movimento, no som e no tempo que o compõem” (p. 307). De acordo com ele, o espectador pode entender de uma forma mais clara os aspectos reais e subjetivos do filme quando há uma relação de respeito e harmonia entre o idealizador e tema, o que se assemelha ao dito de Salles (2005). Pode-se perceber então que em *O Diário de Márcia* há a preocupação em abordar os fatos de uma maneira comovente e de forma a sensibilizar o espectador, fazendo-nos pensar em como é importante lutar a favor de objetivos de vida e contra preconceitos. Márcia é um personagem real, que fala de algo real e busca um objetivo real, tudo isso em um meio que faz o real parecer ficção: o documentário.

Referências

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. IN: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O Imaginário e o Poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

OMORI, Yasuhiro. **Estudo da Antropologia através da imagem**. IN: FREIRE, Marcius e LOURDOU, Philipe. *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia filmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.

BRITO, João Batista de. **De diários e de filmes**. A União. João Pessoa, p. 20. 26 de abril de 2011.

A produção de documentários como elemento da cultura do fã

Charles CADÉ⁸

Resumo

O presente artigo investiga como a cultura do fã (JENKINS, 2006) promove a produção de documentários que celebram temas de importância para grupos específicos. Para além de admirar personalidades do mundo do entretenimento, bem como obras artísticas, o fã também se lança em projetos criativos no qual apresenta sua visão a respeito do que lhes desperta atração. Nesse cenário, as novas tecnologias desempenham papel importante: a Internet e os novos meios de produção e circulação de conteúdo audiovisual ampliam as ações das comunidades de fãs.

Palavras-chaves: Cibercultura. Cultura do Fã. Documentário.

Abstract

This article investigates how the fan culture (Jenkins, 2006) promotes the documentary production about themes of interest to specific groups. Beyond admiring personalities from the world of entertainment as well as artistic works, the fan also develops creative projects in which he expresses his ideas on what attracts him to the productions by the industry. In this scenario, new technologies play an important role: the Internet and the new means of production and distribution of audiovisual content amplify the actions of the fan communities.

Key-Words: Cyberculture. Culture Fan. Documentary.

⁸ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação □ PPGC/UFPB

Introdução

Quando os irmãos cineastas Ethan Coen e Joel Coen lançaram nos Estados Unidos, em março de 1998, seu novo filme, a comédia *O Grande Lebowski* (1998), já haviam construído uma filmografia aclamada entre os críticos. Entre suas produções, há títulos ganhadores do Oscar, como *Fargo* (1996), que levou a estatueta de melhor roteiro; já Frances McDormand, que interpreta a protagonista do filme, foi escolhida como melhor atriz. Igualmente foram consagrados no Festival de Cannes: conquistaram a Palma de Ouro, de forma unânime, por *Barton Fink - Delírios de Hollywood* (1991).

Essa trajetória superlativa sofreu um revés com *O Grande Lebowski* (1998). Embora tenha sido indicado para alguns prêmios internacionais de menor expressão, a recepção da crítica foi morna. O público acompanhou o veredito dos críticos. O filme não fez sucesso na bilheteria dos cinemas.

Entretanto, essa é apenas uma parte da trajetória percorrida pelo filme. A obra, que versa sobre um errático jogador de boliche cuja vida sofre uma reviravolta, passou a ser cada vez mais cultivada por um séquito de admiradores. O que levou à criação, em 2002, de um festival para louvar o filme e seus temas correlatos, como boliche. Desde então, o Lebowski Fest⁹ é realizado anualmente, em várias cidades norte-americanas. Jeff Bridges, que interpreta o personagem principal (*The Dude*), já compareceu em uma das edições do evento. Os irmãos Coen, ainda não. Além disso, um curta documental sobre Jeff Dowd, o homem que teria inspirado o personagem principal do filme, foi realizado: *The Dude* (2011), do diretor Jeff Feuerzeig.

⁹ <http://www.lebowskifest.com/>

Tais ações podem ser explicadas pelo que Michel Maffesoli considera ser um dos traços da contemporaneidade: o neotribalismo (MAFFESOLI, 2006). O individualismo é suplantado por grupos de interesse: as relações interpessoais apontam para afinidades comuns.

O fenômeno também pode ser lido sob a perspectiva da cultura do fã. Nesse processo, grupos segmentados celebram/recriam obras artísticas que julgam significativas. Em *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture* (2006), Henry Jenkins afirma que, antes do advento da Internet, os fãs ocupavam um “papel marginal na cultura, sendo, inclusive, ridicularizados na mídia: eram pessoas com estigmas sociais, caracterizadas como desmioladas e desarticuladas”¹⁰ (JENKINS, 2006, p. 1). Por isso, em seus estudos, o pesquisador buscou descrever uma visão alternativa dos fãs, captando uma imagem mais condizente com o novo cenário. Para Jenkins, o “consumidor de mídia é ativo, criticamente engajado e criativo”¹¹ (JENKINS, 2006, p. 1).

A comunidade de fãs (*fandom*) é multifacetada. Muitas vezes, suas práticas independem da aprovação da crítica especializada e da grande aceitação pública. O ciberespaço, manancial de conteúdo diverso, enaltece os grandes sucessos da cultura de massa (ADORNO, 1982), bem como permite a descoberta de criações menos visadas, sejam produções alternativas; de países menos celebrados por sua indústria cinematográfica ou mesmo por aspectos pitorescos. O olhar dos fãs também é atraído para obras curiosas, que despertam o interesse justamente por sua precária produção.

¹⁰ Tradução livre: “fans were marginal to operations of our culture, ridiculed in the media, shrouded with social stigma, pushed underground by legal threats, and often depicted as brainless and inarticulate” (JENKINS, 2006, p. 1)

¹¹ Tradução livre: “an alternative image of fan cultures, one that saw media consumers as active, critically engaged, and creative” (JENKINS, 2006, p. 1)

O documentário *Best Worst Movie* (2009), por exemplo, investiga o interesse do público pelo filme *Troll 2* (1990). Embora o cineasta Ed Wood seja costumeiramente apontado como o realizador dos piores filmes já feitos [em especial, *Plano 9 do Espaço Sideral* (1959)], é *Troll 2*, filme B sobre família cuja cidade escolhida como destino das férias revela-se habitada por seres estranhos, que possui uma das piores notas¹² no IMDB, o maior portal da Internet sobre cinema e TV. No IMDB, é o próprio público que dá nota ao filme, cabendo ao site aferir a média geral. A avaliação negativa de *Troll 2* chamou a atenção do cineasta Michael Stephenson, diretor de *Best Worst Movie*.

Os fãs também dão suporte a obras que versam sobre temas de seus interesses. Paulo Henrique Fontenelle, diretor do filme *Loki – Arnaldo Baptista* (2008), vai além e explica¹³ que o papel da audiência foi primordial na realização do documentário sobre o músico brasileiro: “Foi importante também o contato que tive com os fãs por meio do Orkut. Eles foram fundamentais enviando fotos, gravações, e dando pistas de onde encontrar material.” Resultado: a equipe de produção reuniu mais de 500 horas de imagens.

Admiradores igualmente colaboram através do *crowdsourcing* (HOWE, 2008), ação coletiva via meios digitais. *Are We Not Men?* (2012), o primeiro documentário sobre a banda norte-americana Devo, só se tornou possível através do apoio financeiro de fãs¹⁴. O filme encontra-se em desenvolvimento.

¹² <http://www.imdb.com/chart/bottom>

¹³ O documentário foi criado para ser programa de TV. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0310200819.htm>>. Acesso em 23 de maio de 2012.

¹⁴ <http://www.kickstarter.com/projects/1409838010/authorized-devo-documentary-film>

A convergência exige que as empresas de mídia repensem antigas suposições sobre o que significa consumir mídias [...] Se os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos. Se os antigos consumidores eram previsíveis e ficavam onde mandavam que ficassem, os novos consumidores são migratórios [...] Se os antigos consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente. Se o trabalho de consumidores de mídia já foi silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos (JENKINS, 2009, p. 47).

O papel dos fãs, contudo, não se restringe ao suporte de produções realizadas por profissionais. Os próprios admiradores também convertem seu interesse em tema de produções audiovisuais, como veremos a seguir.

A produção amadora de documentários

Explorar aspectos das produções cinematográficas não é algo novo, tampouco é um fenômeno desenvolvido pelos fãs. Muitos filmes já foram produzidos buscando investigar outras películas. Ademais, lançamentos de títulos em DVD ou Blu-Ray geralmente são acompanhados de vídeos sobre as próprias obras. Em muitos casos, são lançamentos de custo elevado. Recheados de extras, muitos deles não são voltados para o espectador comum, mas para colecionadores.

É interessante notar, contudo, que o público não ocupa apenas papel contemplativo. O contato com o que apreciam, ou que desperta sua curiosidade, enseja a criação de vários projetos artísticos. São remixes (LE MOS, 2005) de obras já existentes, criações de obras ficcionais derivadas (*fan fiction*) e também documentários.

Entretanto, é importante frisar que a origem do termo *amador*, muitas vezes associado a produções sem qualidades técnicas, tem significado distinto. Etimologicamente, a palavra remete a *amare*, que no latim significa “amar, gostar de”¹⁵. Diversos autores e pesquisadores usam a palavra *amador* com esse sentido mais abrangente. O presente artigo segue o mesmo direcionamento,

Para Henry Jenkins (2009), o cinema *amador* passa por transformações:

O cinema digital é um novo capítulo da complexa história das interações entre cineastas *amadores* e mídia tradicional. Esses filmes continuam *amadores*, no sentido de que são feitos com orçamento baixo, produzidos e distribuídos em contextos não comerciais e criados por cineastas não profissionais [...] Contudo, muito dos criadores clássicos de filmes *amadores* desapareceram. Esses filmes não são mais caseiros, e sim públicos – públicos porque, desde o início, são destinados a espectadores que vão além do círculo imediato de amigos e conhecidos; públicos em seu conteúdo, que envolve a recriação de mitologias populares; e públicos em seu diálogo com o cinema comercial (JENKINS, 2009, p. 200).

Se adotarmos a perspectiva de Lawrence Lessig (2005), o cinema *amador* faz parte de um fenômeno maior. Isso porque Lessig faz uma distinção entre cultura comercial e não-comercial: “Por ‘cultura comercial’ entenda-se a parte da nossa cultura que é produzida e vendida ou produzida para ser vendida. Todo o resto é a “cultura não-comercial” (LESSIG, 2005, p. 35).

O fenômeno dos *fan films*, como sinalizado por Jenkins, não é algo novo. São produções geralmente comandadas por cineastas iniciantes e,

principalmente, pessoas não ligadas profissionalmente à Indústria Cultural. Ademais, não são obras atreladas comercialmente ao produto original (como ocorre em iniciativas com fins mercantis que basicamente alardeiam o *making of* de filmes), mas sim produções “não-oficiais”, autônomas.

Os fãs sempre foram os primeiros a se adaptar às novas tecnologias de mídia; a fascinação pelos universos ficcionais muitas vezes inspira novas formas de produção cultural, de figurinos a fanzines e, hoje, de cinema digital. Os fãs são o segmento mais ativo do público das mídias, aquele que se recusa a simplesmente aceitar o que recebe, insistindo no direito de se tornar um participante pleno. Nada disso é novo. O que mudou foi a visibilidade da cultura dos fãs. A web proporciona um poderoso canal de distribuição para a produção cultural *amadora*. Os *amadores* têm feito filmes caseiros há décadas; agora, esses filmes estão vindo a público (JENKINS, 2009, p. 188.).

Muitos dos estudos sobre *fan films* ressaltam apenas as criações de narrativas ficcionais, produções culturais derivadas de obras já existentes. Contudo, o fenômeno é diverso e plural, como prova a intensa produção de documentários feitos por fãs.

De acordo com Fernão Pessoa Ramos (2008), documentário é uma

narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de *asserções* sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como *asserção* sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através

¹⁵ <http://origemdapalavra.com.br/pergunta/pergunta-10518/>

da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p. 22).

Em *Introdução ao Documentário* (2005) Bill Nichols defende que há seis tipos de documentários: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Embora a produção fílmica realizada por fãs seja plural, predomina a realização de documentários expositivos. Segundo o autor, esse estilo

agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõe uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história (NICHOLS, 2005, p. 142).

No caso dos filmes feitos por fãs, tratam-se de obras que, em muitos casos, utilizam material de arquivo protegido com direito autoral, mas que circulam livremente (e ilegalmente) na Internet. Por isso, muitos desses documentários *fan made* enfrentam problemas legais.

Jean Burgess e Joshua Green, autores de *Youtube e a revolução digital* (2009), salientam essa característica de midiateca global representada pelo maior site de hospedagem de vídeos:

As atividades coletivas de milhares de usuários, cada qual com seus entusiasmos individuais e interesses ecléticos, resultam em um arquivo verdadeiramente vivo da cultura contemporânea formado por uma grande e diversa gama de fontes. [...] Assim, o YouTube está evoluindo para se tornar um imenso arquivo público, heterogêneo e, em grande parte, acidental e desorganizado (BURGESS e GREEN, 2009, p. 120).

Para Jenkins (2009), as novas tecnologias

reduziram os custos de produção e distribuição, expandiram o raio de ação dos canais de distribuição disponíveis e permitiram aos consumidores arquivar e comentar conteúdos, apropriar-se deles e colocá-los de volta em circulação de novas e poderosas formas (JENKINS, 2009, p. 45-46).

É o caso de Jamie Benning. Ele se apropria de material de arquivo para criar documentários caracterizados por ele como “filmumentary”¹⁶. Na realização dos seus filmes, Benning utiliza, sem pedir autorização, trechos de áudio de entrevistas com o elenco e a equipe e de compilações com várias gravações sobre bastidores.

Benning já realizou dois documentários, *Star Wars Begins*¹⁷ (2011), sobre a saga criada por George Lucas, e *Raiding the Lost Ark*¹⁸ (2012). O cineasta produz outro título em 2012, *Inside Jaws*. Esses dois últimos abordam duas produções de Steven Spielberg, *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981) e *Tubarão* (1975).

¹⁶ <http://filmumentaries.com/>

¹⁷ <http://vimeo.com/32442801>

¹⁸ <http://vimeo.com/36011979>



Figura 01 – O documentário *fan made Raiding the Lost Ark* explora *Os Caçadores da Arca Perdida*, um dos filmes protagonizados pelo personagem Indiana Jones.

As obras de Jamie Benning são peculiares. Ao contrário da maioria dos documentários de fãs, seus filmes são de longa-metragem. Entre os documentários amadores, proliferam curtas e médias metragens.

Ademais, Benning não é alguém sem experiência no setor: ele trabalha como editor profissional de esportes na televisão¹⁹. De toda forma, seus filmes são resultado da sua experiência de fã, manifestadas através de seu hobby criativo. Como ele, outros também se aventuram na produção de documentários.

Room 237 (2012), a estreia na direção de longas de Rodney Ascher, é um olhar pessoal sobre as teorias a respeito dos significados

¹⁹ How One George Lucas Fan Takes Fan Filmmaking Into His Own Hands. Disponível em <<http://www.npr.org/blogs/monkeysee/2012/02/10/146667839/how-one-george-lucas-fan-takes-fan-filmmaking-into-his-own-hands>> Acesso em 23 de setembro de 2012.

ocultos encontrados em *O Iluminado* (1980), um dos clássicos de Stanley Kubrick.

O saber pós-moderno não é somente o instrumento de poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos experts, mas na paralogia dos inventores (LYOTARD, 2000, p. 17).

Além de obras cinematográficas, outras produções audiovisuais também ganham novas leituras. *Doctor Who - season 6B*²⁰ (2012) é um documentário feito por fãs sobre a cultuada série de ficção científica britânica. O filme aborda diferenças na narrativa identificadas entre o final da sexta e o começo da sétima temporada do programa²¹, o que dá margem a vários questionamentos e especulações dos fãs. O filme traz trechos do seriado, que são acompanhados de depoimentos explicativos. Mas, ao invés de integrantes da produção do programa, o especialista ouvido é o próprio fã.

Buscando novos temas

Inicialmente os *fandoms* apontavam para o gênero ficção científica (VARGAS, 2005). Com o tempo, a prática aglutinou outras vertentes. Em *Justin Bieber Documentary*²² (2012), um curta documental sobre o ídolo pop, a mesma mistura de *Doctor Who - season 6B*, depoimento de fãs e imagens de arquivo, pode ser observada. Entretanto, agora os

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=Wbz9M63rbRo>

²¹ http://tardis.wikia.com/wiki/Season_6B

²² http://www.youtube.com/watch?v=wAlfuENcE_I

depoimentos são variados, registros caseiros de adolescentes alardeando aspectos da vida do cantor. O vídeo, de pouco mais de 12 minutos, foi editado utilizando os recursos do próprio YouTube²³.

Esse é outro aspecto dessas produções: a colaboração online entre os interessados em temas afins. A experiência de *Raiding the Lost Ark* também alimenta uma fan page no Facebook²⁴. Lá, informações sobre a repercussão da obra são acompanhadas de comentários diversos.

A Internet desencadeou a possibilidade extraordinária de que muitos construam e cultivem cultura, com resultados que vão muito além dos limites locais. Esse poder mudou o mercado de criação e cultivo da cultura em geral (LESSIG, 2005, p. 36).

De acordo com a pesquisadora Magda Soares (2002), a “cultura da tela” constitui um novo “espaço de escrita”, o letramento digital.

a tela como espaço de escrita e de leitura traz não apenas novas formas de acesso à informação, mas também novos processos cognitivos, novas formas de conhecimento, novas maneiras de ler e de escrever, enfim, um novo letramento, isto é, um novo estado ou condição para aqueles que exercem práticas de escrita e de leitura na tela. (SOARES, 2002, p. 152)

²³ <http://www.youtube.com/editor>

²⁴ <http://www.facebook.com/RaidingTheLostArk>



Figura 02 – Em *Justin Bieber Documentary*, fãs narram e comentam a trajetória do cantor.

Além de divulgar e explorar o tema proposto, outra característica possível das produções *fan made* é serem utilizadas para defender o que atrai a atenção dos fãs.

no documentário, a costura de vozes caminha para que, ao final, o espectador chegue a um entendimento claro de qual é o posicionamento do documentarista sobre o tema retratado. Tudo é trabalhado para assinalar o ponto de vista do diretor. A síntese global revela-se no caráter autoral do gênero, traduzido pela relação estabelecida entre o ponto de vista e a maneira com o a tese defendida pelo documentarista se materializa no filme (MELO, 2002, p. 11).

O filmete *The Kristen Inquisition*²⁵ (2010) explora a trajetória da atriz Kristen Stewart, a protagonista da saga sobre vampiros

²⁵ <http://youtu.be/y4FuXY7zdP8>

*Crepúsculo*²⁶, levada aos cinemas entre 2008 e 2012. O vídeo adota uma perspectiva crítica em relação ao mundo das celebridades. Em especial, a forma invasiva como os meios de comunicação exploram a vida dos artistas. O curta foi criado a partir de trechos de vídeos publicados no YouTube. No início do documentário, aparece a informação: “from the YouTube universe”. Não há novas gravações, nem narração em áudio.

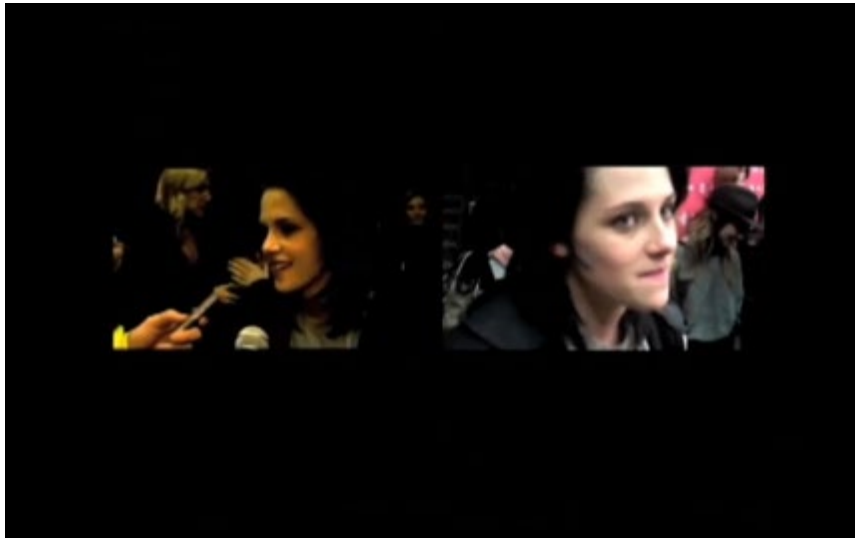


Figura 03 – O documentário *The Kristen Inquisition* aborda os percalços da fama recém-conquistada pela atriz Kristen Stewart.

Considerações finais

O ciberespaço alimenta uma engajada comunidade de fãs: a celebração ocorre em rede. Independente da aceitação da crítica especializada, ou do aplauso do grande público, grupos segmentados celebram obras e artistas que julgam relevantes.

²⁶ <http://www.imdb.com/title/tt1099212/>

Entretanto, o fã não está interessado apenas em manifestar o que louva, mas também em expressar a sua admiração através de produções culturais. O que faz, muitas vezes, sem atentar para questões de direito autoral.

Os fãs por vezes são parceiros de produções oficiais ou realizadas por profissionais já estabelecidos da indústria criativa. Contudo, já não se contentam com esse papel secundário e anônimo de suporte: eles criam versões derivadas ou desenvolvem trabalhos autorais. Para os admiradores, a própria existência da obra original enseja novos desdobramentos criativos.

Referências

ADORNO, Theodor. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1982.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade; tradução Ricardo Giassetti. – São Paulo : Aleph, 2009.

HOWE, Jeff. **Crowdsourcing**: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business. Nova Iorque: Crown Business, 2008.

JENKINS, Henry. **Fans, Bloggers and Gamers: exploring participatory culture**. New York: University Press, 2006.

_____. **Cultura da convergência**. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

LEMONS, André. **Ciber-Cultura-Remix**. 2005. Disponível em: <www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemons/remix.pdf> Acesso em: 20 de outubro de 2010.

LESSIG, Lawrence. **Cultura livre**: como a mídia usa a tecnologia e a lei para barrar a criação cultural e controlar a criatividade. São Paulo: Trama, 2005. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/5266831/Lawrence-Lessig-Cultura-Livre>>. Acesso em 15 de setembro de 2012.

LYOTARD, Jean-François. **A condição Pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 131 p.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MELO, Cristina. **O Documentário como gênero audiovisual**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25., 2002, Salvador. Anais... São Paulo: Intercom, 2002. CD-ROM

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal. o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008. 448 p.

SOARES, Magda. **Novas práticas de leitura e escrita**: letramento na cibercultura. Educação e Sociedade: Revista de Ciência e Educação, Campinas, v.23, p. 143-160, dez. 2002.

VARGAS, Maria Lúcia. **O fenômeno fanfiction**: novas leituras e escrituras em meio eletrônico. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005. 127 p.

O Estatuto da Ficção no Documentário *Jogo de Cena* de Eduardo Coutinho

Tatyanne de MORAIS²⁷

Thiago SOARES²⁸

Resumo

O documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, nos coloca diante de um impasse. Conseguimos acreditar naquilo que nos parece real, mas é contado por um ator? Que vínculo é este que o filme propõe estabelecer com o espectador? Diante destes questionamentos, trazemos à tona este artigo que visa lançar luz sobre a problemática do uso de recursos ficcionais em documentários. A partir de uma revisão bibliográfica que prevê discutir a relação do documentário com o real e as inúmeras possibilidades de apontamentos discursivos que este tipo de filme propõe, investigamos criticamente a obra de Eduardo Coutinho.

Palavras-chave: Documentário; discurso; estilo; audiovisual

²⁷ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas Audiovisuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), email: tatyanne@gmail.com

²⁸ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), autor do livro “Videoclipe: O Elogio da Desarmonia” (2004), email: thikos@uol.com.br

Abstract

The documentary *Jogo de Cena*, by Eduardo Coutinho, puts us in a quandary. We believe what seems real, but is told by an actor? What is this bond that the film proposes to establish with the viewer? Faced with these questions, we bring to light that this article aims to clarify the problem of resource use in fictional documentaries. After concluding a literature review, this study intends to discuss the relationship between documentaries with the real events and the numerous possibilities of discursive notes that this type of film proposes, we investigate critically the work of Eduardo Coutinho.

Key-words: Documentary; speech; style; audiovisual

Introdução

O uso cada vez mais comum das estratégias de construção narrativas ficcionais nos documentários sinaliza que a questão está longe de significar um afastamento do filme documental de seu comprometimento com o real. Pelo contrário. Simular situações, trazer à tona atores, utilizar recursos narrativos tipicamente ficcionais passou a ser uma forma dos diretores de documentários discorrerem sobre seus temas com certo grau de originalidade e ousadia. Ao contrário do que aconteceu com Robert Flaherty, em seu clássico filme *Nanook – O Esquimó* (1922), quando a escolha por pessoas mais “apresentáveis” e por criações de situações que simulavam o real tomavam o lugar do dispositivo real, vemos, no documentário contemporâneo, um profícuo uso de recursos ficcionais que não visam, como em *Nanook – O Esquimó*, assumir o lugar do real, imitando-o. Agora, o que nos parece, é que, na ausência de uma disposição narra-

tiva advinda do real, gera-se uma estratégia de construção de um discurso que fala sobre o real, mas com códigos ficcionais.

A ideia de que o documentário capta um real “puro” e “absoluto” já não faz sentido desde que a antropologia visual se apropriou deste dispositivo para tratar dos seus assuntos. O documentário, segundo Bill Nichols (2007), representa uma determinada visão de mundo, uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que evoca. Por isso, é possível falarmos em autores no cinema documental, de pontos de vista e de estratégias de construção de um discurso sobre o real. E é sobre estes três aportes, que delimitamos o estudo, sintetizado neste artigo, do cineasta Eduardo Coutinho, mais precisamente de seu filme *Jogo de Cena* (2007). A questão que norteia este trabalho é que a obra documental também faz uso de aspectos narrativos da ficção para reforçar traços tipicamente documentais. Em *Jogo de Cena*, Coutinho utiliza ferramentas comuns da ficção, que estabelecem uma relação íntima com o real.

O gênero documental não possui um conceito comum, do mesmo modo que não possui uma única linha de abordagem e não apresenta um conjunto fixo de técnicas e estéticas. Logo, a falta de precisão resulta na complexidade em definir e reconhecer um documentário, tornando ainda mais difícil o ato de distinguir gêneros. Tanto o cinema ficcional quanto o documental não apresentam divergências que os separam de maneira absoluta. A semelhança é existente a partir do momento em que ambos utilizam os mesmos recursos narrativos. Na ficção, por exemplo, há filmes que optam por câmeras em movimento, a fim de garantir maior realidade à cena. Enquanto isso, o documentário segue os traços característicos da ficção, e faz uso de roteiro, edição e atores.

A evolução dos meios de comunicação tem feito com que o espectador tenha mudado seu estatuto de credibilidade. Hoje, imagens podem relatar a realidade conforme o ocorrido. Sendo assim, acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos. Contudo, não temos a garantia de que o que vemos é exatamente igual ao que notaríamos se estivéssemos presentes na determinada situação em que a cena foi gravada. Afinal, as imagens são editadas, re-enquadradas, pós-produzidas. Contudo, se o documentário é a interpretação da realidade, o uso de ferramentas ficcionais não problematiza a credibilidade do gênero? Para Ramos (2008), a encenação é um recurso presente desde o surgimento do documentário.

No filme *Jogo de Cena*, o próprio diretor Eduardo Coutinho questiona a falta de definição entre documentário e ficção. A obra narra histórias de vida de 23 mulheres que são contadas pelas próprias em entrevistas ao diretor. No entanto, assistimos também a atrizes contando histórias em tom marcadamente feminino. Cabe a pergunta: quem está interpretando? Em quem acreditamos? O mais interessante é questionar a suposta verdade daquilo que é dito ou simplesmente navegar pelos meandros da mimese? Cabe ao espectador desvendar o “jogo de cena” criado pelo cineasta.

A hipótese aqui apresentada é que o que está em jogo no cinema documental que se utiliza de estratégias ficcionais, muitas vezes, não é a questão da verdade e sim da verossimilhança que o discurso encena. Os recursos ficcionais propõem, também, uma relação íntima com o real, e a utilização dessas ferramentas não diverge do discurso documental. Afinal, a emoção e a credibilidade que a obra de Coutinho transmite são causadas por meio da relação de um espaço narrativo de intimidade que o cineasta expõe. As escolhas de tema, personagem e cenário são algumas das características marcantes do filme de Eduardo Coutinho, que ainda utiliza o melodrama para construir uma narrativa comovente.

Ficção e não-ficção

Para Bill Nichols (2007), expor a realidade é um conceito relativo, distante de um posicionamento consistente. O autor sustenta a ideia de que a não-ficção é uma representação do mundo em que vivemos. A semelhança entre ficção e não-ficção inicia a partir do uso dos mesmos recursos cinematográficos. O uso de cenário, por exemplo, é tido como prática que está associada ao cinema ficcional, bem como a presença de atores, encenação, interpretação, roteirização e edição. Do mesmo modo que uso de cenários naturais, câmeras portáteis, imagens de arquivo e não-atores são convenções típicas do cinema documental, a fim de tornar-se próximo do real, ou seja, supostamente “autêntico” à situação retratada. O primeiro registro considerado documentário, *Nanook, O Esquimó* (1922), de Robert Flaherty, é um exemplo de não-ficção que faz uso de elementos e práticas do cinema ficcional. Flaherty utiliza uma atriz para interpretar o papel da mulher do personagem principal, técnica convencional do cinema ficcional. Ao longo da história do cinema documental, inúmeros filmes vão borrar as fronteiras entre ficção e não-ficção. Lembremos, por exemplo, da obra cubana *Memórias do Subdesenvolvimento*, de Tomás Gutierrez Alea, que faz uso de um ator para narrar flashes documentais da ilha de Cuba no período da revolução. Ao contrário de *Nanook, O Esquimó*, o uso de atores em *Memórias...* serve para reforçar um olhar estrangeiro e particular sobre o assunto.



Em *Nanook - O Esquimó*, Robert Flaherty utiliza uma atriz para interpretar a esposa do protagonista Nanook, contrapondo-se à ideia formulada por ele mesmo de que, no cinema documental, os personagens reais são os próprios atores

No cinema ficcional, os exemplos de filmes que se apropriam de maneirismos do documentário também são inúmeros. Na obra de terror *A Bruxa de Blair* (1999), de Eduardo Sanchez e Daniel Myrick, o cineasta opta por enquadramentos e planos “amadores” para conferir traços de simulação do documentário à ficção. Até mesmo na animação, podemos encontrar filmes de ficção com características documentais. *Os Incríveis* (2004), de Brad Bird, embora trace o roteiro de um herói, traz situações em que os personagens falam diretamente para a câmera, simulando as típicas entrevistas tão comuns no cinema documental. Até em videoclipes pode-

mos encontrar técnicas documentais. *Minha alma*, do O Rappa, aborda a realidade da favela. Por mais que sejam obras ficcionais, esses exemplos se assemelham ao documentário, ao aspecto documental, seja por meio de roteiro, enquadramento, planos, imagens de arquivo, entre outros.

A não-ficção não exige um conjunto de técnicas permanentes, que a determinem como documentário, e por mais que pertençam a uma mesma classificação cinematográfica, apresentam diferenças entre um filme e outro. Vale salientar ainda a linguagem documental pode ser variada, podendo ser alterada conforme o tempo, a abordagem e estilo do cineasta, tornando a tarefa de limitar o que é ou não apropriada para o gênero ainda mais árdua.

Filme, vídeo e, agora, imagens digitais podem testemunhar o que aconteceu diante da câmera com extraordinária fidelidade. A pintura e o desenho parecem uma imitação pálida da realidade quando comparados com as representações nítidas, altamente definidas e precisas disponíveis nos filmes, nos vídeos e nas telas dos computadores (NICHOLS, 2007, p. 18).

A tecnologia nos meios de comunicação tem levado o ser humano a acreditar e exigir formas mais eficientes de representação. Nos séculos anteriores, os quadros realistas imprimiam detalhes e traços que reproduziam com fidelidade a realidade. Desde o início do cinema, entretanto, as imagens em movimento são consideradas mais fiéis do que as estáticas. De acordo com Nichols (2007), o real se tornou mais acessível aos indivíduos, sendo o documentário julgado pela fidelidade ao original. “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 2007, p. 20).

A credibilidade do espectador depende da maneira como ele reage aos valores e significados do filme. Mas, a leitura dos filmes está relacio-

nada ao entendimento do ponto de vista exposto e, por meio de estratégias persuasivas, o ser humano pode acreditar na ficção e na não-ficção. As produções audiovisuais retratam temas que precisam ser discutidos, e para isso, propõem ao espectador questões sociais, problemas e soluções cabíveis. Nichols (2007) enfatiza que do documentário não é tirado apenas prazer, mas também uma direção também, uma opinião ou ponto de vista propostos pelo cineasta do filme.

O documentário engaja-se no mundo da representação. Em primeiro lugar, oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. [...] Em segundo lugar, também significam ou representam os interesses de outros. [...] Em terceiro, não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (NICHOLS, 2007, p. 28 a 30).

Estatuto da ficção

Enquanto a não-ficção se refere à narrativa da realidade, o termo ficção corresponde ao material expressivo imaginário. Ela pode ser encontrada em produções audiovisuais, como em poesia, teatro, televisão, vídeo e cinema. No cinema, o gênero se apropria de uso de atores, cenários, planos e enquadramentos, edição, entre outras estratégias comuns para tornar o aspecto ficcional mais verossímil. “Esses elementos não

são a representação da realidade, eles constroem uma interpretação da realidade” (BERNADET; RAMOS, 1988, p. 37). O que é verificado não é o real em si, mas um discurso da realidade. Segundo Erving Goffmann (1985), a própria vida é uma encenação dramática. Conforme Goffmann, quando o indivíduo está na presença imediata de outros, sua atividade terá um caráter promissório. O som, segundo Gérard Betton (1987), aumenta a capacidade de expressão do filme e de se criar atmosferas. Para o autor, a iluminação cria lugares, climas temporais e psicológicos.

Mas o que aparece na tela não é a realidade suprema, resultado de inúmeros fatores ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, imbricação de ações e interações de ordem ao mesmo tempo física e psíquica; o que aparece é um simples aspecto da realidade, de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador. É notável que a esse realismo captado pela percepção – o da vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ele tem de feio e vulgar – possam se misturar intimamente e de modo tão fecundo a magia, o sonho, o fantástico, a poesia (BETTON, 1987, p. 9).

Música, iluminação, cenário e enquadramento são possíveis de criar a encenação dramática, que origina o melodrama. Segundo Baltar (2005), o melodrama - gênero teatral e comum na ficção - permite a relação emocional devido ao excesso de exacerbação da retórica. Ele busca a sintonia com o público, segundo Ivete Huppés (2000), sendo seu traço principal a surpresa iminente, a capacidade para surpreender, que deve ser associada ao caráter do enredo. Sendo assim, o melodrama também pode ser encontrado no gênero documental. Por meio de recursos comuns da encenação dramática, filmes de não-ficção apresentam a narrativa de efeito dramático. Até mesmo a escolha do tema de um filme pode

envolver o melodrama, como *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, que resgata o trágico episódio do sequestro de um coletivo no Rio de Janeiro, em que o assaltante e uma passageira foram mortos. O mesmo acontece com as obras de Eduardo Coutinho. Em *Edifício Master* (2002), os ambientes evocam o íntimo, uma vez que são filmados em salas e quartos. O cineasta também estabelece intimidade por meio da entrevista. E é por meio de falas que Coutinho se faz presente em seus documentários. Já em *Jogo de Cena*, o melodrama está presente no cenário escolhido – o teatro, na música entoada por uma personagem que recorda situações do relacionamento com o pai, na entrevista e na escolha do tema do documentário que aborda temas ligados ao íntimo e ao real, como maternidade, sonhos, amor, relacionamentos e traição.

Ficção e documentário também optam por personagens. Na ficção, o personagem é considerado ator, apenas criado pelo imaginário do cineasta ou roteirista, ou inspirado em um personagem real. Segundo Patrice Pavis (2003), o ator está no centro da encenação e tende a chamar o resto da representação para si. Para Pavis, a ação do ator é semelhante a do homem, mas com o acréscimo da narrativa ficcional, do “faz de conta da representação”. O ator é o elo entre o texto do autor (diálogos), procedimentos do encenador e as sensações do espectador. O ser humano está em situação de ator quando um espectador externo o elimina da realidade e da situação, de um papel ou de uma atividade distinta de sua realidade. Mas não basta que apenas o observador defina, o próprio observado tem que ter consciência de que está representando um personagem.

“O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual” (NICHOLS, 2007, p. 31). Deste modo, até mesmo em *Nanook, o Esqui-*

mó, considerado o primeiro documentário na história cinematográfica, opta-se por uso de ator. No documentário, os personagens são considerados atores sociais, que aparecem como se não estivessem na presença da câmera. O que é levado em conta é o que a vida dessas pessoas contribuem. Os cineastas preferem comportamento espontâneo e não mecânico para não transmitir a ideia de técnica ficcional. No entanto, a exigência do diretor por uma performance, isto é, ações não habituais, pode comprometer a autenticidade do ator social. A inibição ou mudança no comportamento do entrevistado pode ser notada como uma estratégia de ficção no fazer do documentário. “Podem se tornar uma forma de deturpação ou distorção, em um sentido, mas também documentam como ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (NICHOLS, 2007, 31).

Portanto, quando estamos em frente à câmera, dificilmente agiríamos da mesma forma caso ela não estivesse presente. Filmagem sugere performance, e nesse momento o observado passa a ocupar o papel de ator, a representar uma situação que não é comum em seu cotidiano. “A representação é uma atividade natural ao homem, constatada em todas as sociedades. Nada mais espontâneo do que o gosto do simulacro ou do disfarce, que permitem a todos projetar-se em imagens de si mesmos” (ABIRACHED, 1980, citado por BETTON, 1987). Documentário e ficção ainda utilizam a mimésis, termo aristotélico para imitação, representação do real, verossimilhança. “A finalidade da mimésis não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade” (COMPAGNON, 2001, p. 110).

Marcas estilísticas de Eduardo Coutinho

Nesta etapa do artigo, vamos trazer às marcas estilísticas do cineasta Eduardo Coutinho, que é conhecido por produzir documentários caracterizados pela sensibilidade ao abordar temas do cotidiano. Nascido em São Paulo em 11 de maio de 1933, Coutinho ingressou na graduação da Faculdade de Direito de São Paulo, porém, não finalizou o curso. O primeiro contato com cinema foi em um seminário no Museu de Arte de São Paulo, em 1954. Estudou cinema na França, onde ampliou seus conhecimentos em direção e montagem no L'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC). A carreira cinematográfica teve início na ficção, realizando filmes com Leon Hirzsmann, Eduardo Scorel, Bruno Barreto e Zelito Viana. Por meio do projeto UNE-Volante, passa a documentar as cidades que conhecia. E é nesse período que conhece Elisabeth Teixeira, viúva do líder de ligas camponesas do Sapé, na Paraíba, João Teixeira, morto em uma manifestação, e personagem principal de seu primeiro documentário, *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984). No entanto, na década de 60, o objetivo era realizar uma ficção, utilizando os próprios camponeses. Porém, os militares proibiram a filmagem, e logo depois, o cineasta continuou a realizar outros trabalhos.

Em 1975, passou a integrar o núcleo de Jornalismo do Globo Repórter. Durante nove anos em que atuou no programa, Coutinho começou a lidar com situações reais do cotidiano, temas que geralmente envolviam cenas dramáticas. As produções estimularam Coutinho a voltar à gravação de *Cabra Marcado*, no entanto, com foco divergente, em vez de ficção, agora era documentário. A película narra a história de Elisabeth Teixeira, que viveu longe de seus filhos. O documentário é considerado um marco no cinema documentário brasileiro, ele ganhou doze prêmios

internacionais. Depois de *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho passou a realizar apenas a produção de documentários em vídeo e roteiros de séries para a TV Manchete. O cineasta continua sua proposta com a não-ficção em *Santa Marta – Duas semanas no Morro* (1987), *Boca do Lixo*, *Os Romeiros de Padre Cícero* (1994), *Mulheres no Front* (1995), *Seis Histórias* (1996), *Casa da Cidadania* (1997), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004), *Jogo de Cena* (2007), *Moscou* (2009) e *Canções* (2011).

As obras de Eduardo Coutinho reúnem a marca estilística do diretor. Ao longo de mais de 40 anos de trabalho, é possível perceber que Coutinho lida com situações do cotidiano, entrevistando pessoas que possuam histórias emocionantes. “Produz imagens e sons a nos dar notícias de personagens e situações reais que não conhecíamos, ou que conhecíamos mal, capturando-nos e impondo uma outra maneira de ver e pensar o Brasil” (LINS, 2007, p. 14).

Coutinho (ou a sua voz) aparece em todos os seus filmes, sempre optando pelo diálogo interativo e questionando indivíduos. O diretor consegue extrair os dramas de seus personagens, que se permitem dizer experiências reais e emotivas. Para isso, o especialista explora o âmbito privado. É nesta esfera de intimidade que ele consegue abordar histórias reais. Para isso, o documentarista aposta em técnicas de cenário, temas a serem discutidos, música, personagens, entre outras estratégias que evocam a esfera privada. Os temas são relacionados a situações reais do cotidiano, em lidar com as experiências do outro. Em *Jogo de Cena*, por exemplo, Coutinho retrata o universo feminino ao dialogar com alguns mitos, como maternidade, morte, amor, traição. Os assuntos são devastados por perguntas como “o que você sentiu?”, “você ainda sente saudades?”, “você sonha?”, e questionamentos desse gênero que envolvem sentimentos.

É comum diante da experiência com os filmes recentes de Eduardo Coutinho respostas que contêm uma certa sensação de emoção, de espanto pelas confissões que são reveladas pelos personagens, de risos de cumplicidade. Coutinho é cada dia mais aclamado como referência de documentarista, quase um modelo a ser seguido, e muito de seu reconhecimento está calcado na maneira como lida com personagens, fazendo um tipo de documentário centrado na esfera privada como instância de iluminação da vida pública e social (BALTAR, 2005, p.1).

A música, por sua vez, é bastante explorada nas obras do documentarista. Em todas ou quase todas as películas do cineasta, há algum personagem que canta alguma canção em um momento dramático em que recorda alguma história ou pessoa. Em *Jogo de Cena*, uma das personagens solicita à produção para voltar a gravar porque sentiu a necessidade de cantar uma música. Para lembrar a filha que perdeu o laço afetivo e está nos Estados Unidos, ela entoa uma canção de roda, que seu pai cantava quando era criança. O local a ser filmado é outro aspecto em questão. Em *Peões*, que narra a história dos metalúrgicos do ABC paulista que participaram da greve de 1979 e 1980, todas as cenas foram gravadas em âmbitos que evocam o feminino, como cozinha e sala de estar, mesmo que a quantidade de mulheres entrevistadas tenha sido menor do que a de trabalhadores. Mas, o que se supõe é que o universo feminino é emotivo, e para atuar na esfera privada é mais eficaz por meio desses traços que envolvem o melodrama, comum nas telenovelas. Em *Jogo de Cena* o cenário é o mesmo. Com a proposta de estabelecer um jogo de cena entre real e ficção, o teatro é uma das apostas de Coutinho para contribuir com suas técnicas. Nas relações de representação, o palco é apropriado para a proposta. O mesmo ocorre em *Santo Forte*, ao filmar na favela.

É nesse filme que Coutinho percebe a importância, para seu cinema, de filmar em um espaço restrito, em uma “locação única”, que permite estabelecer relações complexas entre o singular de cada personagem, de cada situação e algo como “um estado de coisas” da sociedade brasileira. Como falar de religião no Brasil? Percorrendo o país inteiro? Como falar da favela? Filmando várias? A abordagem de Coutinho em *Santo Forte* não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado, e dali, extrair uma visão, que evoca um “geral”, mas não o representa nem o exemplifica (LINS e MESQUITA, 2008, p. 19).

Jogo de Cena

O cineasta Eduardo Coutinho lançou, em 2007, *Jogo de Cena*, acrescentando ainda mais complexidade ao embate realidade versus ficção ao propor uma mescla de atuação, interpretação e realidade em seu documentário. O longa-metragem convocou, em 2006, por meio de um anúncio nos meios de comunicação, mulheres maiores de 18 anos, moradoras do Rio de Janeiro, que tivessem histórias para contar e estivessem interessadas em participar de um teste para um filme de não-ficção. E é exatamente assim que a película tem início, com a característica tradicional do diretor, de mostrar qual dispositivo foi escolhido na realização do filme. O anúncio em jornal, televisão e revista (figura 1), resultou na inscrição de 83 pessoas, que foram pré-entrevistadas pela editora-assistente Cristiana Grumbach (figura 2). Assim, com as cadeiras do teatro ao fundo, mulheres com personalidades diferentes possuem um aspecto comum: relatam situações extremamente emotivas, como perda de filho, traição, entre outros sofrimentos.



Figura 1

Figura 2

Após serem narrados à editora-assistente, os depoimentos foram filmados em junho no Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, com o diretor, que não teve contato com as pré-selecionadas antes da entrevista. Neste documentário, é possível perceber que Coutinho alterou seu método filmico. Em vez de ir à busca de personagens como costumava fazer nos trabalhos anteriores, o cineasta publica anúncios e aguarda a resposta de interessados. Em seguida, há uma seleção, em que evidencia uma pesquisa realizada antes da filmagem propriamente dita. Em *Jogo de Cena*, as histórias são contadas duas vezes, uma pelas personagens reais, e outra por atrizes, que interpretaram os testemunhos conforme seus pontos de vista. Três meses depois, em setembro. Coutinho ofereceu o material bruto e o editado como opção para as atrizes assistirem e interpretarem. No entanto, alegou que não poderiam imitar e nem criticar a personagem real. Entre as filmagens, foi realizada a gravação em terceira pessoa, mas a técnica foi eliminada, que deixou apenas o recurso em uma cena, em que a atriz que interpreta a personagem Maria Nilza encerra a entrevista com “e foi assim que ela disse”.

Segundo Eduardo Coutinho na faixa comentada do DVD do filme com João Moreira Salles, produtor executivo de *Jogo de Cena*, e Carlos

Alberto Matos crítico e pesquisador de cinema, a primeira mulher a ser entrevistada no filme é Mary Sheyla, que interpreta a personagem Jackie Brown, uma cantora de uma banda de rap e atriz do grupo de teatro Nós do Morro. Em cena, além de ser atriz, Mary – amiga íntima de Jackie – interpreta um papel do grupo de teatro que também faz parte. Deste modo, ela indica a síntese de *Jogo de Cena* e de tudo o que aparecerá no documentário. Três atrizes famosas foram convidadas, Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Para o diretor, o caráter mais documental de *Jogo de Cena* era a expectativa de saber a reação delas, já que fazer o papel de uma personagem real é um grande desafio, maior do que interpretar o ficcional.

As atrizes, por sua vez, recontam os momentos, e o espectador, em dúvida sem saber quem é personagem, e quem é atriz, se depara com duas histórias emocionantes. O jogo de cena proposto por Coutinho é complexo, uma vez que ele consegue deixar todas à vontade em frente às lentes da câmera. No filme, há a participação de atrizes de rostos menos conhecidos, e de outras renomadas, que por meio das técnicas de Coutinho, vão além da atuação e representação, e terminam por contar detalhes de suas próprias vidas. Em um momento do filme, por exemplo, Andréa Beltrão fala a respeito das saudades que sente de uma empresa doméstica. Nessa cena, Andréa esquece a interpretação, e leva em consideração seus sentimentos. O mesmo ocorre com Fernanda Torres, que demonstra dificuldade em interpretar a experiência de uma personagem real. Inclusive, Fernanda acrescenta que fazer ficção é mais fácil porque a pessoa não existe, então é mais fácil de convencer, ao contrário de representar, quando há o compromisso de ser fiel ao real.

O filme propõe três tipos de representação. Na primeira, as personagens reais narram fatos de suas próprias vidas; na segunda, atrizes

interpretam e recontam as situações, e por fim, na última, as atrizes relatam ocasiões da vida real. *Jogo de Cena* mescla ficção e realidade a partir do momento em que busca personagens reais e as prepara, do mesmo modo que providencia cenários, técnica da ficção. No documentário, uma entrevistada se apropria da situação da outra, mas o que é relevante é o como se conta e como se apropria, isto é, a força do que ela está dizendo. Até mesmo Eduardo Coutinho, que sempre pode ser visto em seus filmes, representa. O cineasta interpreta a partir do momento em que realiza os mesmos questionamentos para as atrizes que já havia feito meses atrás para as personagens reais.

No filme, a edição não obedece a uma questão temporal. Não há uma sequência cronológica na apresentação das entrevistadas, pelo contrário, os depoimentos de personagens reais e atrizes são mesclados. Às vezes, uma adianta o que a outra irá falar, ou cita algo que ainda não foi comentado. Há até mesmo histórias de apenas atrizes e de apenas personagens, que permaneceram no documentário pela convicção e entrega aos relatos. É o caso da atriz que interpreta Maria Nilza, Débora Almeida. A personagem real não entrou no filme *Jogo de Cena*, apenas nos extras do DVD. Quanto à temática, o filme aborda os “fantasmas da vida”, trazendo à tona a questão do melodrama. Eduardo Coutinho retrata situações sobre perda de filho, relações entre pais e filhos, traição, sonhos, maternidade e outros temas que são próprios do universo feminino. O cineasta justifica que realiza documentário sobre o próximo, a respeito de algo que não tem conhecimento, mas tem interesse de compreender.

Os aspectos do documentário e de ficção estão relacionados para tornar ainda mais claro o jogo de cena proposto por Coutinho. Um exemplo é o ambiente escolhido para gravação. Nos palcos, utilizados para a interpretação, os papéis são invertidos. Ali, mulheres anônimas, que

geralmente ocupam a plateia, ganham destaque ao revelar experiências emotivas. As atrizes, responsáveis por representar no teatro, assumem o posto de plateia a partir do momento em que deixam a atuação de lado e se aproximam do público ao contar histórias reais, delas mesmas.



Segundo Gérard Betton, o cenário é mais protagonista do que um simples ambiente. No caso do documentário *Jogo de Cena*, o Teatro Glaucê Rocha (RJ), onde foi gravado o filme, o ambiente escolhido por si só evoca a representação das personagens, contribuindo para o jogo de cena proposto pelo diretor Eduardo Coutinho.

No documentário, todas as entrevistadas ficam de costas para a plateia, e segundo Coutinho, a característica representa a mescla entre personagens reais e atrizes. Carlos Alberto Matos alegou que o espírito de representação é que está presente, é a situação teatro e não o teatro em si. Mesmo apresentando traços convencionais do cinema ficcional, como o uso de atrizes, cenário e drama, Eduardo Coutinho não deixa sua forte

característica documental, torna o longa-metragem transparente na sua proposta documental como nos filmes anteriores. Contudo, em *Jogo de Cena*, o diretor aposta na intensidade do universo feminino para relatar histórias sensíveis. E consegue emocionar, seja através da realidade ou da ficção. Por meio da película, o cineasta supõe que o que está em jogo não é a questão da verdade, mas da verossimilhança do real.

Jogo de Cena exhibe essas variações na forma de atuar e leva o espectador a compreender a arte de representar como algo instável, inseguro e exposto a riscos – extremamente próximo do documentário, tal como concebe Eduardo Coutinho. “Autêntico”, “verdadeiro”, “espontâneo”, adjetivos que sempre acompanharam a recepção dos documentários do diretor, mesmo que à revelia de Coutinho (que sempre enfatizou a dimensão de fabulação e “encenação de si” contida nos depoimentos de personagens reais), são estilizados um a um. A incerteza se espraia pelo filme todo, atinge famosos e anônimos, e não sabemos ao final a quem pertencem as hesitações e os silêncios de Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Perdemos o controle sobre o que é ou não encenado, e os indícios de que o filme está nos “enganando” nos fazem entrar, paradoxalmente, ainda mais no jogo proposto. Nos emocionamos duas vezes com o mesmo caso, já sem querer saber qual das mulheres é a “verdadeira” dona da história (LINS; MESQUITA, 2008, P. 80).

Considerações Finais

Este trabalho tenta compreender o gênero documentário, especificamente se o uso de técnicas comuns da ficção problematiza a credibilidade da não-ficção. A primeira questão discutida alega que o que está em jogo no cinema documental não é a verdade em si e sim a verossimilhança que o discurso encena. Afinal, em um filme há a repre-

sentação do real e não o real propriamente dito. No filme de Eduardo Coutinho, o espectador se emociona seja com ficção ou com realidade, seja por meio de um depoimento de uma personagem real ou de uma encenação de uma atriz.

A segunda questão é que as estratégias ficcionais propõem uma relação íntima com o real, e a utilização dessas técnicas não altera o discurso não-ficcional. O uso de cenário não problematiza ou desconfigura o gênero, mas contribui com a proposta do filme em questão de estabelecer o jogo de cena, a discussão da representação. O melodrama, presente no documentário, revela no filme efeitos dramáticos que podem ser encontrados nas escolhas de personagens, canções, enquadramentos, temas e diálogos. O cineasta Eduardo Coutinho estabelece a entrevista como porta de entrada para a ficção. A partir do diálogo, as entrevistadas, por mais que o diretor tente deixá-las à vontade em frente às câmeras, encenam, representam e constroem situações que não seriam apresentadas no mundo real. Elas falam de maneira mais formal, se comportam de modo mais “adequado”. O personagem real interpreta de uma maneira diferente do ator, afinal, ele representa a si mesmo, mas em situações diferentes do seu cotidiano. É por meio da entrevista que Coutinho obtém a intimidade. Ele elege temas fortes, comuns do universo feminino, como maternidade, traição, relação entre pais e filhos, sonhos, trabalho, para emocionar.

Por meio do melodrama, Eduardo Coutinho é capaz de resgatar das personagens, atrizes ou não, histórias comoventes. O melodrama ganha ainda mais destaque por meio da trilha sonora, que no caso de Coutinho, são as músicas cantadas pelos próprios personagens, tornando as cenas mais emotivas. Outro ponto bastante interessante é que Eduardo Coutinho propõe um jogo de cena. Há a utopia de que o gênero documen-

tal deve ser o semelhante ao real. No entanto, às vezes, desconsideram que por mais que haja o mínimo de interferência, a imagem gravada nunca será um retrato fiel do real.

Referências

ALVES, Ana Carolina; MACEDO, Eric Silva. *et al.* **Estudo sobre o cinema direto e o cinema verdade:** conceitos, contradições e principais influências. In: Programa Especial de Treinamento ECO-UFRJ, Laguinho, 2005, v.01, p. 01-39.

BALTAR, Mariana. **Pacto de intimidade - ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática.** In: XIV Encontro Anual da Compós, Niterói, 2005, v.01, p. 01-15.

BERNADET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil.** São Paulo: Contexto, 1988.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

GOFFMANN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 1985.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: O gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

L0INS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **O documentário como gênero audiovisual.** In: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Salvador, 2002, v.01, p. 01-17.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papirus, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa (2008). **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo.