

O Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine), com esta nova publicação, centra mais uma vez o foco sobre o cinema documentário, agora, exclusivamente, sobre o documentário paraibano pela ênfase e força inventiva que esse gênero tem historicamente no nosso estado. Em *Documentário e modos de representação do real* (2012), o primeiro livro eletrônico produzido pelo Gecine (ainda com o nome de Neppau), o documentário paraibano estava contemplado em apenas uma de suas reflexões. No entanto, a importância de nossa produção documental demanda mais abordagens teóricas, sobretudo com o surgimento de novos filmes facilitado pela democratização do acesso aos meios, que se deu não só pela sua miniaturização e barateamento, mas também pelos editais públicos de realização cinematográfica na esfera federal e local.

Norteiam o nosso olhar os procedimentos estéticos adotados pelos realizadores paraibanos nas suas representações do mundo histórico, com ênfase na tipologia de Bill Nichols (2005) e seus seis modos (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático) de abordagem do real em documentários que abrangem um período que vai dos anos 1970 aos dias de hoje. Os textos reunidos em *Documentário paraibano: modos de representação do real* tratam das estilísticas que perpassam uma parcela da produção documental na Paraíba, com foco em obras que lançam mão de estratégias ímpares para contar suas histórias.



DOCUMENTÁRIO PARAIBANO

MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO REAL

Bertrand Lira
Matheus Andrade
(Orgs.)

ideia

DOCUMENTÁRIO PARAIBANO: MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO REAL

BERTRAND LIRA
MATHEUS ANDRADE
(ORGANIZADORES)

IDEIA
JOÃO PESSOA
2016

**DOCUMENTÁRIO PARAIBANO:
MODOS DE REPRESENTAÇÃO DO REAL**

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

Alunos Integrantes

Bruno Gomes
Marina Lauritzen

Editoração Digital

Bruno Gomes

Capa

Natan Pedroza

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.

L768d

Lira, Bertrand.

Documentário paraibano: modos de representação do
real [recurso eletrônico] / Bertrand Lira, Matheus Andrade.- João
Pessoa: Ideia, 2016.

1CD-ROM; 43/4pol. (8.8mb)

ISBN: 978-85-463-0096-9

1. Documentário cinematográfico. 2. Documentário parai-
bano. 3. Paraíba - produção documental. I. Andrade, Matheus.

CDU: 791.229.2



EDITORA

AV. NOSSA SENHORA DE FÁTIMA, 1357, BAIRRO TORRE

CEP.58.040-380 - JOÃO PESSOA, PB

WWW.IDEIAEDITORA.COM.BR

SUMÁRIO

Apresentação.....	06
Gadanh	
o e a experiência do cinema direto em Super-8 sem som sincrônico	
Odécio Antonio.....	10
Passadouro, um documentário ficcional: considerações sobre a análise da mise en scène	
Riccardo Migliore.....	36
Documentário e produção de sentido: uma análise do filme Bom dia, Maria de Nazaré	
Alisson Gutemberg.....	64
Observando vidas, contando histórias: o documentário de Otto Cabral	
Matheus Andrade.....	80
O cinema documental de Marcus Vilar: do personagem-tema à narrativa fora-de-campo	
Patrício Rocha.....	105
A mis-en-scène na ficção e no modo documental observativo: interseções	
Bertrand Lira.....	134

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine), com esta nova publicação, centra mais uma vez o foco sobre o cinema documentário, agora, exclusivamente, sobre o documentário paraibano pela ênfase e força inventiva que esse gênero tem historicamente no nosso estado. Em *Documentário e modos de representação do real* (2012), o primeiro livro eletrônico produzido pelo Gecine (ainda com o nome de Neppau), o documentário paraibano estava contemplado em apenas uma de suas reflexões. No entanto, a importância de nossa produção documental demanda mais abordagens teóricas, sobretudo com o surgimento de novos filmes facilitado pela democratização do acesso aos meios, que se deu não só pela sua miniaturização e barateamento, mas também pelos editais públicos de realização cinematográfica na esfera federal e local.

O documentário, que teve em *Nanook, o esquimó* (1922), o precursor da narrativa sobre o real no cinema, vem, ao longo das décadas, buscando novas formas de tratamento do material (imagens e sons) capturado do real ou “inventado” para a sua representação. Depois de quatro décadas de uma narrativa baseada numa argumentação em voz over (o modo expositivo), cujas imagens tinham como principal função corroborar o que era dito na

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

narrativa verbal (escrita, no início, e depois oral). A grande revolução na estilística documentária se deu com os avanços tecnológicos dos meios de produção: a captura sincrônica de som e imagem com equipamentos mais leves e portáteis. Surgiu uma forma de abordagem que privilegiava a imersão do realizador e sua interação com os sujeitos da realidade representada. Ou, no caso do documentarista que optava por um certo distanciamento para capturar “a vida como ela é”, os equipamentos mais leves e silenciosos permitiram tanto uma maior descrição, quanto uma menor intervenção no acontecimento (estilística observacional).

Norteiam o nosso olhar os procedimentos estéticos adotados pelos realizadores paraibanos nas suas representações do mundo histórico, com ênfase na tipologia de Bill Nichols (2005) e seus seis modos (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático) de abordagem do real em documentários que abrangem um período que vai dos anos 1970 aos dias de hoje.

Os textos reunidos em *Documentário paraibano: modos de representação do real* tratam das estilísticas que perpassam uma parcela da produção documental na Paraíba, com foco em obras que lançam mão de estratégias ímpares para contar suas histórias. A saber, são seis os artigos produzidos aqui, escritos pelos integrantes do Gecine, cujo objetivo é compreender os filmes a partir do modo predominante de representação, além de outras reflexões pertinentes.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

De início, Odécio Antonio apresenta uma leitura sobre o filme *Gadanho*, documentário realizado 1979, em super-8, sobre o lixão do Baixo Roger, apontando para uma estetização do lixo enquanto elemento fílmico no cinema nacional.

Em seguida, Ricardo Migliore analisa a narrativa de *Passadouro* (1999), produzido em 35mm. Com uma estrutura atípica para o gênero, o autor privilegia a construção da encenação na obra, fazendo uma leitura sobre o recurso na modalidade documental.

Na era da tecnologia DVCAM, Alisson Gutemberg aborda o documentário *Bom dia, Maria de Nazaré* (2003), dissecando suas estratégias narrativas ao falar sobre o uso do rádio, por uma comunidade da capital, para o exercício da cidadania.

Na mesma década, Matheus Andrade abarca a obra do diretor Otto Cabral, em Mini-DV, mais precisamente três filmes: *Instrumento detector de Alguma coisa* (2007), *Sinézio, o fenômeno* (2008) e *Chã de Fora* (2009), buscando o entendimento do seu estilo autoral enquanto observador do cotidiano.

Por seu turno, Patrício Rocha faz uma análise sobre dois dos documentários de Marcus Vilar, *O senhor do castelo* (2007) e *Jogo de Olhar* (2012), percorrendo sobre as escolhas do diretor na forma de montar a “voz” dos documentários em seus modos de representar seus temas.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Por fim, Bertrand Lira trata de dois documentários: *No Reino de Deus* (1991), realizado em 16mm, e *Malha* (2013), em digital. Ambos relacionados no texto, tanto pela temática da religião, quanto pelas vias de como contar suas histórias com o recurso da *mise en scène* observacional no documentário.

Muitas outras histórias foram e serão contadas pelos documentaristas paraibanos. Nossa missão aqui é pensar sobre os filmes que nos cercam, fornecendo subsídios analíticos a fim de retroalimentar esse processo tão frutífero e promissor que nos é apresentado.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

***GADANHO* E A EXPERIÊNCIA DO CINEMA DIRETO EM SUPER-8 SEM SOM SINCRÔNICO**

Odécio Antonio¹

Resumo

Saberes do campo das Ciências Sociais e do Cinema são articulados para refletir o modo de abordagem do real no documentário e a relevância histórica do curta-metragem paraibano *Gadanho* (João de Lima e Pedro Nunes, 1979). O nosso foco está na análise da asserção da realidade histórica proposta pelo cinema direto presente neste filme, que se faz mesmo sem som sincrônico, e passa pela ética documental, pela estética do lixo e pela proposta de uma genealogia da representação imagética dos lixões na filmografia brasileira. Para tanto, abordamos o contexto histórico e político dessa produção, que antecede o Ateliê Varan na Universidade Federal da Paraíba, e o papel enunciator dessa narrativa pelo viés da tipologia documental de Bill Nichols (2005) e pela classificação ética de Fernão Ramos (2008).

¹ Licenciado em Ciências Sociais, ator e realizador. Participa dos grupos de estudos GECINE (Grupo de Estudos em Cinema) e GETS (Grupo de Estudos em Estética, Técnica e Sociedade) da Universidade Federal da Paraíba. UFPB. João Pessoa. Email: odecioa@gmail.com

Palavras-chave: Documentário paraibano. Estética do lixo. Teoria do Cinema. *Mis-en-scène*

Abstract

The paper articulates knowledge from the fields of Social Sciences and Cinema in order to reflect on the approach to the real in documentary films and the historical relevance of the short documentary *Gadanho* (João de Lima and Pedro Nunes, 1979). It focuses upon the analysis of the assertion of the historical reality entertained by the documentary genre Direct Cinema contained in *Gadanho*, which is put into practice even without synchronic sound, and encompasses documental ethics, garbage aesthetics, and the proposal of a genealogy of the imagery representation of landfills in the Brazilian filmography. Accordingly, the political and historical context of *Gadanho* is discussed, which is prior to the arrival of Ateliê Varan at the Universidade Federal da Paraíba. The enunciating role of *Gadanho's* narrative is also discussed, through the lens of the documental typology by Bill Nichols (2005) and the ethical classification by Fernão Ramos (2008).

Keywords: Documentary from Paraíba. Garbage aesthetics. Cinema theory. *Mis-en-scène*.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Introdução

Ao tornar público e revelar-se enquanto manifesto, o curta-metragem *Gadanho* (1979) de João de Lima e Pedro Nunes promove uma leitura sintomática daquela geração paraibana, cuja militância pela causa democrática combateu os militares que estavam a frente do regime ditatorial. Com a iniciativa de imergir no contato direto com o tema, o descarte da sociedade, os diretores nos fornecem uma visão crítica sobre a sociedade do consumo. A observação das condições de exploração do trabalho e das desigualdades sociais intenciona o uso da imagem do lixo como elemento estético.

Com um discurso em forma de manifesto, essa película apresenta uma reflexão sistêmica para a luta e a transformação. A abordagem do real sobre um lixão em João Pessoa, no bairro do Baixo Roger, está em consonância com o discurso ideológico vigente nos bastidores de duas conjunturas.

Nosso debate envolve o momento histórico do processo de abertura do regime autoritário brasileiro e a inserção do Brasil no debate mundial das discussões estéticas sobre a obra de arte cinematográfica. O período é marcado por um cinema militante, utilizando-se da precariedade técnica para uma politização estética, a fim de promover uma produção cultural pós-colonialista.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

A produção representada no Brasil, inicialmente pela estética da fome², respaldada pelo manifesto escrito por Glauber Rocha, pauta o primeiro momento do Cinema Novo. Um movimento que propõe uma produção, que apesar de poucos recursos técnicos, buscou se destacar pela qualidade estética. O documentário paraibano *Aruanda*, de Linduarte Noronha, de 1960, é reconhecido como um dos precursores dessa estética.

O estilo produzido pela estética da fome e o movimento do Cinema Novo, iniciado ao final dos anos 1960, intensificou-se radicalmente e desencadeou um novo olhar sobre o belo, a chamada estética do lixo proposta pelo Cinema Marginal. Conforme Fernão Ramos (1987), o termo lixo presente nessa estética era baseado na ética do avacalho, do esculhambo, do cinema barato. Outra característica análoga ao termo lixo refere-se à marginalidade das personagens do cinema produzido naquele período. Em *Gadanhô*, os animais, o catador e o instrumento impulsionam os novos modos de embate com esse tema no cinema brasileiro. Explorado, modificado e ressignificado por outros cineastas no decorrer dos anos, a relação homem-lixo-homem coloca questões definidoras para o futuro. Dessa forma, o resíduo do trabalho é indispensável para as discussões sobre o meio ambiente e a preservação do planeta.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

² No original "Eztetyka da Fome" é um texto publicado no ano de 1965 que se manifesta sobre o colonialismo do cinema da América Latina.

História e o acesso aos meios

Na Paraíba, no final da década de 1970, a tradição documentarista iniciada por Walfredo Rodriguez, autor de *Sob o céu nordestino* (1924-1928), está estabelecida. A produção de *País de São Saruê* (1971) e *A pedra do reino* (1974) de Vladimir Carvalho revalida essa condição. Eduardo Coutinho tem parte nesse processo, seu filme, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), inicia as gravações antes do Golpe de 1964 em território paraibano.

Em 1979 um marco na história do cinema paraibano foi a VIII Jornada Brasileira de Curta Metragem realizada em João Pessoa. O contato entre o recém-criado Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) da Universidade Federal da Paraíba e a Associação Francesa Varan de cinema documental intermedia o encontro da nova geração de realizadores com o método participativo³ de abordagem do real. Essa vertente do cinema direto fortaleceu um novo ciclo de produções na Paraíba.

A produção da parceria NUDOC e Ateliê Varan é toda realizada no suporte super-8, gerando uma polêmica entre estudantes e os cineastas estabelecidos. Uma crítica à produção superoitista tentava desclassificá-la, com o argumento

³ O modo participativo é a abordagem do real na qual o pesquisador está em campo e reflete sobre sua participação, sobre o "estar presente" na observação. Esse método faz parte da classificação proposta por Bill Nichols no livro *Introdução ao documentário* (2005).

de ser essa um modo de produção cinematográfico amador, por isso um retrocesso para a tradição histórica do cinema na Paraíba. É inegável que o barateamento dos meios de produção proporcionado pela máquina super-8, na construção do objeto cultural cinematográfico, contribui para o aumento de produções e experimentações no campo audiovisual.

Após um período de uma escassa produção na década de 1970 a Paraíba retoma sua vocação para a experiência no cinema. O curta-metragem que inicia esse novo ciclo de produção é *Gadanho*. O Filme, gravado e finalizado em 1979, utilizou-se de uma câmera 8mm e de som não sincronizado, equipamento adquirido pela UFPB para o Curso de Comunicação Social. A Universidade Federal da Paraíba também patrocinou a reprodução de duas cópias do original de *Gadanho* a fim de ampliar a sua distribuição. O curta-metragem circula pelas comunidades carentes da cidade, escolas públicas congressos estudantis com grande repercussão local (Figura 1). As três cópias do curta fortalecem o movimento de lutas pela redemocratização do Brasil. Mensurar o número e os locais de exibição desse curta-metragem é um desafio.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

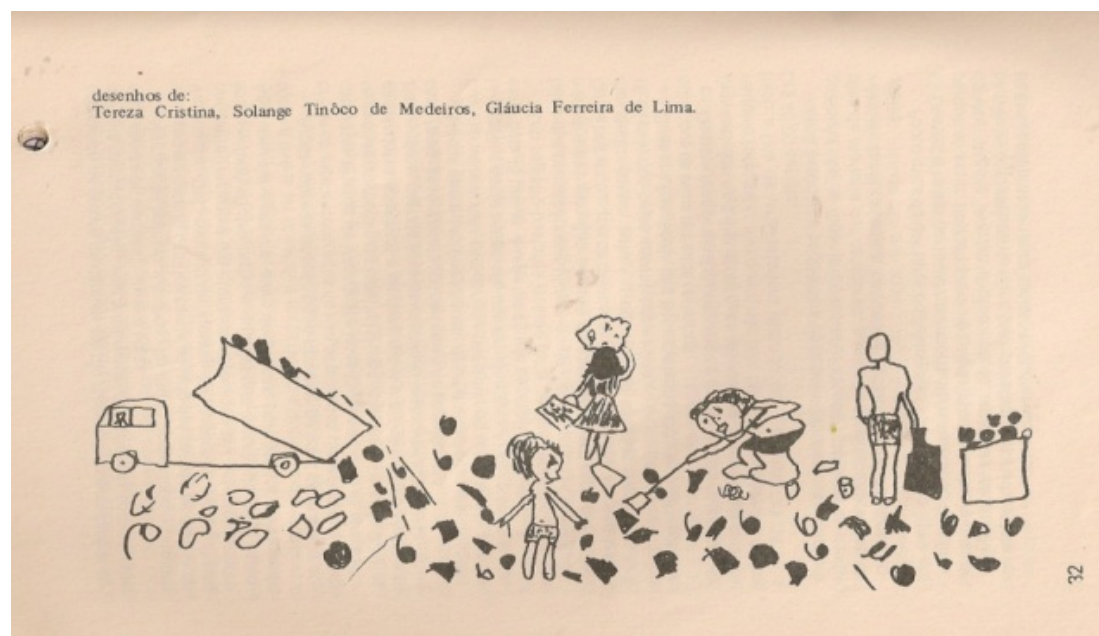


Figura 1 - Desenho realizado por crianças de escolas públicas a partir do filme *Gadanhô*.

Fonte: Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira, 1980.

Mantendo a tradição em promover o acesso a bens culturais, a UFPB, através de um projeto encampado pelos professores Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falcone, intitulado *Cinema Paraibano: Memória e Preservação*, proporcionou um reencontro com parte dessa filmografia produzida nessa época. O projeto, através da telecinagem, promoveu a digitalização de 25 filmes do acervo do NUDOC, uma mostra com os filmes, um ciclo de debates e lançamento do livro: *Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970-1980*. A última etapa do projeto foi disponibilizar o acesso público dessa produção em um *website*⁴.

⁴ www.cinemapbmemoria.com.br

Estilo, ética e *mise-en-scène* em *Gadanho*

O desafio de encontrar e destacar elementos estéticos para classificar *Gadanho* (Figura 2) busca entender as condições históricas e evolutivas do próprio gênero documentário. Os avanços tecnológicos surgem paralelamente aos novos modos de abordagem da realidade histórica e o conjunto de valores que compõe sua ética. Assim, identificar um estilo é também interpretar um olhar sobre as influências e desejos dos diretores. O estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais e também de seu envolvimento direto no tema do filme.



Figura 2 - Fotograma de *Gadanho* (1979). Ética e estética na abordagem de problemas sociais.

Fonte: www.cinemaememoria.ufpb.br

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Os modos de abordagem do real propostos por Bill Nichols e a classificação da ética no documentário de Fernão Ramos nos fornecem um constructo para uma tipologia ideal, sugerindo uma evolução cronológica do documentário. Do modo poético ao performático, passando pelos modos, expositivo, observativo, participativo e reflexivo, encontramos conceitos puros, que dentro de uma análise minuciosa podem conter misturas e hibridismos e onde um modo de abordagem se sobressai. O mesmo se aplica a categorização proposta por Ramos quanto à ética no documentário representada por quatro modelos: ética educativa, ética da imparcialidade, ética reflexiva e ética modesta. Cabe ao pesquisador identificar qual modo de abordagem e modelo ético mais se aproxima da intenção do cineasta e de sua relação com o tema.

A identificação de um filme com certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos e performáticos. 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, 2005, p.136).

Para o reconhecimento télico de um estilo em *Gadanho* e, para nossa indexação, constatamos certo grau de hibridismo. Os modos de abordagem

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

do real se entrecruzam e formam uma colcha costurada pelo método sociológico e antropológico inaugurado por Jean Rouch em "*Crônicas de um Verão*" (1961).

Iniciamos nossa análise pelos modos de abordagem de Nichols presentes em *Gadanho* e o observamos que o primeiro é o poético, marcado pela fragmentação e ambiguidade (Figura 3), presente nas inúmeras tomadas dos urubus sobrevoando o lixão do Roger, das queimas de lixo tendo ao fundo a beleza do por do Sol.

Para nós, há nessas tomadas as mesmas preocupações que motivaram os primeiros cineastas soviéticos com seus planos cinematográficos construindo distintos sentidos. Reconhecemos que o esforço de traduzir um manifesto em poesia, utilizando-se de meios precários essenciais para a percepção do espectador. A condição de inexperiência e a motivação dos diretores foram fundamentais na construção de um olhar para além de uma reportagem jornalística.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 3 - *Gadanho* e o modo poético de documentar o real. Fotograma do filme.

Fonte: www.cinemaememoria.ufpb.br

Não encontramos em *Gadanho* resquícios do modo de abordagem expositivo, apesar das asserções descritivas e o uso na montagem de fotos no início do filme, a condição determinante nesse modo de abordagem, a voz *over*, não está presente no filme na forma proposta pelo modo expositivo (a de imprimir neutralidade). Essa característica deste subgênero do documentário é construída em um estúdio e possui o papel de induzir a recepção do espectador, típica em documentários clássicos. A voz que ouvimos em *Gadanho* é composta por depoimentos captados no local, um discurso no programa Voz do Brasil do presidente do país no período, João Figueiredo, e um depoimento engajado da socióloga Terezinha Ribeiro, que unidos compõe um discurso reflexivo.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Quanto aos modos Observativo e Participativo, observamos nuances do primeiro e uma montagem que prioriza o segundo na obra em questão. A experiência dos primeiros planos observando à distancia as incinerações (Figura 4) é típica do documentário observativo e nos leva a pensar que a abordagem que prevalece é a do recuo ou distanciamento do que é mostrado, mesmo com os oito minutos da música de Albinoni, recurso não característico desse modo de representação do real.

No entanto, com o avançar da abordagem, observamos uma aproximação do olhar e o modo participativo ganha força. As vozes presentes no filme, frutos de entrevistas realizadas no local, são o ponto de virada do documentário e reforçam as características do método participativo. O discurso auditivo é construído sem a utilização de som sincrônico, composto com um ambiente sonoro mixado que absorve ruídos e se utiliza, às de vezes, de cortes bruscos que completam o olhar participante. As falas dos entrevistados nos revelam o sentido do nome filme, o ferro gadanho utilizado na cata do lixo (Figura 5), as condições precárias de vida material dos catadores, a luta por direitos e o manifesto contra a exploração do trabalho.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE



Figura 4 - Incineração observada em recuo que assinala o modo observativo.

Fonte: www.cinemaememoria.ufpb.br



Figura 5 - Gadanho, o ferro que perfura o lixo e que dá nome ao filme.

Fonte: www.cinemaememoria.ufpb.br

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Na Paraíba, dois filmes antecederam o uso de som sincrônico no documentário.

Na década de 1970, uma produção documentária, anterior às aventuras no som sincrônico de 1979 com *O que conto do Sertão é isso e Cinema Paraibano-vinte anos*, é narrada pela voz de um dos seus personagens, “Barra Limpa” apelido de José dos Santos em a pedra da Riqueza (Vladimir Carvalho, 1975). Percebemos aí um desejo direto no encontro do realizador com o tema (LIRA, 2013, p. 90).

O olhar estético sobre o tema filmado reafirma a abordagem participativa/interativa, aspecto que iria influenciar as experimentações posteriores daquela geração paraibana. Semelhante ao cinema neo-realista italiano, no qual o cinema é tecnicamente pobre e imagetivamente rico, o filme causa um impacto *simbólico* no campo do cinema paraibano, podendo ser comparado à *Aruanda*.

O estudo que referencia a ética no documentário de Fernão Ramos nos fornece as interpretações seguintes para moldar nosso olhar sobre *Gadanhô*. A ética da imparcialidade está presente nas primeiras cenas e remete a exercícios de aprendizado com a máquina. A existência de uma distância e recuo, presentes nesse início de filme, dão lugar para a interferência da presença da câmera no cotidiano gravado. Os olhares para a câmera, tímidos

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

no início, se intensificam e identificamos na *mise-en-scène* o surgimento da encenação-atitude.

O modo de abordagem participativo/interativo unido ao discurso militante de alguns personagens do filme reflete a *mise-en-scène* aplicada e identificamos vestígios da ética reflexiva/interativa. Como podemos notar nos planos onde um garoto olha para a câmera, e quando são mostradas crianças brincando no lixão (Figura 6) e acenam para os observadores participantes; e no estranhamento com o equipamento presente na tomada em que uma senhora se esconde da câmera (Figura 7), remetendo à discussão ética sobre a ação evasiva e exploratória do registro imagético.

A abordagem crítica não é exclusiva de *Gadanho*, no entanto, neste a dimensão se expande e embasa a construção narrativa da obra por inteiro. Nosso olhar sobre o tema lixão recai sobre as intenções dos autores e encontra respaldo nas características análogas de denúncia presentes em outros filmes que abordam os lixões e os trabalhadores que vivem dele. Posição semelhante à tomada pelos cineastas latino-americanos, da década anterior, que colocam a ética como central para a discussão entre o espectador e o autor de cinema. Assim, para nós, *Gadanho* assume o manifesto como força motriz de sua narrativa.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE



Figura 6 - Crianças revelam a presença da equipe ao acenar para a câmera.

Fonte: www.cinemaememoria.ufpb.br



Figura 7 - A reação da catadora indica a recusa a ser filmada.

Fonte: www.cinemaememoria.ufpb.br

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Os lixões do cinema brasileiro

O cinema se relaciona dialogicamente com outros meios e artes, com outros sistemas de representação e é imprescindível contar com a intertextualidade ao analisar um filme. Assim sendo, partindo da filmografia disponível na rede mundial de computadores, procuramos filmes com a temática do lixo na filmografia brasileira. Encontramos diversos curtas, médias e longas-metragens. Nosso recorte lança um olhar sobre os filmes do gênero documentário, avalia sua relevância no cenário nacional e direciona o olhar para os lixões e aterros.

Dentre as obras que retratam os lixões brasileiros não encontramos registros cinematográficos anteriores a *Gadanhô*. Posteriormente a 1979, destacamos quatro obras que utilizam o local de descarte como cenário de suas narrativas. Assim, apresentamos uma breve introdução na pesquisa sobre uma genealogia da representação dos lixões na produção cinematográfica brasileira. Os principais filmes destacados são: *Ilha das Flores* (1989) de Jorge Furtado, *Boca de lixo* (1992) de Eduardo Coutinho, *Estamira* (2005) de Marcos Prado e *Lixo Extraordinário* (2010) de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley.

Ilha das flores é um filme inovador no estilo documentário expositivo e ética educativa. Constrói um discurso em voz *over* ironizando o documentário clássico com inserções de animação, colagem, momentos de encenação-

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

locação e registros documentais (Figura 8). Seu didatismo respaldado na lógica dialética denuncia a tríade do modo de produção capitalista; família, propriedade privada e a exploração do trabalho. Através do debate sobre a circulação da mercadoria e o lucro, aponta a fome, o lixo e o abismo social presentes na sociedade brasileira.



Figura 8 - Cartaz de *Ilha das Flores* (1989) Inovando com a ética educativa.

Fonte: <http://www.aprendaavalorizar.com.br>

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Por sua vez, *Boca de lixo* é um documentário média-metragem realizado no lixão de Itaoca, São Gonçalo. O seu modo de abordagem é reflexivo e a ética que se destaca é a reflexiva/interativa. O suporte tecnológico de captação é em vídeo e o som é sincronizado. O aprofundamento na abordagem da proposta do cinema direto, unida ao uso também de uma

perspectiva etnográfica evidenciam a palavra e o Outro (Figura 9).



Figura 9 - O encontro com o Outro na ética interativa/reflexiva de *Boca de Lixo*.

Fonte: www.escrecinema.com

Em *Estamira* temos um documentário participativo/interativo, que apesar de alguns aspectos da ética imparcial (em recuo) vemos prevalecer a ética interativa com forte presença da encenação-atitude. O som é sincronizado e o suporte de captação é o digital. A narrativa conta a história pessoal de Estamira que vive como catadora de resíduos recicláveis no Lixão de Gramacho, em Duque de Caxias, RJ (Figura 10). O elemento narrativo que se sobressai é o discurso psicológico que nos apresenta uma fala contraditória.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 10 - A encenação-atitude: consciência do poder da câmera.

Fonte: www.revistatudobem.com

Identificamos em *Lixo extraordinário* o modo de abordagem do documentário performático identificado por Nichols (2005) e dentro da tipologia de Ramos (2008) observamos como ética modesta. O suporte de captação é o digital e o som é sincronizado. O filme é o registro do projeto artístico de Vick Muniz, artista plástico brasileiro radicado no EUA. O fenômeno retratado revela o encontro do artista com os catadores de material reciclável e um lixão localizado, também, no Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro.

A proposta do artista consiste em usar materiais do lixo reciclável para criar obras artísticas com o auxílio dos catadores de lixo. A gravação do processo de criação desse artista inicia no planejamento do empreendimento

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

e segue até o momento onde ocorre a venda de uma das obras de arte. A gravação do processo de criação de uma das obras desse projeto *Marat no Lixão* foi introduzida na abertura da telenovela brasileira chamada *Avenida Brasil* (Figura11).

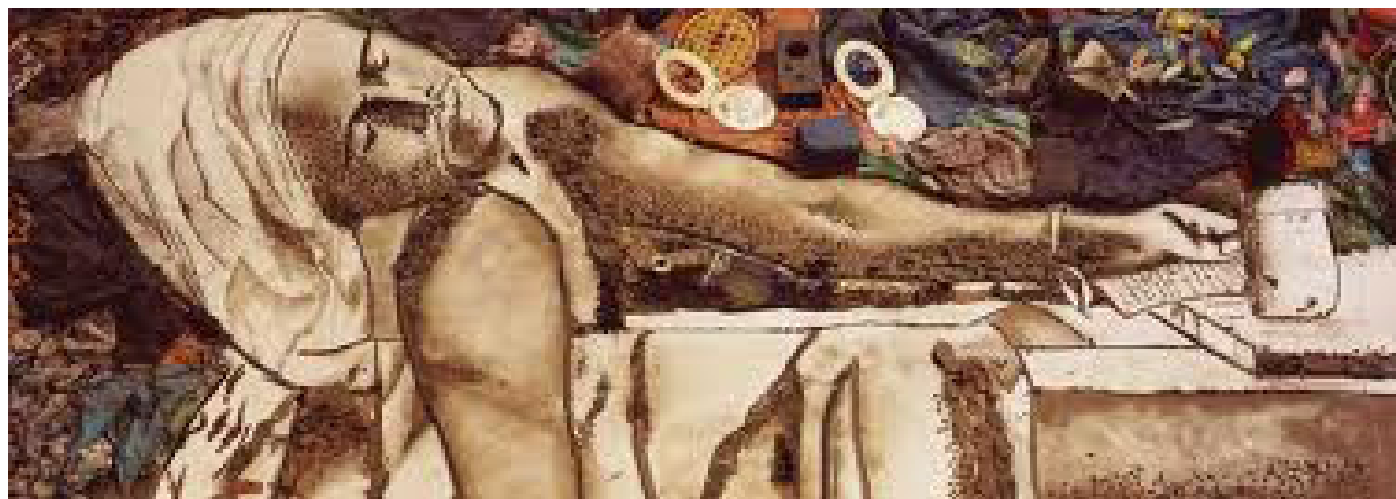


Figura 11 - Quando o diretor é personagem de seu próprio documentário (Modo performático).

Fonte: www.ideiasnamesa.unb.br

O discurso proposto por *Lixo Extraordinário* se distancia das abordagens anteriores e nos traz elementos de um novo paradigma sobre o lixo no cinema, ou seja, a sua glamorização.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Considerações finais

Quanto à reflexão política, *Gadanho* representa mais a Paraíba que o Brasil. No entanto, quanto à linguagem do cinema, embora sua circulação tenha sido restrita, sua suposta posição de inaugurador na ressignificação do tema lixo no cinema brasileiro, a partir das técnicas do cinema direto, mesmo sem o som sincrônico, lhe fornecem o *status* de histórico e inovador.

Ao assistirmos às produções aqui analisadas, percebemos que o discurso militante sobre o lixo desemboca em processo de estetização. A princípio como foco das produções fílmicas e depois pela sua ressignificação valorativa. Os modos de asserção sobre a realidade nessa filmografia nos apontam para uma intensificação e uma diversificação nos métodos iniciados no cinema direto, presente de forma enviesada, por utilizar as vozes dos personagens sobre as imagens como em *Gadanho*.

A condição da alteridade presente na experiência única de *Gadanho* é destacada pelo papel da precariedade técnica da câmera 8mm, que fornece a semente para a análise das transformações na relação entre o cineasta e o catador de recicláveis. O filme paraibano se situa entre os dois momentos históricos do lugar do lixo no cinema brasileiro, precede a produção aqui apresentada e deriva da estética do lixo do Cinema Marginal. Inicialmente a estética da Boca do Lixo procura encontrar caminhos para uma estética

CAPA

SUMÁRIO

E L I V R E

nas personagens, no descompromisso com a produção e no chamado lixo cinematográfico (um cinema com qualidade estética muito inferior). Desde então, na nossa análise, o termo lixo no cinema sofreu um processo de resignificação do plano simbólico e de imersão no plano empírico, como objeto fílmico. Em *Gadanho* as relações sociais que envolvem o descarte são exploradas visualmente em diversas perspectivas ao partilharem de um cinema denunciativo, revelador e militante.

A genealogia aqui proposta demonstra que o lixo acompanha as mudanças na dinâmica social ao reelaborar o seu papel na sociedade e ser recolocado no mundo da mercadoria. Observamos também que o discurso militante sobre esse tema sofre transformações promovidas pela indústria cinematográfica, resignificando o espaço imagético do lixo. Recentemente um filme de ficção hollywoodiano com co-produção EUA-Brasil, *TRASH - A esperança vem do lixo* (2013), de Stephen Daldry, também explora o lixo como cenário de sua trama. Apesar de fornecer oportunidades a profissionais brasileiros, a produção internacional reforça uma tendência de glamorização do lixo, algo que também aconteceu com a favela brasileira a partir da ficção *Cidade de Deus* 2002, de Fernando Meirelles.

Um olhar panorâmico destas produções e do tema lixo recaem sobre o uso da representação do descarte e os diversos modos de representar o lixo. O lixo físico é revelado pela lente, o lixo enquanto conceito politiza o

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

debate e o lixo imagético remete ao mundo audiovisual contemporâneo. A questão do arquivamento é central diante deste último. O acesso aos meios de produção audiovisual é um fenômeno que produz um massivo material amador. Alguns filmes recentes têm explorado esse campo, ainda a se desbravar, como *Pacific 2009*, de Marcelo Pedroso, que faz seu filme a partir da edição de imagens caseiras dos tripulantes de um cruzeiro.

Desta forma, outras possibilidades se abrem para as novas relações entre o cinema, o lixo e o catador. Elas estão no campo do lixo virtual, do lixo da nuvem e do lixo imagético amador. Como usar esse lixo para produzir cinema? Até que ponto o trabalho de garimpar fotografias digitais e imagens em movimento digitalizadas para edição, nos dias atuais, se enquadram como um novo tipo de catador de lixo? E o excesso de imagens produzidas diariamente será arquivado onde?

O estudo da imagem do lixo e do lixo imagético no cinema brasileiro possui uma longa caminhada a trilhar, e este artigo busca dar apenas um pontapé inicial.

Referências

AMORIM, Lara Santos. "Cinema e as condições de produção da imagem em super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre o acervo imagético e memória". In: **Cinema**

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

e Memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. João Pessoa. Editora da UFPB, 2013, p. 10-33.

GOMES, João de Lima. "A contribuição Francesa do cinema direto". In: **Cinema e Memória:** o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980. Editora da UFPB, João Pessoa, 2013, p. 102-115.

_____. "Gadanh o que os estudantes escreveram". In: **Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira.** Editora UFPB, João Pessoa, 1980, p. 29-33.

LIRA, Bertrand Souza. "Tecnologia e Estética: o super-8 funda a estilística do direto no cinema Paraibano nos anos 1980"; In: **Cinema e Memória:** o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980, Editora da UFPB, João Pessoa, 2013, p. 86-101.

MANNHEIM, Karl. **Sociologia da Cultura.** São Paulo, Perspectiva, Editora Universidade de São Paulo, 1985.

MACHADO Jr, Rubens. "A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: Espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura". In: **Cinema e Memória:** o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980, Editora da UFPB, João Pessoa, 2013, p. 34-55.

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

NUNES, Pedro. "Terceiro ciclo de cinema na Paraíba: Tradição e rupturas"; In: **Cinema e Memória:** o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980, Editora da UFPB, João Pessoa, 2013, p. 56-85.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

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

_____. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação no seu limite.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do Cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Filmografia

Gadanhô, de João de Lima e Pedro Nunes, João Pessoa PB, 8mm, 21min, 1979. Disponível em <https://vimeo.com/93172315>. Acesso em 03 de agosto de 2015.

Boca de Lixo, de Eduardo Coutinho, Duque de Caxias RJ, 48min, 1993. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=dOE38Kmi8Ek>> Acesso em 01 de março de 2015.

Estamira, Marcos Prado, Duque de Caxias RJ, 121min, 2005. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=KFyYE9Cssuo>> Acesso em 28 de fevereiro de 2015.

Ilha das Flores, de Jorge Furtado, Porto Alegre RS, 13min, 1989. Disponível em <<http://portacurtas.org.br/>> Acesso em 02 de março de 2015.

Lixo extraordinário, de Lucy Walker, João Jardim, Karen Harley, São Gonçalo RJ, 95min, 2010. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=ibctyQ9aU5k>> Acesso em 04 de março de 2015.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

PASSADOURO, UM DOCUMENTÁRIO FICCIONAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE DA MISE EN SCÈNE

Riccardo Migliore¹

Resumo

Passadouro (Torquato Joel, 1999), curta-metragem paraibano indexado como documentário, é emblemático, quanto à análise da *mise en scène*, por se tratar de um filme *sui generis*, híbrido, no qual as técnicas ficcionais e certa ambiência documental coexistem harmoniosamente. Trata-se de um poema audiovisual que aborda o tema das mudanças tecnológico-midiáticas na vida do campo e a solidão existencial do homem em sua inserção num meio natural inóspito. A análise do filme, segundo o método sugerido por Manuela Penafria (2009), nos permite aprofundar acerca das peculiaridades da encenação no âmbito do cinema documentário.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Estética. *Mise en scène*. Representação.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB, pesquisador do GECINE/PPGC/UFPB. E-mail: tanofb@gmail.com

Abstract

Passadouro (Torquato Joel, 1999), short film from Paraíba (Brazil) and indexed as a documentary, is emblematic, concerning the analysis of the *mise en scène*, because it's a *sui generis* film, and also a hybrid one, in which the fictional techniques and some documental ambience coexist harmoniously. It's all about an audiovisual poem depicting the theme of technological-media improvements and changes in the rural countryside and the existential loneliness peculiar of a man inserted in an inhospitable environment. The film analysis, considering the method suggested by Manuela Penafria (2009), allows us to deepen our investigation about the peculiarities of the *mise en scène* in the ambit of documentary films.

Key-words: Cinema. Documentary. Aesthetics. Mise en scène. Representation.

Introdução

Neste artigo apresentamos os resultados de nosso estudo inerente à encenação no documentário paraibano, no contexto da dissertação de mestrado intitulada *Formas de representação no cinema: uma reflexão sobre o uso da mise en scène nos filmes documentários paraibanos* (MIGLIORE, 2015), trabalho acadêmico no qual ponderamos acerca das possibilidades e problemáticas ligadas ao cinema documental e nele, abordamos o uso da

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

mise en scène no cinema paraibano. Neste percurso, analisamos cinco filmes: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *A pedra da riqueza* (Vladimir Carvalho, 1975), *Imagens do declínio, ou Beba Coca Babe Cola* (Bertrand Lira, Toquato Joel, 1981), *Passadouro* (Torquato Joel, 1999) e *Oferenda* (Ana Bárbara Ramos, 2009).

Os critérios de análise foram ditados pela aplicação, quase que integral, do método introduzido por Manuela Penafria (2009). Omitimos a identificação de uma “cena principal”, por acharmos que a presença e relevância de uma cena principal não ser necessariamente uma constante no cinema, entendido em toda sua abrangência e complexidade. Há filmes nos quais não faz sentido eleger uma cena como a principal: filmes experimentais, algumas modalidades de documentários, filmes ficcionais não comerciais, filmes feitos de planos-sequência, apenas para mencionar algumas categorias. Com exceção da detecção de uma cena principal, contudo, seguimos criteriosamente o método Penafria, ao sistematizarmos o texto com: *introdução, dinâmica da narrativa* (descrição analítica de pelo menos uma sequência), *ponto de vista e conclusão*.

Ao retomarmos algumas contribuições acadêmicas de autores como Sílvio Da-Rin (2006) e Guy Gauthier (2011), verificamos que as duas principais escolas documentais, no que se refere ao desenvolvimento desta modalidade cinematográfica, são aquelas representadas respectivamente por Robert

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Flaherty e Dziga Vertov. Neste sentido, percebe-se que o filme de Torquato Joel, de acordo com o pressuposto fundador ligado a esta dúplice vertente do cinema não-ficcional, tem mais afinidade com a “escola Flaherty”. Esta aproximação torna-se mais evidente pelo que concerne à relação homem-ambiente.

Vê-se, pois, que o Cariri filmado pelo cineasta paraibano resulta ser um meio tão inóspito quanto os ambientes fotografados pelas lentes de Flaherty, entre os quais a ilha de Aran e o contexto polar no qual vivem os esquimós *Inuit*. A comparação sustenta-se, principalmente, no isolamento do homem em sua inserção num meio que, neste filme, é relativamente “natural”. Quanto à luta com a natureza, esta se manifesta, na região semi-árida do nordeste brasileiro, quando a estiagem flagela pessoas, animais e vegetação por anos seguidos. Este documentário paraibano traz ao espectador um alto grau de romantismo, principalmente com relação à tradução fílmica do conceito poético da nostalgia. O *mood* do filme remete para a saudade do homem do campo, saudade de um passado longínquo no qual os sabores, os cheiros e a vivência do meio agrícola eram mais intensas, genuínas e imediatas.

A semelhança com a obra *flahertiana*, porém, termina por aqui, por se tratar, afinal, de abordagens cinematográficas distintas, não só em termos de distância temporal existente entre as realizações de um e do outro, como principalmente, em termos estéticos, narrativos e de montagem.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

O referido romantismo está associado ao elemento temporal, com ênfase no contexto roceiro do qual o homem da região semi-árida traz o seu alimento. O filme representa, portanto, uma reflexão acerca das mudanças que ali ocorreram entre as sucessivas gerações nos seus hábitos e costumes. Retrata também a vida familiar em sua manifestação centrada no lar como espaço de convivência, mas algumas vezes, também de solidão. Isso é confirmado e reiterado, em termos de gramática cinematográfica, pelo *flash-forward* que separa duas gerações, isto é, um pai e um filho, os quais partilham a mesma ocupação: a lavoura agrícola enquanto forma de auto-sustentação.

Para além desta saudade inter-geracional, vale a pena frisar que o documentário começa com uma referência aos ancestrais que naquela mesma terra moraram num tempo remoto, o que o espectador pode testemunhar através da ênfase na pedra com vestígios de uma arte autóctone primitiva, caracterizada por traços circulares e concêntricos, que aparece bem no início da primeira sequência deste curta-metragem indexado como documentário.

Se deduz, assim, que o filme de Joel tem por tema a questão da comunicação, desde sua manifestação ancestral na rocha, passando pelo rádio ouvido com atenção pelo sujeito que é aqui identificado como pai (ou talvez avô), numa forma de distração da dura vivência cotidiana ligada à vida no campo, e enfim, a televisão assistida com a mesma atenção pelo personagem que pode ser identificado como filho (ou neto).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Atente-se para o corte através do qual se dá o salto temporal. Pode-se verificar que este acontece exatamente no olhar, daquele do pai àquele do filho, enquanto as lentas tomadas em *travelling*, recurso técnico-estilístico recorrente neste filme, têm por finalidade render mais fluida a sucessão de momentos temporais, por um lado, e as transições entre os recortes espaciais, por outro.

Dinâmica da narrativa

Do conjunto de cenas e sequências que compõem *Passadouro*, resolvemos aplicar a análise *plano-a-plano* à sequência do filme na qual acontece o *flashforward* ao qual foi acenado acima, isto é, a passagem de tempo, ou elipse, na qual o contexto temporal da história narrada varia de uma geração para a sucessiva. Note-se que a sequência anterior, na qual aparece a mulher cozinhando com função narrativa de contextualização e, ao mesmo tempo, uma espécie de pausa visual no âmbito da composição da estrutura dramática, termina com um close do bode pendurado para secar após o couro ter sido retirado (o que não é mostrado no filme, apenas se pode deduzir).

A sequência, que de acordo com a leitura aqui proposta, tem um papel central no filme, na realidade é uma sucessão da anterior, dialogando

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

com a mesma através da continuidade de iluminação, tons da paleta de cor, cenografia e velocidade/intensidade dos movimentos de câmera, normalmente em *travelling*. O primeiro plano é justamente um lento movimento (*travelling*) de esquerda para direita, no qual pode ser enxergada a mesa, modestamente enfeitada e iluminada por uma luz de vela; na parede, para reforçar a perspectiva, há umas rédeas penduradas e a câmera mantém certa angulação diagonal, que aos poucos é corrigida pelo operador, até enquadrar o corredor, no qual há uma luminária de querosene, acesa, na qual Joel vai cortar, em plano detalhe, continuando o movimento da câmera, desta vez da direita para esquerda, reforçando o dinamismo, embora marcado por uma movimentação bastante suave.

Neste segundo *travelling*, o operador corrige de maneira a descer na diagonal, o que lhe permite terminar o plano enquadrando propriamente a porta e a janela da modesta casa de uma zona rural não especificada do semi-árido paraibano. Enquanto a música de fundo começa a crescer, o corte sucessivo estimula o espectador através de um enquadramento bastante elaborado, no qual, em primeiro plano visual, se vê um modesto oratório peculiar da região e da época. Há um Cristo num crucifixo e iluminado de baixo por duas velas que tangem a margem inferior do quadro, e por cima, uma estante na qual há duas pequenas estátuas de Padre Cícero, ao lado das quais há um retrato de um casal e, mais em baixo, o retrato de uma

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

mulher. Este primeiro plano visual contrasta com um segundo plano no qual se entrevê parte do corredor enquadrado no plano anterior, e onde reencontra-se a luminária de querosene a reforçar o senso de profundidade em termos de perspectiva. A câmera direciona-se para esquerda, passa na frente do corredor, no qual há uma espingarda pendurada na penumbra, e, finalmente, chega a enquadrar o rádio, ao lado do qual está um senhor idoso. A câmera conclui o *travelling* no aparelho, de maneira coerente com a suavidade de movimentos já observada anteriormente.



Figura 1 - Fotograma de Passadouro (Torquato Joel, 1999)

Fonte: ...

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Segue um corte em plano fixo num detalhe do olho esquerdo do idoso, se fechando aos poucos, o que sugere poeticamente, tanto um gesto habitual, de quem costuma adormecer ao lado de um aparelho que afinal das contas representa o único meio de contato com o mundo exterior, como também, uma alusão à morte do personagem.

Joel corta num plano simetricamente oposto ao anterior, mas que mantém a mesma proporção (levemente mais aberto), que enquadra o olho direito, evidentemente mais cheio de vitalidade, de um homem jovem, que está observando alguma coisa com bastante atenção. O plano sucessivo revela o objeto da atenção do homem, ou seja, ele está assistindo um filme e na tela do aparelho televisivo vemos Batman surgindo da penumbra e avançando rumo ao primeiro plano visual fechando num close. Corta-se no close do homem ao qual, intuitivamente, atribuímos o papel de filho do ancião da cena precedente. É este um plano de reação, onde se vê que ele, concentrado, assiste ao filme que está passando na TV.

Segue outro plano ponto-de-vista: enxerga-se na tela da TV a astronave de Batman voando de maneira a fazer uma curva e afastar-se do primeiro plano visual. A câmera em *travelling* recua da TV até mostrar o aparelho em sua totalidade. O diretor ainda corta no mesmo eixo visual, num plano chamado de OTS, ou *over-the-shoulder*, em que o ombro direito e parte da cabeça do homem são enquadrados em primeiro plano visual, de maneira a situar-se

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

na margem esquerda do quadro, ou seja, metade da cabeça encontra-se fora-do-quadro.

Ao fundo, a parede com alguns pôsteres pendurados é enquadrada fora de foco, assim como a tv e a mesinha que a suporta, com pouca profundidade de campo para enfatizar a figura do homem. O personagem começa o movimento para se levantar e Joel liga este movimento a um contra-plano mais fechado onde o rapaz olha para baixo. Corta-se para um plano-detelhe do tênis, cujo cadarço é amarrado pelo personagem. Há um corte no mesmo eixo visual, a enquadrar num plano um pouco mais amplo os pés e parte de um tapete no chão. O rapaz sai do quadro pela margem inferior direita.

Segue um plano detalhe da mão do personagem que desliga a tv. Respeitando as regras básicas de continuidade fílmica, observadas em Arijon (2000), em relação ao plano anterior, ele entra no quadro pela margem inferior esquerda para desligar o aparelho. Num novo plano aparece um boné branco onde se lê "*free*" (livre, em inglês) pendurado na parede e o cabo de uma inchada aparecendo pela margem inferior, levemente à direita.

O homem pega o boné, o coloca na cabeça, pega a inchada e efetua o movimento de saída do quadro pela margem inferior esquerda. Pela iluminação que lhe preenche as feições, percebe-se que o personagem está próximo da porta de casa. Isto é confirmado no plano seguinte, no qual a câmera está colocada do lado de fora da residência rústica, enquadrando a entrada,

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

em diagonal, de maneira a se ter diversos planos visuais: parte da parede externa da casa, a porta e parte do seu interior. Ao fundo, visualizamos uma serra coberta por uma vegetação esverdeada que contrasta com o vermelho do barro ao redor da casa. Sem fechar a porta, o homem sai pela margem direita do quadro e ouvimos os passos dele fora-do-quadro enquanto se afasta.

O último plano, de fato um contra-plano interno, mostra o homem se afastando com sua inchada no ombro. Para ressaltar a profundidade em termos de perspectiva, mas também como elemento com função meramente narrativa, à margem esquerda se entrevê parte da antena parabólica. Fora-do-quadro podem ser ouvidas vozes em inglês, como a enfatizar o fato da antena (e do aparelho de TV) reduzir as distâncias e aproximar o contexto rural aqui retratado dos centros hegemônicos do poder global, dominados, em termos culturais, por este idioma.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Ponto de vista

Passadouro fundamenta-se mais no estado de ânimo, na ambiência, no sentimento que permeia o transcorrer do tempo, do que numa meticulosa descrição de tudo que as imagens, por si só, esboçam de maneira bastante

verossímil. A *mise en scène*, segundo este viés, pode ser entendida também como veículo para fazer convergir determinado grau, quantitativa e qualitativamente falando, de carga poética e emocional. A sutileza de detalhes dos quais é composta a encenação cinematográfica é o que permite ao estilo de transmitir o conteúdo, como discutido por Jaques Aumont (2008) e David Bordwell (2008). Evidentemente, não estamos comparando *Passadouro* com *Cidade dos Sonhos*, e sim, reiterando a importância de um fio condutor não apenas lógico-narrativo, mas também, emocional, numa obra audiovisual.

É útil voltar a considerar que desde nossa dissertação², da qual este artigo é oriundo, defendemos um conceito de encenação composto por três elementos distintos: aqueles *técnicos* (ou de linguagem cinematográfica), referentes à direção dos atores no sentido mais coreográfico desta *práxis*, o que implica em movimentações, pausas, e novas movimentações, num aproximar-se e afastar-se entre câmera e atores no desenho espacial definido pelos elementos cênicos, e em relação com o espaço fora-de-quadro; aqueles *estéticos*, caracterizado por um conjunto mais ou menos orquestrado de intervenções artísticas voltadas para enfatizar ou reduzir o impacto emocional e a leitura não-verbal da narração (ou não-narração). Este é o caso da fotografia e seu uso da iluminação, do desenho de som, do figurino, da maquiagem, e ainda, da direção emocional dos atores (direção

² Citada acima.

de elenco propriamente dita), distinta daquela meramente coreográfica; e enfim, aqueles *ideológico-morais*, quer dizer, aquilo que consciente e inconscientemente reflete-se no filme a partir do olhar do realizador sobre o mundo histórico, suas vicissitudes, influências, crenças, as quais manifestam-se num filme em termos de asserção sobre o mundo histórico.

Vê-se, pois, que os aspectos estéticos estão ligados àqueles técnicos, mas ultrapassam o caráter *móvel* da coreografia (as movimentações da câmera em função da atuação dos personagens e vice-versa), introduzindo nela as nuances emocionais a partir das competências dos diretores dos diversos departamentos (fotografia, arte, som...), por sua vez orquestradas pelo *metteur en scène*.

O tom ou estado de ânimo, contudo, não há como existir “por si só” no cinema, sem que haja um encontro dialógico entre as contribuições artístico-estéticas dos colaboradores do diretor e a relação de movimentações entendidas como o ato de imprimir no espaço (cênico, mas não no sentido teatral e sim, fílmico) a tinta emocional que, animada pelo ponto de vista humano (ideológico, político e moral) do realizador, vai conferir ao filme sua própria marca distintiva, seu *mood*.

Reiterando e resumindo o colocado acima, a partir deste viés *metziano*, entende-se a *mise en scène* de maneira diferente daquela de Bordwell (2008) e Aumont (2008), os quais concentram-se em seu elemento meramente

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

formal; isto é, aquele de natureza estética e significativa, na medida em que a abordagem destes autores chega até a criticar, como é o caso de Bordwell, uma análise fílmica demasiado preocupada com o significado e o simbolismo de uma obra cinematográfica, isto é, com seu conteúdo.

Embora se compreenda a pertinência da queixa de David Bordwell, concorda-se, neste contexto, com Christian Metz (1995) quanto à necessidade de se evitar dicotomias como aquela que opõe a forma, enquanto significativa e o conteúdo, enquanto significado. É a partir deste viés que enxergamos a *mise en scène* como *significação*, ou seja, um conjunto complexo representado por elementos significantes e significados, na medida em que, como foi discutido por Metz, não existe uma distinção nítida entre elementos formais e de conteúdo, nem mesmo no âmbito da abstração teórica, por se ter elementos significantes nos significados e vice versa, aspectos significados nos significantes.

A *significação* metziana, segundo a leitura da encenação aqui sustentada, se resume exatamente no *mood* que vai animar aquela que, dependendo da modalidade documental, pode ser uma narrativa ou uma não-narrativa. E é a partir deste pressuposto que entende-se a *mise en scène* como um ponto de equilíbrio, ou de encontro, entre aspectos diversos e às vezes presumivelmente antagônicos.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Analiticamente, porém, mais uma vez é preciso recorrer (paradoxo) a uma distinção inicial entre aspectos formais e temáticos, pois é esta a única maneira para se demonstrar a ambivalência ou influência mútua dos primeiros com os segundos. A este respeito vê-se que a complexidade da *mise en scène* documental pode ser melhor compreendida, visualmente, através do seguinte esquema, oriundo de nossa dissertação de mestrado, do qual resulta que a influência de técnicas peculiares do cinema ficcional representa apenas uma entre diversas outras características da encenação presente no cinema documentário, em toda sua polissemia:

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 2 -

Fonte: ...

Note-se que a análise do filme aqui proposta é sustentada por um esforço teórico voltado para um entendimento abrangente da *mise en scène*, de fato

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

mais amplo e complexo do que a noção ancestral de encenação, oriunda do teatro, onde esta se resumia à marcação de cena. A este respeito, observe-se que em nossa dissertação de mestrado detectamos e sistematizamos, no âmbito do cinema documental, sete aspectos da *mise en scène*, três inerentes ao elemento formal do filme e quatro ao conteúdo. Os aspectos formais são representados respectivamente pela direção coreográfica dos atores (sociais), pela direção emocional (colocação em situação, no caso do documentário), e pelo conjunto de intervenções imagético-sonoras propriamente ligadas ao estilo do filme. Quanto ao conteúdo, a *mise en scène* documental pode ser organizada em quatro elementos de análise: o conteúdo narrativo propriamente chamado; o ponto de vista político/ideológico/moral do realizador que é canalizado no filme através da encenação (às vezes de maneira implícita ou até mesmo inconsciente); a *auto-mise en scène* operada pelos personagens sociais e que aponta para formas de auto-representação; e a eventual *auto-mise en scène* promovida pelo realizador de documentários quando decide se colocar em cena, isto é, tornar-se um personagem de seu próprio filme não-ficcional.

Ao se efetuar a análise de um filme como *Aruanda*, testemunha-se que a síntese entre forma e conteúdo se manifesta propriamente nos sete aspectos peculiares da *mise en scène* resumidos acima, o que ressalta, mais uma vez, a dificuldade de se reduzir este complexo dispositivo a uma aparelhagem

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

baseada numa lógica meramente dicotômica, já que todos os (sete) aspectos acima são interativos.

Análise fílmica da encenação em *Passadouro*

Aplicando estes conceitos à análise do filme *Passadouro*, resulta que, quanto aos aspectos formais, a direção coreográfica é praticamente onipresente, não apenas com relação às movimentações dos atores sociais, e sim, tendo em consideração também a movimentação quase incessante da câmera de filmagem, por quanto delicada esta movimentação possa resultar. Trata-se de um filme que com Gauthier (2011) podemos considerar um *documentário romenceado*, ou ficção documental. Neste sentido é útil recuperar a contribuição de Roger Odin acerca da indexação, aspecto crucial para a conceituação, por parte do autor, da chamada *leitura documentarizante*. Segundo o autor, a leitura documentarizante pressupõe um *Enunciador real*: “De fato, o único critério que, nos parece, deve ser mantido para caracterizar aquilo que advém na hora de executar a leitura documentarizante é que o leitor constrói a imagem do Enunciador, pressupondo a realidade desse Enunciador” (ODIN, 2012: 18).

Note-se que Odin entende por *Enunciador real* toda uma variedade de

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

aspectos (objetos inclusive) e atores envolvidos na produção, como por exemplo a câmera, o realizador, a sociedade, o operador de câmera, o cinema (...). A este respeito o autor acrescenta que “existem diferentes modos de pôr em ação a leitura documentarizante; de fato, há tantos modos de fazer operar a leitura documentarizante quantas são as possibilidades de construir, diante de um filme, Enunciadores reais” (ODIN, 2012: 19).

A leitura documentarizante, portanto, remete para uma ambiência documental, fundamentada na pressuposição e reconhecimento, por parte do espectador, de um Enunciador real, e não se refere de maneira alguma a um conjunto de elementos formais que garantam exclusividade para o documentário, já que o aspecto estilístico-formal por si só não é suficiente para discernir um filme não-ficcional de uma ficção.

Nestes termos, voltando à análise de *Passadouro*, vemos que os aspectos formais em seu conjunto apontam para o uso de técnicas ficcionais mais do que documentais, o que se manifesta principalmente na questão da direção emocional dos atores, a qual responde a um processo de preparação de elenco, isto é, os atores sociais foram dirigidos por Torquato Joel, de maneira que os sentimentos sejam ao mesmo tempo manifestos, mas contidos. Quer dizer, a interpretação dos atores é coerente e harmoniosa com a estética deste curta-metragem a qual, lembremos, é uma estética da sobriedade e não do excesso. A direção emocional, portanto, serviu para proporcionar

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

atuações minimalistas, tratando-se aqui de uma obra caracterizada por nuances, sutilezas, e muita poesia. E ainda, permanecendo no âmbito dos aspectos formais, vê-se que o conjunto de intervenções imagético-sonoras veicula, de fato, a sobriedade, a poesia e os sentimentos de saudade, melancolia e solidão que o filme provoca no espectador. Os tons de cor, as movimentações da câmera, a cenografia, entre outros elementos, concorrem com a criação de um tom emocional propositalmente dramático, sem ser patético ou excessivamente "sentimental".

Dos aspectos inerentes ao conteúdo, pode-se destacar que a temática do filme leva o espectador para uma casa do interior, numa região semiárida do interior nordestino, onde através de uma elipse temporal, o realizador cria uma ponte entre duas gerações distintas, ao representar um pai (ou avô) e um filho (ou neto). Não há locução, não há diálogos e não há elementos explícitos que tragam informações detalhadas acerca desta relação de parentesco. É o filme, através dos aspectos formais, a sugerir esta questão, o que, mais uma vez, reforça a proposta metziana inerente à leitura de um filme por meio da *forma do conteúdo*. O ponto de vista ideológico, no caso de *Passadouro*, não é tão explícito, não que haja omissão de posicionamento político, apenas, a própria temática do filme remete mais para um estado de ânimo do que para a afirmação de um credo. Não estamos afirmando que a o grau de poesia seja inversamente proporcional à manifestação da posição

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

política do realizador, pois na obra de Ken Loach, apenas para citar um cineasta politicamente engajado, podem ser detectados momentos de alta poesia. Em *Passadouro*, porém, o aspecto sentimental sobressai de maneira mais impactante, deixando a questão ideológica em segundo ou terceiro plano. Enfim, é um filme sobre saudade, mas de maneira alguma reflete uma ideologia saudosista e reacionária.

E pelo que concerne à auto-encenação dos atores sociais, de acordo com as premissas acima, vemos que, devido ao alto grau de direção (coreográfica e emocional), no molde do cinema ficcional, o aspecto da auto-*mise en scène* neste filme não cabe e não faz sentido considerá-lo.

Neste curta-metragem de Torquato Joel, indexado como documentário, a *mise en scène* é caracterizada por uma harmonia delicada que resulta de nuances recíprocas entre os aspectos coreográficos, estéticos, emocionais, e ainda, aqueles ideológico-morais, advindos da vivência pessoal e do olhar sobre o mundo histórico do realizador que é natural de Souza, Sertão da Paraíba. Para chegar a tal harmonia, o realizador despiu tanto a *diegese*, como também a contribuição criativa mais ligada à estética, de tudo que não era essencial para a representação do mundo histórico. Parece ser neste sentido que o cineasta russo Andrej Tarkovski (2002) introduziu o conceito de *esculpir o tempo*. O ato de esculpir, em realidade, se dá num nível espaço-temporal e não apenas temporal, como parece sugerir a expressão *tarkovskiana*.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

A escultura do (espaço)-tempo permite ao realizador, através da *mise en scène*, devolver aquelas mesmas sensações, impressões e conjunto de sentimentos, a partir dos quais o filme foi pré-visualizado, cogitado, escrito, produzido e em fim, editado/montado. A harmonia das partes tem prioridade sobre os detalhes, inclusive em termos narrativos. É este “estado de ânimo” que permeia e canaliza a comunicação explícita, “lógica”, baseada no elemento verbal (argumento ou roteiro). A ambiência do filme surge através de uma troca constante entre forma e conteúdo, onde ambos encontram-se num estado de equilíbrio e complementam-se reciprocamente.

O romantismo, a poesia, a saudade, a incomunicabilidade e solidão que pode vir a existir mesmo num ambiente familiar e ainda a melancolia pelo transcorrer do tempo, em *Passadouro*, manifestam-se através deste conjunto de partes animadas através da tríplice intervenção coreográfico-estético-ideológica. Do ponto de vista da técnica e da linguagem cinematográfica, Joel recorreu ao uso constante de *travellings*, visando uma suave harmonia de recortes heterogêneos, que acompanha o espectador desde o começo até o final. Na primeira parte do filme, até o referido *flash-forward*, é o movimento de câmera a encontrar os corpos-no-espaço, pois o *staging* dos atores perante a câmera pode ser tido como secundário.

A câmera descobre o espaço e move-se suavemente pela locação, no sentido, exterior-interior-exterior e, ao mesmo tempo, promove a referida

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

passagem temporal, ou elipse, gerada através do corte do olho do pai para aquele do filho. É ainda, através da movimentação fluida da câmera que se cria um diálogo entre os elementos narrativos considerados essenciais pelo cineasta. Compreende-se, assim, que no caso deste filme, a movimentação da câmera, em termos de encenação, não tem como ser considerada uma mera variável, isto é, um aspecto acessório da *mise en scène*, assim como é defendido por David Bordwell (2008); pois a flutuação da câmera em *Passadouro* é o elemento central, ou para melhor expressar, o aspecto norteador da encenação em seu tríplice sentido (acima).

A aposta do realizador, nestes termos, foi apropriada na medida em que a narrativa, por um lado, e a estética do filme, por outro, são despidas de todo e qualquer elemento supérfluo, o que devolve um senso de simplicidade, de genuinidade, e de poesia referente à relação homem/meio rural. Isto é, as partes compõem, de maneira fluida, a imagem emocional do filme, a qual só pode existir em sua forma plena na medida em que Joel aceita correr o risco de confundir, ao não declarar explicitamente que os dois personagens principais são pai e filho (entre outras questões), mas deixando isso subentendido, limitado ao poder imagético do filme, através da ênfase no olhar dos dois personagens masculinos.

Em *Passadouro*, o realizador conseguiu alcançar aquela síntese, aquele equilíbrio entre o dito e o não dito (aqui em termos meramente simbólicos,

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

já que no curta de Joel não há diálogos), entre o explícito e o implícito, entre o presente e o ausente, que garante ao filme uma suficiente componente lírica, a qual sustenta o grau de poesia acima considerado.

Quanto à questão do reconhecimento convencional desta obra audiovisual dentro de um ou outro domínio fílmico, a partir do que Nichols (2005), Carroll (2005) e Ramos (2008) chamam de *indexação*, vê-se que *Passadouro* é um filme de curta-metragem indexado como documentário, cuja técnica cinematográfica e o recurso constante à encenação no seu sentido mais ficcional, aparentemente, poderiam contradizer esta indexação, embora não se tenha como negá-la, devido à ambiência documental que permeia esta produção paraibana. Isto por sua vez reforça o fato da distinção entre documentário e ficção não estar limitada às supostas “peculiaridades” estilísticas de um ou outro regime cinematográfico. A linha de demarcação, além de sutil, sustenta-se mais num *modus operandi*, numa postura e num *ethos* do que na utilização de técnicas presumidamente exclusivas.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Considerações finais

Além disso, estendendo a discussão a essas considerações finais, a *mise en scène* de Torquato Joel remete mais para o que Gauthier (2011) chama de

reconstituição de um mundo preexistente do que para uma ficção entendida em termos de *simulacro* ou *reconstrução*. A reconstituição, neste curta, encontra-se de maneira mais evidente na parte da narração que antecede o mencionado *flash-forward*, embora haja, também, uma reconstituição na segunda parte, a qual, apesar de se referir à contemporaneidade, é obtida, assim como a parte anterior, através de recursos meramente ficcionais, por quanto paradoxal isso possa parecer, em termos estreitamente documentais. A reconstituição documental, portanto, não é exclusividade de situações ligadas ao passado, sendo que pode se efetuar uma reconstituição de momentos sincrônicos às filmagens. Neste caso, porém, é mais conveniente se falar em *colocação em situação*.

Entende-se, pois, que *Passadouro* é um filme híbrido, indexado como documentário, mas dotado de uma técnica e encenação propriamente ficcionais. Com o intuito de problematizar uma análise efetuada a partir de classificações inerentes à modalidade da *mise en scène*, como aquelas propostas por Ramos (2008) poder-se-ia falar aqui de *encenação-locação*, mas são os personagens do filme meros atores sociais dirigidos pelo realizador no contexto onde realmente residem e vivenciam o respectivo dia-a-dia? A indexação desta obra audiovisual enquanto documentário deveria levar a uma resposta afirmativa para esta questão, pois segundo a tradição da reconstituição documental romanceada *à la* Flaherty, mesmo

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

que os personagens não se representem exatamente enquanto indivíduos peculiares³, eles são personagens sociais pertencentes à comunidade cujo contexto sociocultural é retratado pelo documentário.

Mais uma vez, este aspecto por si só não é determinante quanto à distinção entre documentário e ficção, na medida em que, em algumas modalidades ficcionais, como o *neorealismo* italiano, havia um nível semelhante de auto-representação sócio-cultural por parte de personagens/não-atores.

Pode-se concluir que a contraposição apontada por Gauthier (2011) entre *auto-representação* e *simulacro*, por si só, é útil para sugerir uma distinção ampla entre documentário e ficção, mas ao mesmo tempo trata-se de uma contraposição conceitual cuja capacidade de demarcação destes domínios cinematográficos é relativizada pela análise de filmes como *Passadouro*. A análise da *mise en scène*, neste sentido, adquire certa relevância também do ponto de vista da ontologia documental, na medida em que, através da leitura detalhada do filme com ênfase na encenação, apreende-se que se a técnica e o estilo utilizados aparentemente remetem para o domínio ficcional, enquanto a ambiência deste filme é meramente documental, tratando-se, pois de uma obra cinematográfica híbrida, tecnicamente mais ficcional, mas em termos de ambiência, documental.

³ Veja-se a substituição de atores/atrizes sociais para a interpretação de parentes em filmes como *Nanook do Norte* e *O homem de Aran*.

Referências

ARIJON, Daniel. **L'ABC della regia**. Vol. I e II. Roma: Dino Audino Editore, 2000.

AUMONT, Jaques. **O cinema e a encenação**. Edições Texto e Grafia: Lisboa, 2008.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2008.

CARROLL, N. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. **Teoria contemporânea do cinema**: Pós estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005, pp. 69-104.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**. Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.

GAUTHIER, Guy. **O Documentário**: um outro cinema. Campinas: Papirus, 2011.

METZ, Christian. **La significazione nel cinema**: semiotica dell'immagine, semiótica del film. Milano: Bompiani, 1995.

MIGLIORE, Riccardo. **Formas de representação no cinema**: uma reflexão sobre o uso da mise en scène nos filmes documentários paraibanos. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, Dissertação de Mestrado, 2015.

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

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Revista Significação**, ano 39, n.37, pp.10-30, 2012.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes** – *conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOP-COM, Abril 2009. [Http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf).

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

TARKOVSKIJ, Andrej. **Scolpire il tempo**. Milano: Ubulibri, 2002. 6ª edizione.

Filmografia

Passadouro (Torquato Joel, 1999). Doc. Cor, 8 min, 35mm.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

DOCUMENTÁRIO E PRODUÇÃO DE SENTIDO: UMA ANÁLISE DO FILME *BOM DIA, MARIA DE NAZARÉ*

Alisson Gutemberg¹

Resumo

Diferente do filme de ficção, o documentário aborda o mundo em que vivemos e compartilhamos. Por conta disso, a sua representação apresenta ganhos de realidade em comparação com uma abordagem que exija a construção de um universo diégetico. No entanto, como coloca Vernet (1995), a narrativa documental também apresenta congruências com o modo ficcional e isso acontece, principalmente, por conta dos materiais de expressão do aparato cinematográfico, pois ambos transformam a “coisa” narrada em espetáculo. Desta forma, nossa proposta é observar como o documentário produz sentido e como se relaciona com a formação dos imaginários sociais. Para tanto, vamos analisar o filme *Bom dia, Maria de Nazaré* (Bertrand Lira, 2003) a partir dos conceitos de Bill Nichols (2005).

Palavras-chave: Narrativa documental. Representação. Imaginários sociais.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Membro do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual – GECINE (Cnpq). Bolsista CAPES.

Abstract

Unlike a fiction film, a documentary approaches the world we live and share. Therefore, this kind of representation shows a gain of reality, compared with an approach that requires the construction of a diegetic universe. However, according to Vernet (1995), the documental narrative also features congruences with the fictional mode, mainly because of the cinematographic apparatus, transforming the narrated “thing” in a spectacle. Thus, our goal is to observe how the documentary produces sense and its relation with the formation of social imaginaries. Thereunto, we will analyze the movie *Bom dia, Maria de Nazaré* (Good morning, Mary of Nazareth – Bertrand Lira, 2003) based on Bill Nichols’ (2005) concepts.

Keywords: Documental Narrative. Representation. Social Imaginaries.

Documentário e produção de sentido

O documentário aborda o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado. Mas essa diferença não garante uma separação totalizante entre ficção e não-ficção, haja vista que os documentários utilizam práticas e convenções frequentemente associadas à ficção, como por exemplo, roteirização, encenação, entre outros, na composição do filme. De acordo

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

com Marc Vernet (1995), tanto o filme ficcional, como o filme científico, ou até mesmo o documentário, carregam aspectos comuns por conta de seus materiais de expressão (imagem em movimento, som)

No entender de Bill Nichols (2005), a tradição do documentário está enraizada na capacidade que ele tem de nos transmitir uma impressão de autenticidade. E para isso, os cineastas são atraídos por um modo de representação que visa nos envolver em questões relacionadas com o mundo histórico compartilhado. No entanto,

alguns (cineastas) enfatizam a originalidade ou a característica distintiva de sua própria maneira de ver o mundo: vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele. Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta. Nos dois casos, aqueles que adotam o documentário como veículo de expressão desviam nossa atenção para o mundo que já ocupamos. Fazem isso com a mesma engenhosidade e inventividade que os cineastas de ficção usam para atrair nossa atenção para mundos que, de outra forma, jamais conheceríamos. Portanto, os vídeos e filmes documentários apresentam a mesma complexidade, o mesmo desafio que qualquer um dos tipos de filme de ficção (2005, pp. 20-21).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Por outro lado é importante ressaltar, como pontua Marc Ferro (1992), que todo filme está inserido na História, sendo assim, toda obra cinematográfica assume função documental, pois evidencia a cultura que a produziu levando em consideração espaço e tempo, e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dessa cultura. Pegando como *leitmotiv* esse ponto, Nichols coloca que existem dois tipos de filme: documentários de satisfação de desejo e documentários de representação social. O primeiro se refere aos filmes que chamamos de ficção e o segundo são os filmes que chamamos de documental.

É importante ressaltar, que, devido a suas formas de organização, os documentários de representação social apresentam aspectos que os diferenciam do filme de ficção, tanto na sua forma de representar, como na recepção por parte dos espectadores. Para Nichols (2005), são os filmes que compõem a tradição que definem um gênero. E para pertencer a uma classificação, a obra tem de exibir características comuns aos filmes já classificados dentro desse escopo. No caso do documentário, existem algumas normas e convenções com esse intuito, tais como: o uso de comentário com "voz de Deus", as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme, além da predominância da lógica informativa.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Utilizando-se dessas convenções e normas, pertencentes a muitos filmes do gênero, os documentários propiciam novas visões de um mundo comum e tornam visíveis e audíveis as matérias da realidade social. Porém, é salutar observar que isso acontece de acordo com a seleção do cineasta. Mesmo assim, podemos dizer que “o documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2005, p.27): a lógica que organiza as obras de não-ficção é sustentada por um argumento, uma afirmação ou, até mesmo, uma alegação sobre o mundo histórico.

Esse envolvimento e essa lógica liberam o documentário de algumas das convenções em que ele se fia para criar um mundo imaginário. A montagem em continuidade, por exemplo, que opera para tornar invisíveis os cortes entre as tomadas numa cena típica de filme de ficção, tem menos prioridade. 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 (...), 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, 2005, p. 55-56).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

O documentário, segundo Fernão Ramos (2008), estabelece, como a ficção, asserções sobre o mundo. No entanto, Ramos reconhece que as

proposições que o documentário coloca são de ordem diferente das do filme de ficção. “As proposições, as asserções, são anunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções.” (2008, p. 23). Nesse sentido, qualquer documentário é uma voz que se refere ao mundo histórico, que fala sobre esse mundo, a partir de um ponto de vista, uma perspectiva determinada e situada historicamente. Não assistimos a um documentário esperando ver histórias imaginadas por um diretor, mas um “discurso” (com imagens e sons) sobre um aspecto real.

Os tipos de documentário

No livro *Introdução ao documentário* (2005), Bill Nichols – um dos maiores expoentes nos estudos sobre cinema documental – classifica os tipos existentes de documentário. No entender do autor, identificamos seis modos distintos que variam de acordo com pressupostos estruturais narrativos e que funcionam como subgêneros do gênero documentário: *poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático*. E são esses seis modos que “estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar” (2005, p. 135).

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Para Nichols, o *documentário poético* apresenta aspectos comuns com a vanguarda modernista, como por exemplo, falta de especificidade e significação abstrata. Esse modelo “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais” (2005, p. 138). Nesse tipo de narrativa documental, ainda como coloca Nichols, os atores sociais, na maioria dos casos, não assumem a forma de personagens com densidade psicológica e, além disso, não apresentam uma visão de mundo definida. Na verdade, “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (2005, p. 138).

Com relação ao *modo expositivo*, Nichols (2005) coloca que esse modelo se configura por meio de uma abordagem que trata diretamente de questões do mundo histórico, com uma estrutura essencialmente didática, a partir de uma composição narrativa mais retórica ou argumentativa do que poética. Como pressuposto básico, podemos notar que “o modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam o comentário com voz de Deus” (2005, p. 142).

Já o *documentário observativo* evita o comentário e a encenação. Preza por uma observação espontânea do momento registrado. E tem como traço

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

a falta de enredo e contexto. "O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem, pós-produção, como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentários com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares" (2005, p. 147), por exemplo. No *documentário observativo*, não observamos reconstituições históricas, mas sim, apenas, o registro de um momento. Quanto a isso, Nichols coloca que,

com frequência os *modos poéticos e expositivos* do documentário sacrificam o ato específico de filmar as pessoas, para construir padrões formais ou argumentos persuasivos. O cineasta reunia a matéria-prima necessária e, com elas, em seguida, dava forma a uma reflexão, uma perspectiva ou um argumento. E se o cineasta apenas observasse o que se passa diante da câmera sem uma intervenção explícita? Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação? (NICHOLS, 2005, p. 146).

O *modo participativo*, no entender de Nichols, coloca o cineasta em "campo". Ele participa da vida das pessoas inseridas em seu objeto de observação, para, assim, refletir sobre a experiência. Nele há entrevistas com as pessoas ou, até mesmo, interação. "O *documentário participativo* dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera" (2005, p. 153). Sendo assim, diante desse modelo de documentário, testemunhamos o mundo histórico

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

representado por alguém que se engajou ativamente naquele processo, para tanto, o cineasta se afasta da voz-over e da meditação poética e se torna um ator social.

No que tange o *documentário reflexivo*, Nichols (2005) coloca que trata-se de um modo onde os processos de negociação entre cineasta e espectador são o foco de atenção: “em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação (2005, p. 162). O *modo reflexivo* questiona a própria forma do documentário, para tanto, ele apresenta uma forma abstrata, e, por isso, perde de vista questões concretas acerca dos temas abordados.

Por fim, Nichols identifica o *modo performático*. Para ele, esse tipo de filme documental, assim como o *poético*, aborda questões referentes ao que é o conhecimento. “O que se pode considerar como entendimento ou compreensão? Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo?” (2005, p. 169), porém a subjetividade tem peso maior do que a construção de um argumento lógico e linear. Os filmes *performáticos* apresentam um tom autobiográfico e uma capacidade de expressar subjetividade. Isso faz com que esse tipo de documentário busque trabalhar com outras formas de representação e novas configurações

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

referentes à narrativa, baseando-se em sujeitos específicos, como por exemplo, o próprio cineasta.

TIPOS DE DOCUMENTÁRIO	PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS
Poético	Falta de especificidade, muito abstrato;
Expositivo	Excessivamente didático;
Observativo	Falta de história, de contexto;
Participativo	Fé excessiva em testemunhas, história ingênua, invasivo demais;
Reflexivo	Abstrato demais, perde de vista questões concretas;
Performático	Perda da ênfase na objetividade; uso "excessivo" de estilo; novas configurações referentes à narrativa.

Tabela 1 - os tipos de documentário de acordo com Bill Nichols (2005)

Fonte: *Introdução ao documentário* (NICHOLS, 2005)

Um breve panorama sobre o filme *Bom dia, Maria de Nazaré*

Lançado em 2003 e dirigido por Bertrand Lira, a obra contém cerca de vinte minutos e foi premiada no JVC Tokyo Video Festival em 2004. Sua realização foi proporcionada por um edital do Laboratório de Desenvolvimento de Materiais Institucionais (LDMI) que cedeu equipamentos de captação e edição ao projeto selecionado. O documentário é um registro da atuação da ONG liberta e do projeto de extensão "O rádio a serviço da cidadania", desenvolvido pelo professor, do curso de Rádio e TV da Universidade Federal da Paraíba, Bertrand Lira, à época, lotado naquele departamento. Os próprios estudantes envolvidos no projeto de extensão integram a equipe de filmagem.

A temática do filme gira em torno de uma rádio comunitária, instalada na comunidade Maria de Nazaré, em João Pessoa (PB), que tem papel fundamental no resgate da auto-estima e no exercício da cidadania de seus habitantes. Logo nos minutos iniciais a líder comunitária afirma que as pessoas, pertencentes à localidade, antes da rádio comunitária (difusora), não se reconheciam como residentes da comunidade.

A narrativa da obra é toda construída tendo a rádio comunitária como eixo central. A emissora é colocada como iniciativa importante na formação cultural, intelectual dos moradores da comunidade: ela encurta as distâncias, une as pessoas, e ainda estabelece um elo identitário. Os moradores são

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

entrevistados e relatam sobre os benefícios alcançados, sobre a importância da comunicação própria, local, no contexto em que estão inseridos. O filme também mostra como acontece essa ligação entre os moradores e os programas da emissora, visando à participação popular. Para tanto, um jovem, uma espécie de *Hermes*², colhe, de casa em casa, os recados e mensagens de cada morador.

Por se tratar de um filme documental, em *Bom dia, Maria de Nazaré*, a narrativa é construída através dos relatos de alguns moradores da comunidade e dos membros do projeto. E as imagens buscam enquadrar o cotidiano do local. Entre os tipos de documentário, identificados por Bill Nichols (2005), podemos enquadrar *Bom dia, Maria de Nazaré* em alguns pontos. Primeiramente, classificamos - por conta de certos momentos em que os atores sociais se movem como se a câmera não estivesse presente - dentro do *modo observativo*. Há no filme cenas em que o diretor privilegia o cotidiano da comunidade, acompanhando a rotina sem interferir ou participar, e sem oferecer voz.

Outro ponto interessante de observar, ainda de acordo com os modelos estabelecidos por Nichols (2005), é o momento em que a narrativa assume um *modo performático*. Isso acontece quando o cineasta Bertrand Lira aparece no vídeo falando sobre a implantação da rádio comunitária no bairro.

² Era, na mitologia grega, um dos deuses olímpicos, filho de Zeus e de Maia. Exercia, entre outras coisas, a função de mensageiro dos deuses.



Figura 1 - diretor Bertrand Lira dá depoimento para seu próprio filme.

Fonte: *Bom dia, Maria de Nazaré* (Bertrand Lira, 2003)

Por fim, podemos afirmar que, apesar de transitar por outros modos documentais, *Bom dia, Maria de Nazaré* se enquadra, de forma dominante, no *modo participativo*: observamos o engajamento do realizador em dá voz aos atores sociais, pois através dos discursos relatados no filme, o diretor argumenta sobre o papel do rádio, como ferramenta de reconhecimento, cidadania e inclusão. Tais procedimentos compõem o que Nichols chama de *perspectiva* ou a "voz" no documentário: trata sobre aquilo que nos transmitem as decisões tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens, pois aí se materializa o argumento e o ponto de vista do realizador.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Considerações finais

De acordo Marc Ferro (1992), a consolidação do cinema como meio de informação em massa fez com que os filmes participassem da História. Para o autor, toda obra cinematográfica, documentário ou não, tem um enredo inserido no processo histórico. Além disso, toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura. O que também é compartilhado por Barros (2012) quando afirma que:

a Los Angeles de *Blade Runner*, com seu submundo formado por ruas estreitas e poluídas, habitadas por uma população que se reparte em etnias e dialetos, e que se vê contrapontada por prédios de centenas de andares e por uma sofisticada tecnologia, é certamente o espaço imaginário de projeção de alguns dos grandes medos americanos. (BARROS, 2012, pp. 72 – 73).

Desta forma, podemos postular que o documentário *Bom dia, Maria de Nazaré*, aparece como importante registro histórico acerca do papel do rádio no âmbito da comunidade do município de João Pessoa. Quanto a isso, Barros aponta seis relações diretas entre cinema e história: fonte histórica, agente histórico, tecnologia de apoio para a pesquisa histórica, linguagem e modo de imaginação aplicável à História, instrumento para o ensino de

História e representação histórica. Para o autor, no âmbito das relações aqui pontuadas, para além do papel do cinema como fonte, por exemplo, é importante observar – principalmente – a aplicação da obra cinematográfica como meio de representação histórica: ela porta-se como linguagem que se abre para a imaginação do processo historiográfico. Pois,

o cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um “meio de representação”. Por meio de um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou, até mesmo, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme. (2012, p. 56).

No caso do documentário dirigido por Bertrand Lira, observamos uma representação que visa estabelecer elos entre o processo de construção e reconhecimento identitário, com os mecanismos de Comunicação Social. Esse ponto fica claro, em *Bom dia, Maria de Nazaré*, quando constatamos a função que a rádio comunitária exerce no âmbito local. É preciso ter em mente que o filme citado aparece como um discurso em defesa das mídias livres em detrimento de um modelo hegemônico, preconceituoso e excludente. É assim que a nossa interpretação insere o documentário de Bertrand Lira no processo Histórico. E é assim também que enxergamos *Bom dia, Maria de Nazaré* como agente no processo historiográfico.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Referências

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: Nóvoa, Jorge; Barros, José D'Assunção. **Cinema-História**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

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

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

VERNET, M. Cinema e narração. In: Aumont, J. et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

Filmografia

Bom dia, Maria de Nazaré! (Bertrand Lira, 2003). Doc. Cor, 20min, DVCAM.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

OBSERVANDO VIDAS, CONTANDO HISTÓRIAS: O DOCUMENTÁRIO DE OTTO CABRAL

Matheus Andrade¹

Resumo

O presente texto discorre sobre os documentários em curta metragem do diretor paraibano Otto Cabral. Com base nas reflexões de Bill Nichols (2005) e Fernão Ramos (2008) a respeito de modos de representação do cinema documentário, analisamos os filmes *Instrumento Detector de Alguma Coisa* (2007), *Sinézio, o fenômeno* (2008) e *Chã de Fora* (2009). Ao nosso entendimento, o estilo contido na obra é predominantemente observativo, o qual oferece um efeito de imparcialidade narrativa para o espectador.

Palavras-chave: Documentário paraibano. Narrativa. Estilo.

¹ Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba. Área de fotografia cinematográfica. E-mail:theujp@hotmail.com

Abstract

This paper is about the documentary short film in the Paraíba director Otto Cabral. Based on the reflections of Bill Nichols (2005) and Fernão Ramos (2008) about the non-fiction film modes of representation, we analyze the film *Instrumento Detector de Alguma Coisa* (2007), *Sinézio, o fenômeno* (2008) and *Chã de Fora* (2009). To our understanding, the style contained in the work is predominantly observational, which offers a narrative impartiality effect for the viewer.

Keywords: Documentary from Paraíba. Narrative. Style.

Introdução

No panorama do audiovisual brasileiro, o documentário pode ser considerado como um gênero propício ao experimentalismo formal, visto que significativa parcela das obras não-ficcionais feitas no Brasil não escapa da inquietude de seus diretores por propor outros códigos dentro de novas articulações narrativas. João Batista de Andrade, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles, Sandra Kogut, Gabriel Mascaro, Jorge Furtado e tantos outros são diretores exemplares na singularidade de suas obras. Eles, de alguma maneira, revelam ao espectador seus estilos particulares de trabalho.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Com menor circularidade, porém não menos interessante, a produção de documentário em curta-metragem no país pode ser compreendida como um pólo da poética audiovisual. Em festivais, mostras competitivas ou eventos universitários, por exemplo, vários diretores ensaiam em seus filmes curtos narrativas inovadoras e impactantes, as quais são absorvidas por outros gêneros ou outros diretores, quando convincentes. Eis que são nesses espaços que surgem diretores com obras para uma carreira promissora.

No viés experimental, o documentário pode ser compreendido como um tipo de filme independente, cuja proposta é contar histórias da vida real (por assim dizer). Não se trata de discutir aqui sobre a narrativa da realidade, mas sobre a questão do *makeyourself*.

A independência aqui deve ser pensada a partir de um dado que dirá importante para a liberdade de expressão que existe nesse tipo de narrativa fílmica. Primeiramente, sem financiamentos institucionais, as possibilidades de abordagem dos temas são inúmeras. O diretor encontra-se livre de linhas editoriais ou propostas de narrações monofônicas. Não se lida com pautas, tão pouco com critérios do que pode ser informação. Fica a comando dele, de fato, crendo nos seus princípios éticos para falar do conteúdo em jogo.

Outro fator a considerar vem da abertura que as tecnologias de gravação trouxeram a cada passo de sua evolução. Câmeras portáteis de alta qualidade e ilhas de edição domésticas em computadores pessoais são

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

determinantes para o experimento individual de narrativas audiovisuais. Assim, novos equipamentos mudaram, tanto o fator de intervenção sobre os acontecimentos (com proposta até de um cinema individual), quanto os rascunhos possíveis sobre a mesma obra (pela comodidade da montagem em casa), do audiovisual independente.

De forma breve, tudo isso traz a impressão de lidarmos com um tipo de cinema alternativo, o qual muitas vezes rompe com os formatos padronizados e usuais do cotidiano audiovisual. Os documentaristas, por sua vez, podem apresentar distintas maneiras de contar suas histórias, desde que cientes da liberdade para buscar formatos irreverentes de narrativa, maneiras de falar sobre o real, além de acessar memórias singulares não presentes num contexto midiático excludente.

Ao que se inicia aqui, interessa-nos, portanto, apontar para o trabalho em curta-metragem do paraibano Otto Cabral, buscando em seus documentários o entendimento quanto ao modo narrativo predominante em tais obras, assim como interpretando sua proposta fílmica a fim de reconhecer seu estilo enquanto diretor.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

O documentário observativo e a ética da imparcialidade

Desde as primeiras experiências de documentário, as formas narrativas se transformaram circunstancialmente, devido a diversos fatores, criando variadas propostas de dizer sobre o mundo real através do audiovisual. Em seu trabalho reflexivo sobre o documentário, Bill Nichols (2005) traz uma tipologia dentro do gênero para explicar as tendências narrativas existentes e possíveis dos documentaristas. São seis os modos narrativos sobre o documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Seu mapeamento, em tese, perpassa desde os formatos clássicos aos pós-modernos; dos mais didáticos aos mais herméticos; tratando de uma evolução cronológica das formas de contar as histórias no gênero fílmico em questão. Segundo Nichols, “cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com um modo prévio” (2005, p.136). Assim, auxilia para a compreensão do viés inventivo dentro do gênero, ao tempo que demarca os estilos dos documentaristas em suas obras.

Para a nossa abordagem aqui, portanto, cabe-nos explicar sobre o modo observativo de documentário, o qual acreditamos, de início, se aproximar dos filmes aqui em questão.

Como o próprio nome já sugere, o modo observativo é um estilo narrativo

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

de documentário que pressupõe e insinua uma imparcialidade do diretor, ao manter-se aparentemente observando os acontecimentos à distância, sem interferir diretamente no fato com sua câmera.

A partir da década de 1960, com a criação de equipamentos audiovisuais mais portáteis, tendo imagem e som sincronizados diretamente na captura, e a possibilidade de apenas poucas pessoas manuseando tudo, a câmera permitia, pela primeira vez, gravar os acontecimentos da maneira e no momento em que acontecem. O efeito de realidade passa a ter mais impacto na tela, pois a relação de compreensão da tomada é intensa, crendo que a duração do plano corresponde ao tempo que durou o acontecimento mostrado. Dessa maneira, "a presença da câmera na 'cena' atesta sua presença no mundo histórico" (NICHOLS, 2005, p.150).

Normalmente são filmes com uma câmera de comportamento contemplativo, com *takes* duradouros, regidos pela ação do acontecimento; sem legendas, sem muitos cortes, sem entrevistas ou qualquer forma de narração didática, desprovido das digressões históricas de contextualização temática ou imagens de arquivo. É a câmera apontada diretamente para o mundo real.

Nessa fase emergiram escolas cinematográficas e cineastas como Robert Drew e Jean Rouch. O fato em jogo estava na forma mais realista e imparcial de se aproximar do acontecimento. Era para fazer as imagens falarem por si só. O cineasta criava, assim, uma ponte curta e clara entre o espectador e a realidade.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Podemos dizer que são filmes pensados com os olhos, frutos de uma ação *voyeur*, pois “o modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se de seus afazeres” (NICHOLS, 2005, p.148). Contudo, se prestar a observar a vida dos outros tem suas dificuldades: exige um tratamento ético, principalmente para não degenerar personagens de forma gratuita; colocar a câmera diante de alguém pode interferir no comportamento das pessoas; é preciso respeitar o tempo e os valores morais do ritmo da vida dos outros, sem modificar os fatos.

Numa perspectiva científica, são filmes que partilham dos métodos de estudo da antropologia, por observarem a vida com tal distanciamento e respeito. Tanto que podem ser classificados, por ora, de filmes etnográficos. Quando não, influenciam o nascimento de uma gama de filmes etnográficos, cujo princípio é antropológico. Entretanto, devemos considerar que no modo observativo o cineasta busca os efeitos dramáticos para a narrativa que deseja construir, mais do que observar comportamentos e valores exóticos a fim de compreender os diferentes povos.

Mesmo assim, não são filmes imparciais. O diretor apresenta marcas em seu estilo, embora capriche na invisibilidade. Existem traços peculiares ao modo observativo. Diferentemente de outros padrões narrativos muito usados até então, “os filmes deveriam buscar o realismo em uma sucessão de tempos mortos: as esperas, os sonos, as filas, os apertos de mão, as conversas

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

fiadas” (BEZERRA, 2014, p.93). Com isso, calcificar a ilusão de realidade para o espectador.

Em tempo de grande circularidade de vídeos amadores, através das redes sociais, as marcas da observação videográfica são mais popularizadas e aceitas. Trata-se de câmera tremidas, erros cênicos, imagens de bastidores, *takes* sem cortes precisos, estouros ou falta de luz; tudo que estaria fora numa outra narrativa documentária é visto frequentemente nesse estilo.

Em suma, o modo observativo exige da inventividade do diretor, por não buscar para a narrativa os códigos clássicos, como a encenação ou reconstituição, o depoimento de pessoas autorizadas ou a contextualização histórica para contar sobre determinado acontecimento. Sua meta é posar a câmera no lugar adequado para documentar os fatos do cotidiano na hora em que eles acontecem, mostrando a vida como ela é vista.

Em vias paralelas, Fernão Ramos (2008) também categoriza as formas narrativas do documentário a partir da relação ética que o cineasta estabelece com o mundo, posicionando-o como sujeito enunciador. Como afirma, “aspectos éticos tencionam diretamente a forma da presença do sujeito (e sua equipe) que sustenta a câmera na tomada” (p.34).

Assim, diante das experiências narrativas do documentário ao longo de sua história, Ramos (2008) organiza os estilos em quatro categorias: educativo,

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

imparcial, interativo e modesto. Em diálogo como modo observativo, ressaltaremos a ética da imparcialidade ou do recuo.

Surge a partir de premissas cinematográficas que procuram maneiras de construir uma narrativa mais realista, como no Neo-realismo italiano ou no Cinema Novo Brasileiro, privilegiando elementos como o uso da câmera na mão, o som ambiente e direto, os impasses cenográficos e os atores naturais com todos os imprevistos possíveis. Para tanto, o documentarista disfarça sua presença como sujeito da câmera que é pelo comportamento distanciado dos objetos filmados.

Tal passividade narrativa simula o papel ativo do espectador na decodificação de um conteúdo que parece não ter sido conduzido pelo diretor. "Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador" (2008, p.36).

O recuo não omite a presença da câmera. De fato, não teria sentido. Mas a posiciona (e posiciona o diretor) de tal maneira que deve ser reconhecida como um estilo narrativo capaz de criar sensações peculiares na tela. A imparcialidade é apenas uma maneira de descrever a estilística dessas formas de contar histórias.

Ambas as abordagens sobre os tipos de narrativa do cinema documentário são preciosas. Acreditamos que o modo observativo dialoga diretamente

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

como a ética da imparcialidade na medida em que o diretor mantém um aparente distanciamento do acontecimento e uma relação puritana com os fatos. O que nos serve para entender o objeto que nos propomos.

Todavia, diante das abordagens teóricas, entendemos que colocar uma câmera para observar imparcialmente qualquer acontecimento é interferir nele. A câmera é intimista. Sua presença em várias circunstâncias é capaz de mudar comportamentos ou criar reações. E, em alguns casos, o documentário nasce dessa interferência, desse embate do diretor com seu personagem, entre o observador e o observado, da sua presença no acontecimento e da inquietude que a presença do aparato técnico causa.

Dessa forma, nos atemos a considerar uma marca opaca do diretor no filme que ele propõe de maneira distanciada. Como assevera Da-Rin, "para 'tornar visível o invisível', o cineasta deve abdicar da utopia de um reflexo especular do 'real' e assumir o seu papel mediador" (2004, p.147). Isto é, há uma ilusão de invisibilidade.

Vale ressaltar, por fim, que os modos ou as éticas, embora não tenhamos explanado todas as categorias, não são excludentes. Aliás, são complementares. Os estilos se cruzam numa só narrativa. Os códigos se complementam de acordo com a necessidade do cineasta nas escolhas da sua obra. Por vez, algumas formas podem predominar nos filmes. Cabe-nos identificar.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Observando personagens, realizando filmes

Natural da cidade de Patos, localizada no sertão paraibano, Otto Cabral é realizador audiovisual desde sua relação com a faculdade de jornalismo, na UFPB, no campus da capital do estado, onde reside com a família desde a adolescência.

Tocado pelas primeiras lições de cinema e conduzido pela sua afinidade com a câmera, iniciou sua carreira em agências de comunicação, logo partindo para o trabalho exclusivo com vídeo. Atua profissionalmente com audiovisual em vários segmentos: faz publicidade, vídeos institucionais, TV; participa da Associação Brasileira de Documentaristas – seção Paraíba (ABD-PB), e demais atividades, até fundar com parceiros a produtora Pigmento Cinematográfico.

Pelo ócio de suas férias, virou documentarista. Seus filmes foram concebidos em momentos de descontração, de maneira improvisada, à procura de ocupar seu tempo vago nos dias de lazer na sua terra natal. Sozinho, ele faz seus filmes. Despretensiosamente vê seus personagens nesse cotidiano e neles sabe que existe algo a se contar.

Convivendo ativamente em meio aos festivais e mostras de vídeos que entram em vigor em todo o país, em meados dos anos 2000, Otto Cabral se inquieta e faz desse convívio sua instiga para produzir. Em João Pessoa, por

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

exemplo, os eventos audiovisuais tomaram uma proporção significativa, como: *Fenart*, *FestAruanda*, *CinePort*, com mostras competitivas; as sessões cineclubistas do Sesc, o *TintinCineclub* da ABD-PB; mostras com debates na UFPB e no IFPB; além de festivais em outras cidades do Estado, como: o *Comunicurtas*, em Campina Grande, e o *Cinema com Farinha*, em Patos. Em síntese, ver a produção local se tornou uma prática para todos os realizadores da época, o que ajudou a fomentar uma leva de trabalhos audiovisuais.

É nesse contexto de produção que os filmes de Otto Cabral aparecem para circular. Seu trabalho autoral nasce pelo impulso de colocar as cartas na mesa onde todos já jogavam. À época, sua obra é sintetizada em três documentários em curta-metragem: *Instrumento detector de alguma coisa*, de 2007, *Sinézio, o fenômeno*, de 2008, e *Chã de fora*, de 2009. Vejamos.

Instrumento detector de alguma coisa narra um dia do cotidiano de Antônio Nazário de Moraes (Figura 1), um ancião anônimo, morador da cidade de Patos, cujo afazer é passar o dia na calçada de onde reside. Um personagem atípico, com ares de insensatez.

Trajando bermuda, sem camisa, Nazário passa a tarde atando uma fita de pano num objeto de madeira, o qual não se esclarece o que seja. Também, não é o mais importante para se ver.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

A narrativa nos apresenta exatos sete planos, som ambiente direto, em aproximadamente 10 minutos de filme. Com uma câmera MiniDV, fica explícito que as filmagens foram feitas do começo da tarde até o anoitecer. Um exercício paciente de observação e registro daquele personagem que parecia passar despercebido; um trabalho intuitivo de imagens realizadas para a construção de uma narrativa coerente.



Figura 1 - Silhueta de Nazário, personagem do filme *Instrumento Detector de Alguma Coisa*.

Fonte: ...

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

As cinco primeiras tomadas são contemplativas, de longa duração, com planos de até um minuto, mostrando para o espectador, a forma imparcial do diretor apresenta o personagem em questão, observando-o ocupado em seus afazeres da tarde. Os planos seguem fechando no rosto do velho. Com a câmera na mão, são imagens que fazem predominar o modo observativo de documentário, visto o efeito de invisibilidade de um diretor que olha de longe a realidade de alguém. As imagens mais próximas põem na tela os detalhes de um corpo sofrido pelo efeito do tempo, principalmente a quinta, o que poderia parecer pejorativo ou fugir de princípios éticos. Todavia, o estilo trata de olhar a vida como ela parece ser. Sem interferência, sem condução da cena. Um trabalho de improviso e atenção.

O sexto plano do filme é uma tomada interna, com a câmera posada numa mesa, numa sala, observando duas senhoras: uma engomando roupa, a outra sentada de lado da mesa. Após vários segundos, de repente, o diretor pergunta a elas sobre o ancião. Inicia-se, então, um diálogo que favorece o desconhecimento sobre aquele personagem. Elas mostram que nem o nome dele elas sabem. O que valoriza o fato do cineasta observar o que não é visto pelas pessoas.

A intervenção do diretor como entrevistador desloca o filme para o modo participativo, no qual a entrevista é um elemento recorrente. Entretanto, a estética observativa da câmera permanece, considerando que ela fica intocável

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

e aparentemente imperceptível às entrevistadas, num plano conjunto, um enquadramento incomum para esse tipo de filmagem, o que não rompe abruptamente com o estilo predominante.

O sétimo plano, com a câmera na mão novamente, volta para Antônio Nazário, já à noite, ainda na calçada. A imagem em silhueta, de baixo para cima, com luz ambiente, contempla o personagem silenciosamente, até ele começar a reagir diante da câmera. A longa presença de alguém filmando sua vida parece irritar àquela altura. Ele profere algumas palavras grosseiramente, levanta-se e entra na garagem de casa. A câmera permanece acompanhando aquele comportamento sem o diretor intervir no caso, mantendo esse lugar distanciado. Embora, na fala de Nazário fica claro que ele foi questionado pelo diretor anteriormente.

A última imagem é uma continuação do plano anterior. A câmera permanece olhando para a garagem com o personagem. Vem uma mulher que mora na casa, chamada pelo velho para o defender. Nazário pede para fechar o portão, como quem não suporta mais a presença da câmera. Por fim, a mulher olha para a câmera e fala algumas coisas sobre o ancião, inclusive o nome dele.

Mesmo com a interação, os planos finais desfrutam de entreatos de filmagem, por sua forma contemplativa e longa, sem cortes, registrando a reação explosiva na íntegra. Em síntese, esses planos permanecem

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

privilegiando uma narrativa observativa, desvelando o acontecimento para o espectador. Este vê o comportamento do personagem diante da câmera, o qual reage de forma áspera, descrevendo a câmera como um “instrumento detector de alguma coisa”, o que dá título à obra. Tudo que poderia ser cortado em outros modos narrativos de documentário.

Vale destacar que a edição se mostra uma atividade fundamental nesse tipo de trabalho audiovisual, como no caso em questão. No total, Otto Cabral nos apresenta um documentário em que impera o modo observativo, com um estilo capaz de construir um efeito de real pela maneira como conduz sua narrativa.

Em *Sinézio, o fenômeno*, o diretor acompanha nas ruas de Patos, num plano sequência único, um personagem um tanto insano, apaixonado por futebol e música, torcedor do Nacional Atlético Clube de Patos – o Naça. Ele traça uma camisa de mangas compridas preta no calor do sertão, a céu aberto, durante o dia. A gravação foi feita um dia depois do Naça conquistar o campeonato paraibano pela primeira vez, no final de 2007.

Como dito, o filme é um plano sequência de aproximadamente nove minutos, no qual o diretor, com a câmera mão, aponta a objetiva para Sinézio e investe no desempenho natural do personagem enquanto narrativa. O personagem começa imitando os narradores de futebol do rádio, com uma mão ao ouvido.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Inicialmente parece uma entrevista, pois o diretor começa fazendo uma pergunta sobre a conquista do título do Naça, logo após sua locução, e segue interagindo, fazendo mais algumas perguntas sobre o que Sinézio vai falando, nos dois primeiros minutos do plano, como um documentário participativo. Este se caracteriza pelo relacionamento entre cineasta e tema na narrativa, explicitando “(...) que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro” (NICHOLS, 2005, p.155). Mas logo o personagem se despede e o diretor segue com a câmera atrás dele pelas ruas da cidade.

O plano ininterrupto faz com que o filme deslize entre os modos de representação do documentário, na mesma imagem, mudando para um caráter observativo, pela câmera que segue observando o personagem sem cortes (Figura 2). O efeito imparcial é assinalado pelo plano que dura exatamente o tempo do acontecimento.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 2 - Sinézio andando nas ruas de Patos. Frame do plano sequência extraído do filme.

Fonte: ...

Após as perguntas, o diretor, então, grava o que o personagem tem a mostrar, ora calado, ora respondendo a Sinézio, ora o questionando, retomando o caráter participativo da narrativa. O personagem canta, comenta sobre a câmera filmadora, fala das onças, chama do diretor de Ronaldo e segue caminhando. De repente, ele alerta Otto Cabral após um tropeço na calçada. E prossegue sorrindo. É importante perceber que a presença da câmera expressa na fala do personagem a inserção do diretor no mundo

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

histórico, isso como marca do modo que se atem ao realismo intocado.

Elementos marcantes que o caracterizam também como um documentário observativo são tempos mortos deixados na tela. Em outros modos de representação, a edição cortaria um monte de entreatos que o plano sobressalta. Entretanto, gestos como: a topada do sujeito da câmera, os silêncios entre as falas, os gaguejados, os reflexos da câmera em vidros, revelam a opacidade da narrativa com a presença do diretor que observa sem intervir continuamente, atrelando valores capazes de construir uma amostra plausível de real, ou seja, como realmente parece ser.

Sinézio pede dinheiro a Ronaldo (Otto), se despede e diz que vai trabalhar, ri porque não tem dinheiro, pede perdão por ter bebido ao ver uma missa quando passa na frente da igreja; o diretor pergunta sobre o trabalho, ele explica seu trabalho, fala de carro, padre, frade, canta, agradece a Ronaldo etc., e segue andando. Um depoimento um tanto desconexo, porém real. Então, encontra um cidadão que o conhece e diz que ele é um fenômeno. O cidadão pergunta se Sinézio ainda vai jogar no Nacional de Patos, retomando o tema do começo do plano. E logo o personagem imita o radialista esportivo até o fim, quando segue andando e rindo. Entra o *fade out*.

Tudo isso nos últimos três minutos do plano, no qual o diretor o observa sem tirar a câmera do rosto. O acaso da retomada do assunto do futebol no fim é um ponto positivo para a gravação improvisada, traço que diz muito

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

sobre a natureza do gênero de realização. Até porque as narrativas usuais abrem e fecham com o mesmo tema, às vezes retomando as mesmas imagens.

Assim, *Sinézio, o fenômeno* é um documentário que pode ser compreendido como narrativa que transita, no mesmo plano, entre o modo participativo e o observativo, mas que suplanta o segundo, pela predominância temporal e características da filmagem. O filme existe a partir dessa presença da câmera diante do personagem que a percebe e não se incomoda. Pelo contrário, o personagem se deixa ver pelo diretor e resulta num trabalho de alto teor de realismo.

Chã de Fora, o último da trilogia de Otto Cabral, relata o dia a dia do matadouro público da cidade de Patos, em 2009, acompanhando o processo de sacrifício do boi e o sistema de abate nas condições que são dadas. O diretor relata o paradoxo da vida das pessoas que trabalham com a morte dos animais.

Em aproximados quatorze minutos, o documentário prepondera no modo observativo, numa narrativa silenciosa, de som ambiente direto, com diversos planos longos e contemplativos, nos quais a câmera olha de forma distanciada o que se passa à sua frente. A ordem sucessiva das imagens mostra ao espectador o começo do dia para os trabalhadores, a chegada do boi no recinto, o lugar, a matança, o corte da carne e os próximos bois no curral – a chã de fora.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Com vigor, a narrativa dá a impressão de imparcialidade do diretor, pelo estilo de filmagem. No total, as pessoas aparentam não se incomodar com a presença da câmera em seu ambiente de trabalho, o que faz parecer um filme transparente sobre o assunto, em contato com a realidade, sem conduzi-la. Além da duração do conjunto das imagens simularem a duração do acontecimento. A montagem cronológica, por sua vez, também constrói um aspecto de respeito ao processo, dando o efeito da não intervenção sobre o evento.

Após os *takes* externos, da chegada dos trabalhadores e da mercadoria, a câmera entra no matadouro. O lugar é descrito através de diversos planos detalhes. Objetos de trabalho, resquícios do processo e partes do ambiente são oferecidos como descritivos daquele espaço. Filmado com luz natural, desde as imagens externas no curral (Figura 3) às internas, um plano da janela com um pássaro justifica aquela situação de luz e contraste de dentro do matadouro. Com efeito, é um elemento que demonstra, mais uma vez, o respeito ao real construído no respectivo estilo de narrativa.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 3 - O gado a ser abatido observado de dentro do matadouro público, pela janela, em *Chã de Fora*.

Fonte: ...

Como de costume, há uma entrevista no filme. A câmera parece observar o personagem como todos os outros planos, da cintura para cima, sem camisa, encostado na parede, num enquadramento atípico de entrevistas, quando o diretor pergunta sobre seu trabalho e seu cotidiano com a carne. Uma passagem importante que situa o espectador, não apenas no universo daquelas pessoas, como também quanto à existência de um sujeito que conduz a câmera e que vivencia aquele momento histórico. Imagem que desloca levemente o modo de representação do documentário observativo para o modo participativo. Mas rapidamente retoma-o.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

A imagem da morte do animal até ser carregado ao lugar de corte da carne tem um cunho realista e informativo de muita força. Com a câmera na mão, o diretor observa o ritual de matança do boi e espera o carrinho com o animal abatido passar. A câmera segue os trabalhadores que levam a carne, mostrando o outro lado do espaço (até então não visto), onde está repleto de animais abatidos, por tratar, e pessoas trabalhando tranquilamente, cantando e sorrindo.

Com o impacto de um plano sequência, o diretor acompanha o acontecimento, sem parecer intervir nele, apenas mediando o evento para o espectador através do seu aparelho, o que intensifica o trabalho observativo de tamanho realismo expresso no filme.

Por fim, de maneira estável, a câmera mostra o gado que ainda será abatido, no canto do curral, parecendo amedrontados. Aparecem os créditos.

Nesses termos, *Chã de Fora* é um documentário observativo em quase sua totalidade, capaz de transparecer um alto teor de realismo e imparcialidade pela forma que foi concebido. Ele se fundamenta num estilo delicado de perceber os personagens e a história que precisa apenas ser vista por alguém. Um filme que oferece ao espectador o papel de julgamento sobre o assunto, antes de questionar o mediador da informação.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Considerações finais

A referida obra de Otto Cabral pode ser compreendida como um documentarismo predominantemente observativo, num estilo peculiar de buscar nas vidas os personagens necessários para se contar uma história para o espectador. Sua linha narrativa tem um ar imparcial e ético a partir da forma como aborda o real. O uso da câmera direta, em planos longos e certos, dá o efeito de realismo aos filmes, como quem constrói, para o espectador, uma via de acesso aos acontecimentos do mundo, sem parecer um discurso construído pelo próprio diretor. Uma obra significativa, composta por filmes autênticos e inovadores, relevantes para a manutenção da prática de produção de documentários na Paraíba.

Referências

- BEZERRA, Julio. **Documentário e jornalismo**: propostas para uma cartografia plural. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

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

Filmografia

Instrumento detector de alguma coisa (Otto Cabral, 2007). Doc, cor, 10min, MiniDV.

Sinézio, o fenômeno (Otto Cabral, 2008). Doc, cor, 10min, MiniDV.

Chã de Fora (Otto Cabral, 2009). Doc, cor, 12min, MiniDV.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

O CINEMA DOCUMENTAL DE MARCUS VILAR: DO PERSONAGEM-TEMA À NARRATIVA FORA-DE-CAMPO

Patrício Rocha¹

Resumo

A produção audiovisual paraibana, embora tenha registrado recentemente um aumento no número de obras ficcionais, tem sua tradição galgada historicamente no cinema documentário. A inventividade e capacidade dos realizadores paraibanos de experimentar novos formatos são características reconhecidamente presentes no trabalho dos cineastas ao longo dos anos. Na produção audiovisual contemporânea, esta capacidade reflete-se na sede dos realizadores de utilizar formas distintas de explorar o mundo histórico na realização de seus filmes. Neste texto, iremos analisar dois documentários do cineasta paraibano Marcus Vilar que diferem completamente entre si em termos de estilo e forma de construção da “voz” própria de cada filme. Como principal aporte teórico – entre outros autores – utilizamos os estudos de Nichols (2009) acerca dos modos de representação como base para analisar a perspectiva adotada pelo diretor na construção da narrativa audiovisual de seus filmes.

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: patriciotv@gmail.com

Palavras-chave: Cinema. Documentário paraibano. Narrativa. Audiovisual.

Abstract

The audiovisual production from Paraíba, a state of Brazil, although it has recently registered an increase in the number of fictional works, has its tradition historically in documentary cinema. The inventiveness and capacity of these filmmakers to experiment with new formats are features present in the work of these film directors over the years. In contemporary audiovisual production, this ability is reflected in the headquarters of the filmmakers to use different ways to explore the historical world in making his films. In this chapter we will examine two documentaries of Marcus Vilar, which differ completely from each other in terms of style and form of construction of the "voice" specific to each film. As main theoretical contribution - among other authors - we will use the studies of Nichols (2009) about the modes of representation as a basis to analyze the perspective adopted by the director in the construction of the audiovisual narrative of his films.

Keywords: Film. Documentary from Paraíba. Narrative. Audiovisual.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Introdução

Desde o início do cinema, o mundo histórico tem sido alvo das lentes de muitos realizadores. A começar pela projeção que marca o início da história do cinema, a da chegada do trem à estação realizada pelos irmãos Lumière, a realidade tem sido alvo das lentes dos cineastas. Talvez pelo fato de que o cinematógrafo tenha sido ainda, naqueles dias, um experimento científico, baseado nos mesmos princípios óticos da fotografia acrescidos da capacidade de registrar o movimento. O fato é que o interesse do homem em eternizar aspectos do mundo em que vive esteve presente ao longo da história da humanidade, mesmo em tempos mais remotos, na chamada pré-história, em desenhos feitos em rochas pelo homem daquele tempo. E este interesse está presente na história do cinema desde a sua origem.

Inicialmente em simples registros do cotidiano, mais tarde com o desenvolvimento de elementos de linguagem audiovisual, este tipo de filme, esta forma de fazer cinema calcada em asserções feitas acerca do mundo histórico, passa a ser denominada de documentário a partir dos anos 1930. Os antigos registros imagéticos ou “documentos” desprovidos de elementos narrativos, característicos do início do século XX, dão lugar a uma construção audiovisual repleta de elementos que compõem a narratividade do filme. Não se trata mais de uma sequência de imagens de caráter documental, que

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

caracterizam o que Carrol (2005) define como “cinema do traço pressuposto”, mas de uma visão de mundo transmitida ao espectador através de sons e imagens trabalhados artisticamente com recursos como a animação, a dramatização de fatos verídicos, ilustrações infográficas etc. Em vez de um cinema definido a partir da presença de elementos imagéticos extraídos do mundo real (necessárias no caso do cinema de traço pressuposto), o cineasta pode dispor de outros instrumentos de construção de sentido típicos da linguagem cinematográfica para realizar um tipo de cinema que Carrol define como “cinema de asserção pressuposta”. Para o autor, este tipo de filme requer apenas que a estrutura de signos que dão sentido ao filme seja apresentada de forma que a intenção assertiva do diretor seja compreendida pelo espectador também de forma assertiva. Assim, o espectador sabe que uma dramatização de um fato histórico, por exemplo, é uma representação feita por atores, e o fato de ser uma encenação não compromete a fruição do filme como documentário por parte do espectador, nem o leva a duvidar da veracidade dos fatos ali encenados, pois a pressuposição do autor fica clara para quem assiste ao filme.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

O conceito de cinema de asserção pressuposta é uma ideia mais interessante. Permite que tais filmes utilizem-se da reencenação, da animação, do uso de materiais de arquivo, etc. Na verdade, um filme de asserção pressuposta poderia ser composto integralmente por cenas de animação ou por

imagens produzidas em computador. (...) Não exige que consideremos as imagens como traços históricos autênticos. A noção de cinema de asserção pressuposta admite, por exemplo, o uso de programas de computação gráfica de última geração sobre a vida dos dinossauros, algo que, com certeza, não é tolerado na classe de filmes a que denomino "cinema de traço pressuposto" (CARROL, 2005, p. 94).

O cineasta pode, então, utilizar-se dos recursos do cinema para referir-se a um determinado personagem ou a um lugar, uma porção do mundo histórico, transportando para o filme suas impressões, sua percepção, seu olhar. Através da lente da câmera, dos sons, dos recursos de enquadramento e, posteriormente, da montagem, o filme ganha o que Nichols (2009) chama de "voz própria".

Através das diversas "vozes" presentes no filme (depoimentos, narração com voz *over*, enquadramentos, lentes de câmera com distorção, uso ou não da cor no filme, efeitos sonoros, efeitos visuais, transições, aceleração, câmera lenta etc.), e da forma como estas vozes se articulam (montagem em continuidade, montagem de evidência), o documentário ganha um discurso único, 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).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Por meio do conceito de voz, o autor atenta para a distinção entre filme documentário e filme-documento (registro de imagens do mundo histórico), bem como demonstra o que norteia o uso dos recursos narrativos típicos da linguagem cinematográfica em filmes que fazem asserções sobre o mundo em que vivemos. No documentário, a voz se apresenta de formas distintas, sendo a mais explícita a palavra dita, ou seja, a *fala*, seja por meio de voz *over* ou “voz de Deus”, 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 chamada “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).

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

A “voz da perspectiva” opera diretamente com a percepção do espectador em relação à ideia central a ser passada no filme, provocando um tipo de fruição mais ativa do que em filmes que usam a fala, principalmente em voz *over*. É uma forma indireta de percepção, onde a voz está embutida nos elementos de construção do discurso fílmico. O documentário traz em si um

argumento expresso por esta voz, argumento este elaborado para persuadir o espectador, para convencê-lo de uma ideia passada em determinado filme. O diretor passa para o filme seu olhar sobre determinada porção do mundo histórico, mesmo ao tentar manter certa distância de seu objeto de análise com a intenção de evitar que o ato de filmar interfira no cotidiano, naquilo que está sendo gravado. Desta forma, o documentário se diferencia de outros tipos de filme pela sua retórica, onde o diretor enquanto “orador” encontra nos elementos de expressão suas ferramentas de persuasão.

Ao falarmos em elementos de expressão, queremos evidenciar que um filme pode basear sua retórica não apenas na palavra dita ou em fatos narrados ou escritos, mas também em elementos não verbais. Os elementos de expressão contidos no filme trazem consigo uma carga argumentativa capaz de dotar o filme de uma retórica que é transmitida na voz do documentário e que resulta da articulação destes elementos.

Na construção da voz do documentário, a forma como serão trabalhados os diversos elementos de construção do discurso fílmico por parte do diretor (apesar de o cinema ser uma arte e, portanto, um território de livre criação) se pauta em certa estrutura de organização. Analisando as mais diversas maneiras de construir a voz própria de cada filme, observadas ao longo da história do cinema documentário, Nichols identificou seis modos de representação distintos: *poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático*.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

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.

Com base nos conceitos de *voz própria* e *modos de representação*, iremos analisar neste trabalho a construção narrativa de documentários paraibanos, tendo como objeto de estudo duas obras do cineasta Marcus Vilar: *O Senhor do Castelo* (Marcus Vilar, 2007), que tem como personagem central o escritor Ariano Suassuna, e *Jogo de Olhar* (Marcus Vilar, 2012) que aborda uma partida de futebol da final do Campeonato Paraibano focando exclusivamente as reações dos torcedores presentes no estádio aos lances do jogo. Desta forma, poderemos, a partir de filmes que adotam duas formas absolutamente distintas de registrar o mundo histórico, analisar um recorte da pluralidade de possibilidades narrativas que podemos encontrar na produção cinematográfica local, em especial, o documentarismo paraibano.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Ariano por Ariano: o personagem-tema

É notável na produção de documentários brasileiros uma tendência ao uso da palavra dita sob a forma de depoimentos de personagens e pessoas ligadas a um determinado objeto da filmagem, seja um lugar, um fato ou

mesmo um personagem-tema. Neste último caso, é comum encontrarmos, além de depoimentos e filmagens do cotidiano do personagem, entrevistas com outras pessoas que têm alguma relação ou algum conhecimento específico que o endossa a falar sobre a pessoa retratada no filme. Não é este o caso de *O senhor do Castelo*, de Marcus Vilar, documentário paraibano que tem como personagem-tema o escritor e teatrólogo paraibano Ariano Suassuna. No filme, o diretor opta por deixar que Ariano fale sobre si próprio, sem utilizar-se de depoimentos de terceiros. Para tanto, a retórica do filme é embasada em uma série de depoimentos gravados com o próprio Ariano em diversas situações e em épocas distintas, em entrevistas gravadas para o documentário, em performances nas aulas-espetáculo que o personagem ministrava, ou mesmo em visitas programadas a lugares que tem alguma ligação com momentos da vida do personagem-tema. Temos, então, o uso de entrevistas e a performance de Ariano nos eventos, homenagens e aulas que o diretor registrou.

Em *O senhor do castelo*, o diretor demarca sua posição diante do personagem-tema logo no início do filme, ao mostrar Ariano em sua primeira fala, dizendo: *“Eu divido a humanidade em duas partes. No primeiro grupo estão as pessoas que gostam de mim e concordam comigo. No outro, estão os equivocados, de diversos tipos e diversas naturezas”*. Com uma frase inicial dita pelo personagem, fica explicada toda a retórica que será usada no filme que

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

se inicia: Ariano por ele mesmo. A ideia apresentada pelo diretor é, portanto, fazer um filme calcado na voz do próprio personagem. Esta escolha do diretor fica clara na montagem, ao optar por colocar a fala já citada no início do documentário. Porém, esta pertença da voz própria do documentário ao personagem-tema é relativa.



Figura 1 – Ariano em sua primeira fala diante da câmera, dizendo sua conhecida frase de auto-exaltação.

Fonte: Reprodução.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Por que relativa? Aqui cabe a seguinte reflexão: quando um diretor opta por centralizar a voz própria do documentário no personagem-tema e nas suas impressões acerca de si próprio, e registra o seu comportamento no

desenrolar dos acontecimentos diante da câmera, dando a ele certa liberdade, até que ponto é o personagem quem define os rumos do filme? É possível realizar um documentário em que o personagem, por ser também ele o tema do filme, ao falar sobre si mesmo, sem que haja, no decurso do documentário, depoimentos de terceiros, acabar por se tornar o “dono” da voz própria da obra? Para Jost (2009, p. 66), a resposta a esta questão é negativa.

De toda maneira, não tivesse sido o espectador sensível à enunciação, se tivesse mentalmente apagado os procedimentos próprios à linguagem cinematográfica, ele seria chamado à ordem: acima – ou ao lado – desse narrador verbal (explícito, intradiegético, e visualizado) a quem dava um crédito de confiança, existe, pois, um grande imagista fílmico (implícito, extradiegético e invisível), que manipula o conjunto da trama audiovisual. Essa inescapável constatação é reafirmada de nova maneira. Essa instância organizadora, caso se trate de ficção, diremos que é a de um *narrador implícito*. Caso se trate de um documentário ou reportagem, será um “documentarista” ou “jornalista” (JOST, 2009, p.66).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

O cineasta assume, então, inevitavelmente o papel de narrador implícito do documentário que dirige. À voz direta que no filme se apresenta na forma de entrevista ao personagem, soma-se a voz indireta, ou voz da perspectiva, que é este segundo narrador extradiegético. É por meio da voz

da perspectiva que o diretor não apenas se soma, mas se sobrepõe à voz do personagem-tema, pois, como Nichols observa ao falar sobre características do documentário participativo, há um certo poder concedido ao diretor pela presença da câmera. A este fator, soma-se, ainda, o poder conferido pela montagem, momento em que as diversas vozes individuais (direta e de perspectiva) são articuladas para dar ao filme sua voz própria.

O cineasta despe o manto do comentário com voz over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos) (NICHOLS, 2009, p. 154).

Em se tratando da voz direta, observamos no filme que em vários momentos o diretor opta por deixar Ariano falar diante da câmera no formato clássico adotado em gravações de depoimentos, onde o personagem olha para fora do eixo da câmera, enquadrado na altura dos ombros. Já em outros momentos, ele escolhe registrá-lo diante de algum lugar ou espaço físico que tem alguma relação com o que é dito pelo personagem-tema, ou ainda opta pelo registro observativo de suas aulas-espetáculos. Em todos estes momentos domina a oralidade; as falas de Ariano permeiam o discurso

filmico. Entretanto, o diretor opta por utilizar elementos ilustrativos em diversos momentos, ao longo do documentário, sobretudo o uso de *inserts* de imagens que referendam o que está sendo dito: quando o personagem fala de seu nascimento e primeira infância, vemos imagens do Palácio do Governo, onde ele nasceu como filho do então governador da Paraíba João Suassuna. Se fala da cavalhada promovida no sertão de Pernambuco em referência ao romance “A pedra do reino”, de sua autoria, vemos imagens de Ariano imponente montando um cavalo e comandando o desfile.

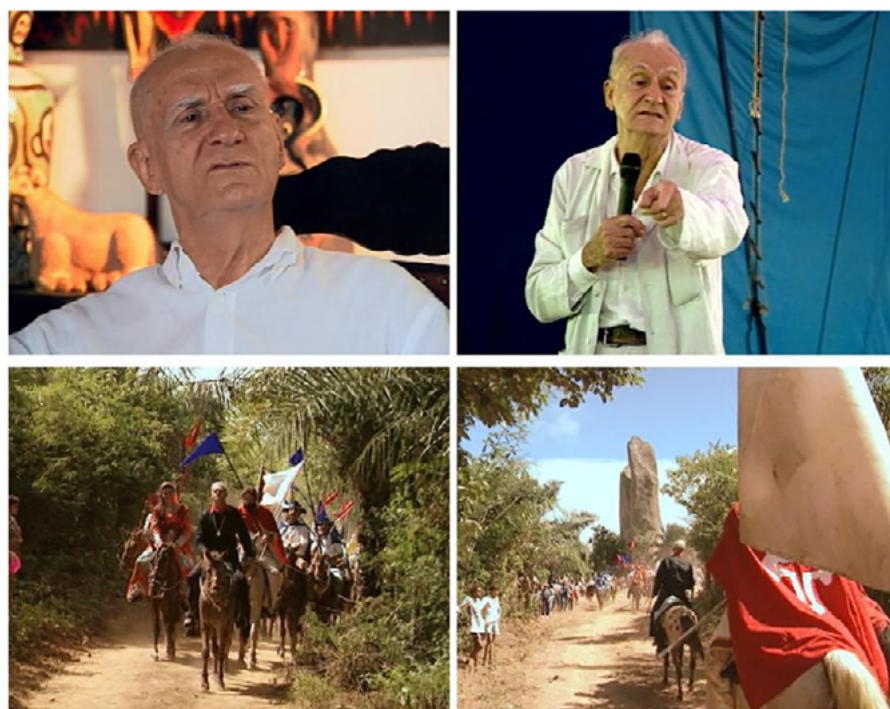


Figura 2 - O personagem-tema em diversos momentos do filme: a- enquadramento no estilo “talking head”, em que Ariano dirige-se ao diretor que faz as perguntas fora de quadro; b- registro observativo de suas aulas-espetáculo; c e d - exemplos de imagens inseridas sobre trechos de fala do personagem.

Fonte: reprodução.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

As inserções de imagens ilustrando os depoimentos, as escolhas dos trechos de entrevistas, bem como a de colocar partes de fala em que o personagem demonstra uma necessidade de manter o controle de certas situações, são decisões de montagem que definem a voz própria do filme. A personalidade de Ariano, sua necessidade de estar no controle da situação, é demonstrada em momentos como aquele em que o personagem é tomado pela emoção e opta por sair do quadro, caminhando sem direção, ou quando autoriza a equipe a filmar a esposa, mas pede ao diretor que não faça perguntas a ela, alegando que ela não gosta de falar: "*também, o marido não deixa! Fala demais! Nem deixa ela treinar*", diz o personagem. Optar por colocar este trecho no filme demonstra que, por mais que Ariano pareça ter algum controle da situação de filmagem, a voz própria do filme sempre é dada pelo diretor. Mesmo quando o personagem é também tema do filme, a voz própria adotada na obra audiovisual é criada na montagem, através das decisões que o diretor toma neste processo, bem como na forma como ordena elementos de voz da perspectiva, tais como enquadramentos, inserções, artes gráficas pós-produzidas etc.

Dos modos de representação elencados por Nichols (2009), e já citados acima, percebemos que predomina, no caso de *O senhor do castelo*, o modo participativo, que, nas palavras do autor, se caracteriza por dar ênfase à "interação entre cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se a imagem de arquivo para examinar questões históricas” (NICHOLS, 2009, p. 62). Embora o entrevistador coloque-se fora-de-campo e sua voz, suas perguntas, não sejam ouvidas na maior parte do documentário, fica claro que o entrevistador está sendo provocado por alguém. Ariano aparece quase sempre interagindo com o diretor, que se encontra fora-de-campo. Em alguns momentos, o caráter participativo do filme fica mais evidente, quando o cineasta deixa aparecer o produtor no mesmo quadro, conversando com o personagem, ou em algumas perguntas feitas em voz *off* pelo diretor, para quem o personagem dirige sempre o olhar.

Embora este seja o modo que identificamos como predominante no filme, vemos traços de outros modos de representação em partes específicas do documentário. Há um registro mais observativo da cavalhada e da missa que encerra o evento, como já foi citado, no local que inspirou o romance *A pedra do reino*. Em contraste com a maneira observativa como são registrados o desfile e a cerimônia religiosa, em outros momentos do filme encontramos pequenos trechos de encenação, recurso este muito presente na tradição documentária. É o caso da sequência em que Ariano visita a casa onde passou sua infância, em Taperoá, no interior da Paraíba. Enquanto o personagem fala das lembranças do tempo em que ali viveu quando tinha cinco anos de idade, vemos a inserção de uma imagem em preto e branco de um menino

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

correndo e entrando na casa, fazendo referência ao Ariano ainda criança. Retrocedendo ao início do filme, temos o momento em que o personagem-tema aparece em sua casa trabalhando em seu ofício de escritor, utilizando uma máquina de escrever. É sem dúvida um recorte de seu cotidiano. É naquele local e daquela forma que Ariano habituou-se a trabalhar. Mas o fato de ele dirigir-se até a mesa, sentar-se diante da máquina de escrever e se pôr a datilografar diante da câmera com certo apuro no enquadramento (mudança de planos, detalhe das letras sendo impressas no papel), evidencia uma pequena encenação feita pelo próprio Ariano para o filme.



Figura 3 - Ariano em sua casa, diante da máquina de escrever.
A diversidade de ângulos de câmera evidencia uma encenação dirigida para o filme.

Fonte: Reprodução.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

A respeito da presença da encenação em documentários, Ramos (2008) dividiu esta prática em três tipos: *encenação-construída*, feita por atores em estúdio, a partir de um roteiro prévio; *encenação-locação*, feita no local onde o sujeito que é filmado vive sua vida e, a pedido do diretor, o personagem encena para a câmera e, por último; *encenação-atitude* (ou *encena-ação*), onde a presença da câmera no ambiente flexibiliza em algum grau os comportamentos habituais do cotidiano do personagem. Boa parte da tradição documentária oriunda do cinema direto identifica-se com a encenação-atitude. Seja adotando-se uma posição de recuo da câmera em relação ao personagem, seja por meio de entrevistas, a presença da câmera detona algum grau de encenação por parte do personagem, que pode ser adensado ou mais discreto, de acordo com a forma como transcorre a filmagem.

No sentido amplo, todos nós encenamos, a todo momento, para todos. A cada presença para nós, tentamos interpretar a nós mesmos para outrem, e não seria diferente para a câmera. Para cada um, compomos uma imago, e reagimos assim à sua presença. Somos nós, através dos olhos de outros, agindo para esse *nós* conforme o sinto dentro de mim. Não é diferente com a experiência da presença da câmera e seu sujeito na circunstância da tomada (RAMOS, 2008, p. 48).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Se todos encenamos em algum grau, Ariano está entre os que, por força de ofício ou por características de personalidade, tem este traço comportamental bem marcado, como pôde constatar quem teve a oportunidade de assistir a uma de suas aulas-espetáculo. No filme não só vemos trechos de algumas aulas registradas pela equipe de filmagem como há um momento em que o próprio Ariano fala para a plateia de como se solta diante da reação desta. Quanto mais a plateia ri e aplaude, mais o personagem carrega na teatralidade ao contar suas histórias. Não seria diferente diante da câmera. Ariano, nesse sentido, é um personagem muito rico.



Figura 4 - Trecho de encenação com atores, neste caso, recriando para o filme a memória fotográfica que Ariano tem do pai, de pé, na varanda, olhando o horizonte.

Fonte: Reprodução.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Foi através da análise de documentários e do desenvolvimento da sua linguagem, ao longo da história do cinema, que Nichols (2009) elencou os seis modos de representação. A utilização destas formas de organizar a voz do documentário não é necessariamente uma escolha consciente do cineasta. As escolhas que definem a narrativa documental muitas vezes são empíricas, intuitivas, partem da percepção e da sensibilidade do diretor. Nada impede que um determinado cineasta conheça as teorias de Nichols e escolha um modo de representação (ou mais de um) para definir o discurso de um filme, mas, no geral, estes modos estão presentes, ora no estilo adotado por cada realizador, ora pelo tipo de fruição que este deseja para a plateia de determinada obra pontualmente. É o que parece ocorrer no trabalho de Marcus Vilar. Em sua filmografia, encontramos documentários que adotam formas distintas de construção da voz própria. Veremos adiante como o diretor adota um posicionamento dominante diferente do utilizado em *O senhor do castelo* para construir a narrativa de outro de seus filmes.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

“Fora de campo”... O campo!

O documentário de modo observativo, segundo Nichols (2009), adota uma posição de recuo, por parte do diretor, da porção de mundo histórico retratada no filme. Os cineastas se valeram, ao longo da história, dos avanços

tecnológicos que permitiram a sincronização do som e da imagem, captados em equipamentos relativamente portáteis, o que permitiu aos filmes observativos explorar 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.

No filme *Jogo de olhar* uma partida de futebol é retratada a partir das reações e expressões dos torcedores presentes no estádio Amigão, em Campina Grande, para acompanhar a uma final do campeonato paraibano de futebol entre Campinense e Treze, times daquela cidade. No futebol paraibano, uma partida entre estes dois times é tradicionalmente marcada por forte rivalidade, resultando em estádios lotados de torcedores eufóricos, sobretudo em se tratando da disputa de um título estadual. Valendo-se deste fato, o diretor organiza uma equipe de cinegrafistas coordenados pelo fotógrafo João Carlos Beltrão para apontar as lentes não para o espetáculo desportivo daquele dia; em vez disso as câmeras são posicionadas de costas para o campo e de frente para as arquibancadas das duas torcidas. No lugar da partida que ocorre dentro do campo (de futebol), vemos no filme as reações dos torcedores que observam a ação que ocorre fora-de-campo (ou seja, fora do plano fílmico).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 5 - Imagens de reação de uma torcedora do Treze (a e b) e de um de casal de torcedores do Campinense (c e d).

Fonte: Reprodução.

O cinema se detém, de modo geral, a narrar uma história fictícia ou a registrar uma porção do mundo histórico na linguagem própria do documentário a partir do que ocorre diante das lentes da câmera. É no apontar das lentes em direção a uma determinada ação e o ato de selecionar a forma como esta ação será enquadrada que se baseia a construção da voz indireta que resulta desta imagem, que como vimos, na teoria do documentário, em união com outros elementos não verbais, forma a voz da perspectiva. Ao longo da história das teorias do cinema, bem como do desenvolvimento da

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

linguagem cinematográfica, ganha força no trabalho de alguns estudiosos e cineastas a potencialidade narrativa contida no espaço não mostrado pela câmera, seja por meio de sons que ajudam o espectador a compreender o que ocorre fora do espaço visual da tela, ou mesmo por meio de expressões de um personagem visível que reage a determinada ação que não é vista nas delimitações do quadro fílmico.

O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora de quadro), estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual (AUMONT e MARIE, 2006, p. 132).

Para Burch (1973), o espaço fílmico na realidade é composto não de um, mas de dois espaços: o que está contido no campo visual, na tela, e o que está fora-de-campo. A delimitação destes dois espaços é feita pela moldura imaginária que compõe a tela. A esta delimitação das bordas da imagem (cantos superior, inferior, esquerdo e direito do quadro), somam-se outras duas porções do fora-de-campo, que são a que está atrás do cenário e do personagem e que foge do campo visual e a que está atrás do local onde está posicionada a câmera, totalizando seis fronteiras que delimitam o que está contido dentro da tela e o que está fora.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

No cinema ficcional, de um modo geral, a construção da narrativa audiovisual de uma determinada ação, composta por elementos dentro e fora de campo, se dá pelas entradas e saídas de cena dos personagens. Estas entradas e saídas se dão, em geral, pelas laterais da tela, ou quando determinado personagem sai em direção ao ponto onde está a câmera, saindo pela esquerda ou pela direita do quadro, ou quando sai para o lado de trás do cenário, por exemplo, passando por uma porta. Esta é a forma direta de definir o espaço fora-de-campo. Além do deslocamento físico de personagens, há outras formas de delimitar narrativamente o fora-de-campo.

A segunda maneira como o realizador pode definir o espaço fora-de-campo é pelo *olhar 'off'*. (...) Enfim, o olhar para a máquina (mas não para a objetiva; um olhar para a objetiva visa o espectador e não o espaço atrás da máquina: é por isso que ele só serve para os filmes publicitários e para os *à-partes*), o olhar para a máquina serve para definir o espaço atrás da máquina onde se encontra o objeto desse olhar (BURCH, 1973, p.30).

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

No filme Jogo de olhar toda a narrativa documental que se coloca diante do espectador é resultado desta maneira de delimitar o fora-de-campo. Vemos que o olhar dos torcedores está, na maior parte dos planos, mirando para além do local onde está a câmera, para a ação que ocorre atrás da máquina, que é a partida de futebol. Neste documentário, o fora-de-campo

ganha importância maior do que a ação que ocorre diante das lentes, porque a provoca. O filme se foca na reação da torcida à ação que ocorre atrás da câmera. O único momento registrado que faz referência ao que ocorre fora-de-campo é o pontapé inicial da partida, onde vemos o jogador chutar a bola pela primeira vez e iniciar o jogo. Daí para frente, o futebol não é mais visto. A intensidade do lance, não mostrado, define a intensidade da reação do torcedor. O espectador deduz a relevância do lance a partir das expressões das pessoas enquadradas: "é importante compreender que o espaço fora-de-campo tem uma existência episódica, ou antes *flutuante*, no decurso de não importa que filme. E é a estruturação desse fluxo que pode ser um instrumento tão poderoso nas mãos do realizador" (BURCH, p. 31). *Jogo de olhar*, de certa forma, documenta não apenas o que ocorre diante das lentes, mas todo o espaço dentro e fora-de-campo.



Figura 6 - Momento em que é dado o primeiro chute na bola, marcando o início da partida. Este é o único momento do jogo de futebol mostrado no filme.

Fonte: Reprodução.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

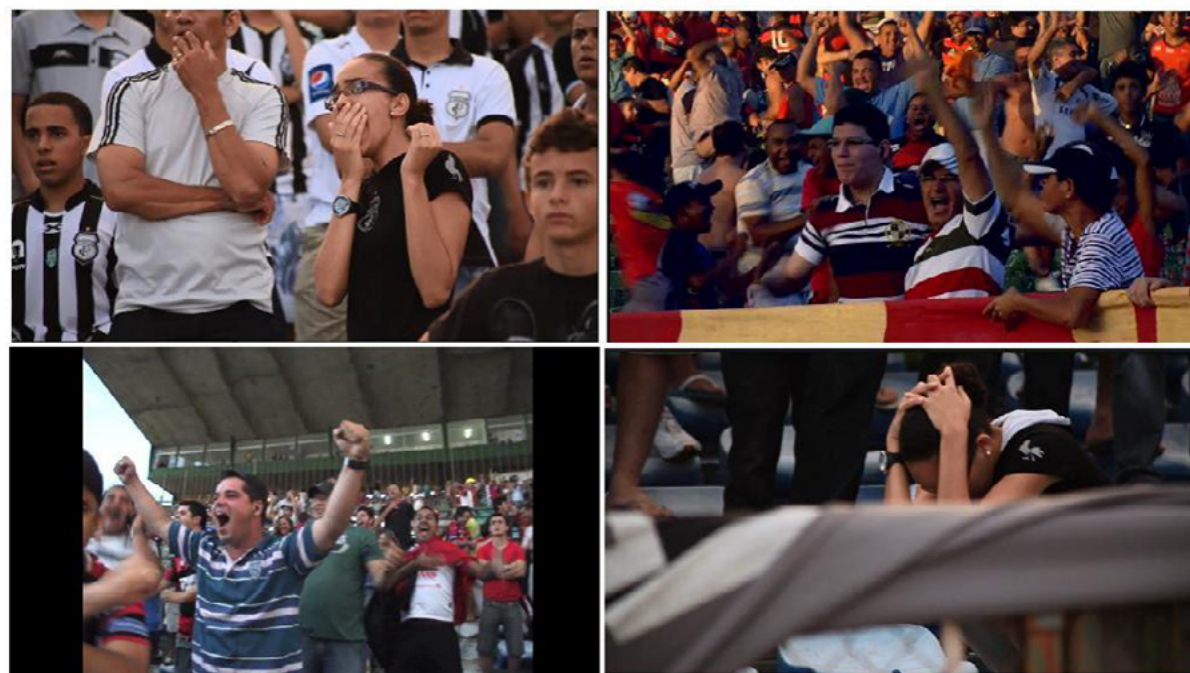


Figura 7 - Reação dos torcedores ao primeiro gol da partida: a aflição da torcedora do Treze (a e d) e a comemoração dos torcedores do Campinense (b e c).

Fonte: Reprodução.

Para conseguir este tipo de fruição, o diretor opta por uma postura observativa diante da torcida. Não há entrevistas com torcedores. Não há narração no estilo adotado no *Canal 100* (que era exibido nas salas de cinema em meados do século XX), ou nas reportagens de programas esportivos de televisão. Apenas o som ambiente e a câmera, mais de uma, por sinal, cuja presença não interfere no desenrolar da ação. Percebe-se este fato não apenas nas imagens captadas durante o jogo, mas no início do filme, quando vemos

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

os primeiros torcedores chegando, as torcidas organizadas preparando as faixas, as arquibancadas se enchendo aos poucos até a lotação completa do estádio. Não há ação diante das câmeras que pareça ter sido provocada pela presença da equipe de filmagem. As câmeras parecem estar posicionadas a uma distância que garante a fuga das interferências que estas possam provocar no desenrolar dos acontecimentos. E no final do filme, quando é registrado o fim do jogo e a vitória do Treze do ponto de vista da reação das duas torcidas, igualmente vemos o comportamento natural dos torcedores diante das circunstâncias, sem quaisquer interferências. Este é, sem dúvida, o mais observativo dos filmes de Marcus Vilar, e talvez da cinematografia paraibana.



Figura 8 - Reações das duas torcidas ao gol do time do Treze.

Fonte: Reprodução.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 9 - Final do jogo: comemoração da vitória do Treze (a e b) e a hora de recolher as bandeiras e deixar o estádio (c e d).

Fonte: Reprodução.

Considerações finais

Diante de duas formas distintas de construir a voz própria de cada filme de um mesmo cineasta, podemos perceber que a adesão, voluntária ou não, a um ou mais modos de representação num documentário não é definida apenas a partir do estilo de cada diretor. Muitas vezes o que define a forma como cada filme é pensado pelo seu realizador tem a ver com o tema e com o tipo de fruição que este deseja alcançar da plateia, no ato da exibição. É

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

um processo empírico ligado à capacidade criativa e ao estilo de cada diretor e de como este percebe o ambiente ou o tema objeto do filme.

Ao escolher dois filmes distintos de um mesmo diretor para a análise que nos propomos a fazer, quisemos demonstrar certa versatilidade que é percebida no trabalho dos diretores paraibanos e que ecoa em sua produção. Entendemos ser importante esta capacidade inventiva que leva diretores como Marcus Vilar a se aventurar por formas narrativas muitas vezes distintas, saindo assim da zona de conforto que nos últimos anos o recurso do documentário calcado em depoimentos trouxe à cinematografia brasileira. Marcos utiliza este recurso no primeiro exemplo analisado, mas muda completamente de estilo no segundo.

Por fim, fica demonstrada a universalidade das teorias desenvolvidas nos estudos de Nichols sobre voz e modos de representação no documentário, bem como a quantidade de possibilidades de abordagem que se abre diante do realizador que se utiliza dos diferentes modos de representação na construção narrativa de seus filmes.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Referências

AUMONT, Jaques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas – SP: Papirus Editora, 2006.

CARROLL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do cinema, Vol II - Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

BÜRCH, Noël. **Praxis do Cinema**. Lisboa – Portugal: Editorial Estampa, 1973.

GADREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

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

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

Filmografia

O senhor do Castelo (Marcus Vilar, 2007). Doc, 70min. HD.

Jogo de olhar (Marcus Vilar, 2012). Doc, cor, 15min. HD.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

A *MIS-EN-SCÈNE* NA FICÇÃO E NO MODO DOCUMENTAL OBSERVATIVO: INTERSEÇÕES¹

Bertrand Lira²

Resumo

Esta proposta pretende discutir a *mis-en-scène* no domínio da ficção e do cinema documental a partir da análise dos curtas paraibanos *O reino de Deus* (Vânia Perazzo e Gueorgui Balabanov, 1991) e *Malha* (Paulo Roberto, 2013) que empregam a estilística observacional na abordagem do real para tratar de duas manifestações religiosas distintas. Enfatizaremos as interseções entre essas duas formas de *mis-en-scène* (a ficcional e a documental) em domínios de representação cinematográfica que aparentemente se opõem.

Palavras-chave: *Mis-en-scène*. Ficção. Documentário observacional. Estilo.

¹ Comunicação apresentada no XIX Encontro da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, de 20 a 23 de outubro de 2015, Unicamp, Campinas (SP).

² Professor do Departamento de Mídias Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB/João Pessoa. E-mail: bertrandslira@hotmail.com

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Abstract

This proposal aims at discussing *a mis-en-scène* in the area of fiction and documentary films considering the analysis of two short cuts from Paraíba – *The Reign/Kingdom of God* (Vania Perazzo and Gueorgui Balabanov, 1991) and *Malha* (Paulo Roberto, 2013). Both use the observational stylistics concerning the real, when dealing with two of the religious different manifestations. Focus will be given on the intersections between these two forms of *mis-en-scène* (the fictional and the documental) within domains of cinematographical representation which apparently opposes to one another.

Keywords: *Mis-en-scène*. Fiction. Observational documentary. Style .

Introdução

Ao longo da história do cinema, cineastas e teóricos se debruçaram sobre o conceito e a prática da *mis-en-scène* que envolvem questões de ordem técnica, estética e até filosófica, já que aí está implicada uma visão de mundo que, no entender de Bordwell (2008), divide diretores nos que creem nas imagens e naqueles que acreditam na realidade. Aspecto fundamental na concepção de uma obra cinematográfica de ficção ou não ficção, a *mis-en-scène* será tratada aqui na sua acepção mais abrangente, entendida como

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

o processo que envolve desde a disposição de objetos e atores em cena ao produto final na tela, ordenado pela montagem, além de todas as demais intervenções no processo de pós-produção (marcação de luz, cor, efeitos visuais e sonoros etc.). Nosso propósito é discutir as interseções existentes entre aspectos da *mis-en-scène* pensada para uma obra ficcional e aqueles para um filme documentário no modo ou estilística que mais o aproxima da ficção, o modo observacional. As modalidades de representação do real são práticas cinematográficas identificadas e analisadas por autores como Nichols (2005), Ramos (2008), Gauthier (2011), entre outros, que se dedicam à abordagem do cinema documental. Enfatizaremos nesta mirada o chamado modo observacional por ser o que mais se identifica com a *mis-en-scène* do cinema de ficção e sua regra maior: a de impedir que os atores olhem diretamente para a câmera. A "observação" em recuo almeja representar o mundo histórico numa posição de distanciamento com uma aparente não-intervenção, como se a realidade impregnasse a tela sem nenhuma intermediação. É uma perspectiva sobre a realidade e sua representação, de certa forma iniciada com *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922) que introduziu a encenação (atores sociais interpretando personagens) no registro documental. O modo de representação do real, mais "espontâneo" e menos "intervencionista", que tem início com o cinema direto anglo-saxão, foi viabilizado pelos avanços na tecnologia de sincronização de som e imagem.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Embora a tônica dessa forma de registro seja a tomada no instante dos acontecimentos, no fluxo espontâneo da vida, numa sistemática adaptação do “sujeito-da-câmera” às situações e imprevistos que se apresentam no presente do momento da filmagem, há, nessa estratégia de investida no mundo histórico, recursos à encenação. E o termo *mis-en-scène* aqui, numa tradução direta do francês e originalmente do campo teatral, significa colocar em cena, gerenciar gestos, movimentos, falas e ações num determinado espaço-tempo, em situações repetidas para a câmera. Enfim, situações onde se pode obter um determinado controle sobre a ação filmada, onde uma *mis-en-scène* pode ser empreendida em sua maior plenitude, pois se refere às solicitações do diretor, para a câmera, que melhor se ajustarão à proposta do documentário. Focaremos nossa análise nos curtas-metragens *O reino de Deus* (Vânia Perazzo e Gueorgui Balabanov, 1991) e *Malha* (Paulo Roberto, 2013), realizados na Paraíba com a diferença de um pouco mais de duas décadas entre o primeiro e o segundo, mas que têm em comum a estética observacional, além da temática religiosa. Nessa vertente “menos pura” do cinema direto há espaço para *mis-en-scène* próxima à de uma ficção realista, isto é, o documentário observativo parece nos mostrar um mundo (o histórico) que fala por si através das ações (e vozes) de seus personagens e do ruído ambiente. Como a narrativa ficcional clássica (aparentemente transparente), esta estilística documental prima pela “não-intervenção”, pelas tomadas

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

em recuo, procurando esconder as marcas de enunciação. Na realidade, isso acontece em parte, visto que identificamos nesses filmes momentos de direção e controle, onde a atuação dos personagens são determinadas por um trabalho de direção muito semelhante à *mis-en-scène* da narrativa ficcional.

A mis-en-scène na ficção

Numa obra fundamental para entender a encenação no cinema, Aumont (2011) questiona se devemos limitar o conceito de *mis-en-scène* a apenas o que acontece no momento das filmagens (*mis-en-shot*) ou ampliá-lo para abranger todos os procedimentos que resultam na imagem que será apresentada ao público. Utilizaremos a palavra em francês *mis-en-scène*, como está no *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Aumont e Marie (2003), traduzido para o português como “direção”, referindo-se aos diversos procedimentos técnicos e estéticos utilizados pelo realizador num filme e também à colocação em cena de atores, profissionais ou amadores, interpretando personagens de uma história imaginada, nos filmes de ficção, e para atores sociais interpretando seus próprios papéis (ou de outros personagens reais), nos filmes documentários. Segundo Aumont e Marie (2003, p. 79), “O primeiro sentido de direção (*mis-en-scène*) permaneceu,

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

portanto, por muito tempo ligado à origem teatral, para designar o fato de fazer atores dizerem um texto em um cenário, regulando suas entradas, suas saídas e seus diálogos.”

Como corolário dessa postura, o cinema vai rivalizar com o teatro, no domínio do que é peculiar ao meio que lhe antecedeu: a encenação, sobretudo no período que vai do início à consolidação de sua fase sonora: “(...) em vez de seguir a sua tendência como arte da imagem em movimento, o cinema veio fazer concorrência ao teatro no terreno deste e envolveu-se na busca de meios de transmissão do sentido que, direta ou indiretamente, se insere no verbal.” (AUMONT, 2011, p. 33). O autor se refere à polêmica que animou os debates dos anos 20, que opunha aqueles que defendiam para o cinema a busca de sua especificidade (a imagem em movimento e sua “fotogenia”) aos que se mantinham presos às suas origens teatrais que implicam a condução da interpretação dos atores (deslocamentos, gestos e, sobretudo, falas).

Na realidade, Bordwell (2008), como Aumont (2011), entende que a *mis-en-scène* comporta esses dois momentos: a direção de atores em cena, como no teatro, e os demais instantes do processo que incluem a montagem e uso da trilha sonora. No entanto, grande parte dos estudiosos do cinema estabeleceu até os anos 50, sobretudo com os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, uma dicotomia entre esses dois processos, como observa Bordwell:

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

O que aparecia como “puramente cinematográfico” era a técnica emergente da montagem ao passo que a encenação, pelo próprio nome, parecia “teatral”. (...) Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com frequência, pregavam as virtudes da montagem e ignoravam a *mis-en-scène*. (...) Até hoje, os críticos elogiam uma montagem habilidosa, esquecendo de momentos da *mis-en-scène* muito mais sutis e fortes. Muitos teóricos do cinema chamam a montagem de “invisível”, mas, tanto para espectador comum quanto para o estudioso, a encenação cinematográfica permanece uma arte verdadeiramente imperceptível. (2008, p. 29).

A direção de cinema (*encenação, mis-en-scène*), como vimos, de origem teatral, está nos primórdios do cinema com a colocação em cena de atores e atrizes para representar diante da câmera em planos-sequências fixos, e até chegarmos ao termo “cineasta” sugerido por Louis Delluc, em 1921, quando a divisão de funções já estava estabelecida no cinema, outras designações foram empregadas, a exemplo de encenador e realizador. Segundo informa Aumont (2011, p 18), o termo realizador “foi concebido para designar aquele que <realiza>, ou seja, que faz passar um argumento para a realidade sensível.” Portanto, encenador (teatro) e realizador (cinema), “ambos estão incumbidos de passarem para a realidade actos, gestos e movimentos, a carga expressiva de um texto escrito, de um argumento ou de uma peça de teatro.”

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Tanto Aumont (2011) quanto Bordwell (2008) não excluem da *mis-en-scène* a herança teatral como elemento fundamental na representação fílmica ficcional materializada na tela. No denominado “primeiro cinema”, a encenação está de forma inconfundível com os planos fixos, frontais, centralizados e unipontuais, se confundindo com o quadro teatral, sem a ingerência da montagem na atuação dos atores e os seus diferentes pontos de vista. Cada plano ou quadro correspondia a uma cena. Com o advento do sonoro, ainda segundo Aumont (2011), o cinema voltará a ser impregnado da presença teatral com a imobilização da câmera e a enxurrada de diálogos a partir da adaptação de peças teatrais. Todavia, o autor reconhece que o verbal esteve sempre presente no cinema mudo, através dos gestos e mímicas dos atores, e sempre existirá encenação no cinema “pelo menos enquanto o cinema consistir em filmar corpos humanos a exprimirem-se, a representarem, a sentirem, a viverem num quadro, num meio, num espaço e num tempo.” (2011, p. 13).

Voltando ao conceito de encenação enquanto um conjunto de procedimentos estilísticos mobilizados por um diretor, desde a filmagem (*mis-en-shot*) até a pós-produção (com possibilidades de tratamento imagético e sonoro digital nunca antes imaginadas), lembramos que a encenação (*mis-en-scène*) tem início com a disposição dos atores em cena e o agenciamento dos seus movimentos, gestos e expressões em função de uma câmera

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

posicionada a uma certa distância, fixa ou em movimento, enquadrando a totalidade da cena ou parte dela, fragmentando corpos nela dispostos, controlando o tamanho e a forma de sua representação no quadro. Nessa etapa da filmagem, afirma Bordwell (2008, p. 30), temos “apresentação de uma ação por meio de uma imagem fílmica. É, ao mesmo tempo, teatral, pois envolve encenação, e pictórica, já que a tela, como um quadro, apresenta ao espectador um plano vertical emoldurado.” É Bordwell que fala na encenação enquanto “veículo da história”, a forma como o conteúdo nos é transmitido e nos toca. “A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para o nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos.” (2008, p. 29). Entendemos, deste modo, com Aumont e Bordwell, que a encenação, como resultado de uma orquestração do diretor (*metteur-en-scène*) de todo o processo criativo de uma produção fílmica engloba a concepção e materialização em imagens e sons de um texto escrito para este fim.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

A encenação no documentário observativo

Se na ficção, o *plateau* (set de filmagem) separa o “espaço da arte” do “espaço da vida” como observa Aumont (2011), não poderemos falar

da mesma forma para o cinema documentário, onde lidamos com atores sociais vivendo seus próprios papéis, na maioria das vezes nos lugares que habitam ou costumam frequentar, o que Ramos (2008) denomina de "encenação-locação" e onde o fora de campo é uma continuação do espaço visível na tela sem que haja diferenciação ou ruptura, ao contrário da "encenação-construída", registrada em estúdio por documentários que reconstituem cenários por diversos motivos, entre eles, a facilidade de viabilizar tecnicamente a enunciação ou mesmo por questões estilísticas. Neste tipo de encenação, "A circunstância da tomada está completamente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada." (RAMOS, 2008, p. 40). A terceira categoria de encenação ("encenação-atitude") é aquela que se dá por atores sociais que flexibilizam seus comportamentos quando conscientes de estarem sendo filmados. Sobre a encenação na vida cotidiana, Aumont (2011, p. 7) afirma: "A encenação está em toda parte, nada se pode imaginar sem ela. A vida urbana é totalmente regida por gestos de encenador, conscientes ou forçados, pessoais ou colectivos." O que é corroborado por Ramos (2008) que também considera a construção de atitudes cotidianas (composição de uma "imago") para os outros, e, sobretudo, a flexibilização de comportamentos para uma câmera, como uma componente da vida social. "No caso da tomada, temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

endereço para o qual nos lança o sujeito da câmera na tomada: o endereço do espectador em sua circunstância." (p. 48)

Às atitudes flexibilizadas pelos atores sociais sob a intervenção do aparato de filmagem, Comolli (2008) chama de *auto-mise-en-scène*. O autor está convicto desse conhecimento por parte das pessoas filmadas que dispõem, na atualidade, de o mínimo de informação sobre os propósitos do uso de uma câmera de filmar. No desenrolar da vida social, nossas posturas são determinadas pelo olhar do outro, portanto, "Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro." (p. 81). Comolli atenta para o fato de que todo mundo está ciente do olhar do outro, inclusive o próprio cineasta em relação ao olhar dos sujeitos objetos de suas tomadas. Para o autor, "olhar quer dizer *mise-en-scène* (p. 82).

A "encenação-locação" e a "encenação-atitude", mencionadas nesse breve introito à encenação no documentário observativo, têm relação estreita com a ética documental em recuo, aquela em que os atores sociais são solicitados a encenar ações cotidianas para a câmera fingindo indiferença à sua presença, e podemos encontrá-las em diversos estilos de documentário, mesmo que eles não sejam predominantemente observativos. No uso de estratégias de abordagem do real, esses modos de representação, elencados por Ramos (2008) e Nichols (2005, 2008) configuram uma ética e um estilo, visto que são escolhas deliberadas do realizador na forma de tratar os diversos materiais de

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

expressão fílmica (imagens, sons, diálogos, menções escritas, música etc) para empreender asserções sobre o mundo histórico. Da-Rin resume os preceitos desse tipo de abordagem surgida nos final dos anos 50 a partir da criação da produtora norte-americana Drew Associates, do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock:

A expressão mais típica do *modo observacional* foi o cinema direto norte-americano, que procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu radicalmente a não-intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a atuação do diretor durante a filmagem; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de “controle” sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano- sequência com imagem e som em sincronismo; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música *off*, os letreiros e a entrevista. (DA-RIN, 2004, p.134-135).

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

Os dois curtas trabalhados aqui (*O reino de Deus* e *Malha*) utilizam, como veremos, a estilística observacional. É a variante derivada do cinema direto anglo-saxão (Estados Unidos, Canadá e Inglaterra) no seu modo baseado fortemente na observação, em contraponto ao *cinéma-vérité* que extraía sua potência na interação. A premissa básica subjacente aos filmes observativos,

no entender de Nichols (2005 p.151), é a de que “o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar.”

O autor diferencia o documentário da ficção tendo como parâmetro o olhar que o espectador estabelece sobre mundo histórico. Para Nichols (2005), no documentário olhamos para o mundo histórico a partir de um outro lugar desse mesmo mundo, enquanto na ficção, olhamos do mundo histórico para um mundo privado e inacessível. No documentário observativo, com sua semelhança com a *mis-en-scène* ficcional, pelo distanciamento da câmera do assunto filmado, nos faz crer muitas vezes tratar-se de uma ficção. Temos, no cinema documental brasileiro contemporâneo, alguns filmes exemplares desta estilística em *Justiça e Juízo* (Maria Augusto Ramos, 2004 e 2007) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010). Os documentários observacionais, segundo Nichols, “ênfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta.” (citado por LIRA, 2012, p. 214). Essa “transparência” no documentário observativo torna-se uma máxima no cinema narrativo clássico, onde os atores são proibidos de dirigir o olhar para a câmera, norma que já estava presente nos primeiros contratos de trabalho quando do estabelecimento do cinema industrial nos Estados Unidos. A história num filme de ficção parece se contar por ela própria com as marcas de enunciação

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

aparentemente ausentes e só demonstradas por uma questão deliberada de estilo do diretor (enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera insólitos, por exemplo), explicitando a instância narrativa. No entender de Vernet (1995, p. 112), a instância narrativa ("real") "só é detectável como princípio de organização. Quando essa instância é assinalada no texto narrativo de modo evidente (explícito) é para um efeito de distanciamento, que visa quebrar a transparência da narrativa e a suposta autonomia da história."

No cinema documental, com uma abordagem em recuo, essa norma existe, no entanto, às vezes chega a ser negligenciada por força da imprevisibilidade do comportamento dos atores sociais na tomada. São os "rasgos" na transparência da *mis-en-scène* documental que se propõe a representar o mundo com uma câmera distanciada, no sentido de que transpareça ao espectador que as ações ali mostradas aconteceriam independentemente da presença do "sujeito-da-tomada" e a câmera que opera.

O processo de filmagem de um documentário observativo pressupõe um diálogo prévio com os atores sociais que atuarão no filme. O realizador solicita que estes encenem ações que fariam normalmente no seu cotidiano ou reencenar momentos que aconteceram ou que poderiam ter acontecido (a cena da conversa de uma fiel com o pastor em *O reino de Deus*) ou em situações excepcionais (como os festejos da malhação de Judas em *Malha*) recomendando-os a atuar como se a equipe e seu aparato de registro

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

audiovisual não estivessem ali, o que pressupõe “esquecer” a câmera e não denunciar sua presença. Quando esta norma não é seguida, acontece da câmera registrar olhares furtivos em sua direção, o que, no domínio da ficção, significaria a não utilização do material filmado. Na realização documental, contudo, tais “incidentes” são tolerados e o material incorporado na montagem final como observados nos dois curtas analisados mais adiante.

Tratando-se de uma asserção sobre o mundo histórico, a encenação documental está aberta a interferências desse tipo, mesmo quando a opção é por uma abordagem inteiramente em recuo. Ao contrário do discurso do cinema ficcional que “disfarça o discurso de história”.

O fenômeno de diegetização é o efeito de um funcionamento geral da instituição cinematográfica que tenta apagar do espetáculo fílmico os vestígios do seu trabalho, de sua própria presença. No cinema clássico, tende-se a dar a impressão que a história está se contando sozinha, por conta própria, e que narrativa e narração são neutras, transparentes: o universo diegético finge se oferecer aí sem intermediário, sem que o espectador tenha o sentimento de recorrer a uma terceira instância para compreender o que está vendo. (VERNET, 1995, p. 120)

A estilística direta do documentário observacional tem, nessa aparente não-intervenção do “sujeito-da-câmera” no ato de filmagem, sua principal

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

característica e seduz, desde suas primeiras utilizações no final dos anos 50 e início da década de 1960, realizadores no mundo inteiro com filmes onde ela é o modo de representação dominante ou em composição com outros estilos.

O reino de Deus e Malha: encenação em recuo e a estética ficcional

Selecionamos dois documentários de curta-metragem para exemplificar essa intersecção entre a *mis-e-scène* nos filmes de ficção e a *mis-e-scène* nos filmes documentais: *O reino de Deus* e *Malha* tratam de fenômenos religiosos. O primeiro foca as atividades de um templo da Igreja Universal do Reino de Deus em João Pessoa, capital da Paraíba, em 1989, e o segundo, a malhação do Judas numa vila rural do Sertão da Paraíba. O que eles têm em comum é a abordagem do tema lançando mão de uma estilística observacional.

O reino de Deus tem abertura num plano geral que apresenta um cartão postal da cidade de João Pessoa, palco da narrativa que nos será apresentada. Em seguida, uma mulher relata a seu interlocutor (o pastor evangélico que dominará as cenas seguintes) os infortúnios do seu casamento. Aqui temos o único diálogo do filme, agenciado e provocado para a câmera, embora os dois personagens finjam ignorar sua presença ao longo da cena. Nichols

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

(2008, p. 111) nota a especificidade dessas falas: "Este tipo de textos se caracterizam por um tratamento indireto, por um discurso ouvido por acaso mais do que escutado, já que os atores sociais se comunicam entre eles em vez de falar para a câmera³." Essas duas características marcantes do documentário observativo _ a suposta negação da presença da câmera e a informação verbal transmitida em sua grande parte através dos diálogos entre personagens - aproxima seu estilo ao de um filme ficcional onde a história parece se contar por si própria. Na cena em questão, há um desses "rasgos" na encenação quando a mulher olha em direção à equipe, revelando sua presença, ao lado da câmera e em posição superior à personagem que se encontra sentada. Num filme de ficção clássico, esse deslize custaria o descarte da tomada porque "evitá-la com o olhar é agir como se ela não estivesse ali, é negar suas existência e sua intervenção." (VERNET, 1995, p. 121). No documentário, na maioria das vezes, ele é absorvido sem maiores problemas, pois afinal,

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Se a dimensão da tomada existe, tanto no cinema de ficção como na tradição documentária, é nesta última que determina de modo mais marcante a dimensão estilística. (...) A encenação documentária tem, portanto, em seu centro irradiador a presença do sujeito-da-câmera agindo na tomada. (...)

³ Tradução nossa. "Este tipo de textos se caracterizan por el trato indireto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos em vez de hablar a la cámara."

Em outras palavras, podemos falar de uma *mise-en-scène* documentária, colocando em seu centro a relação entre sujeito-da-câmera e mundo na circunstância da tomada. (RAMOS, 2011, p. 7).

Também em *Malha*, embora menos perceptíveis, flagramos olhares furtivos para a câmera. Mesmo no documentário observativo, onde na maioria das vezes a câmera está em recuo, sua presença exacerba ou inibe a performance dos atores sociais. Temos momentos assim nos dois documentários em questão. Em *O reino de Deus* é uma mulher, ciente do olhar da câmera, mexe nos envelopes com doações para demonstrar que realmente estão vazios. Poderíamos acrescentar a performance do pastor, no entanto acreditamos que sua encenação exagerada (com ou sem a presença da câmera) já é parte integrante do ritual que conduz diariamente para seduzir seus fiéis. Em *Malha*, são os mascarados que exageram na performance. Eles gritam enquanto correm e rodam seus chicotes no ar. São jovens na sua maioria que partilham uma lata de aguardente, levantando parcialmente a máscara para bebê-la. Pela primeira vez, alguém rompe com o distanciamento da câmera se exibindo explicitamente para o dispositivo.

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

No documentário, o efeito-câmera (olhar e enquadramento que separa um campo visível) é uma instância de teatralidade que acentua o gesto performativo dos que estão sob o olhar da câmera, como acontece com os

entrevistados, cientes de que o registro terá dimensão pública. (...) O falar de si só convence se a performance conseguir um efeito de autenticidade, não como ilusão de não encenação, mas como autenticidade produzida na encenação. (ISMAIL XAVIER, 2014, p. 37-38)

Apenas o documentário *O reino de Deus* temos uma encenação de um diálogo entre dois personagens (o pastor e uma fiel) como mencionamos anteriormente. As demais cenas se passam no culto onde o pastor monopoliza a fala dirigida aos fiéis, o que ele faria normalmente sem a presença da câmera. Se há flexibilização, e provavelmente há, nesta situação específica fica difícil de garantir. Todo o ritual já é habitualmente fundado numa performance de exagero dramático: gritos, choros e risos. Além desse "teatro", digamos, espontâneo, o pastor inclui uma "encenação ensaiada" convocando um obreiro para fazer o papel de "Tranca-rua" e ele, por sua vez, de um fiel que não quer dar uma oferta à igreja impedido pela força maligna da entidade (Figura 1). O tom farsesco da encenação provoca risos na plateia. Grande parte do documentário tem como cenário e tema um culto no templo onde o pastor protagonista atua. O culto é entrecortado por cenas da vida urbana da cidade que enfatizam a mendicância e o abandono de desvalidos da sorte. "A *encenação-locação* envolve ações preparadas especificamente para a câmera, mas nela a encenação enfrenta a tensão com a intensidade e indeterminação do mundo, em seu transcorrer na tomada." (RAMOS, Ramos 2008, p. 42)

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura1 - *O reino de Deus* (Vânia Perazzo e Gueorgui Balabanov, 1991)

Fonte: © Minerva Filmes

O recuo da abordagem observacional nos dois filmes se dá mais pela aparente indiferença dos atores sociais face à equipe de filmagem do que pela relação distanciada da câmera (os enquadramentos) que na maioria das vezes está bem próxima do corpo em ação dos atores sociais. *Em Malha*, a câmera acompanha uma intensa movimentação de um grupo numeroso de meninos, adolescentes e adultos que dão retoques numa vestimenta para o Judas, enquanto a preenchem com arroz. Dois garotos iniciam uma luta agressiva, sendo estimulado pelos demais em uma grande algazarra. Há uma clima de tensão em quase todo o filme. A violência parece estar

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

pronta a eclodir. Ninguém parece se importar com a câmera. A violência da cena se prolonga no plano seguinte onde, num plano fechado, vemos mãos que batem um prego na cabeça de um boneco maquiado de palhaço. Sob ruídos de chocalhos, vemos surgir duas figuras mascaradas com chicotes, o som dos chocalhos se torna mais intenso e na cena seguinte essas figuras se multiplicam.

A câmera, ora se distancia com grandes planos gerais, ora cola nos personagens (Figuras 2 e 3). Agora sobre uma caminhonete, esses personagens mascarados percorrem uma estrada de barro. Na cozinha de uma casa, mulheres se apressam com preparativos de uma ceia. Os mascarados correm a pé pela rua do vilarejo e estradas assustando animais e crianças. Um grupo carrega um tronco de uma árvore fina que um deles acaba de derrubar a golpes de machado. Eles agora constroem um cercado com madeira e arame farpado sob as instruções de um homem cujo rosto está fora de campo. Num plano geral, vemos o tronco nu da árvore ceifada fixado no curral recém-erguido. O dia chega ao fim. Uma criança e um jovem, em silhueta, dão os últimos retoques no Judas pendurado. A paisagem é mostrada com os derradeiros raios de claridade. Relâmpagos no horizonte e trovões anunciam uma tempestade e a música dramática do início do filme (*Rapsódia Húngara n. 2*, de Franz Liszt) volta reforçando a atmosfera de mistério e suspense. *Fade out*. Motos surgem envoltas em poeira iluminando uma estrada de barro. O

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

curral montado anteriormente agora é visto clareado por uma gambiarra de lâmpadas, o boneco do Judas está lá pendurado. Uma pequena multidão se aglomera em torno do cercado. São pessoas de todas as idades cujos rostos estão cheios de expectativas para o espetáculo que está por vir. Os mascarados controlam a entrada do cercado ameaçando os ousados com seus chicotes. O jogo é percorrer o "corredor polonês" de mascarados e enfrentar seus chicotes para pegar a cabeça de um boneco estrategicamente colocado no final do percurso e, como prêmio, o dinheiro dos apostadores e um cesto de mantimentos recolhidos nas casas ao longo do dia. A multidão ao redor do cercado se diverte, um rapaz que acaba de cruzar o corredor dos mascarados mostra suas costas marcadas pelas chicotadas. Sem um motivo aparente, um rapaz é levado pelos policiais indiferentes às súplicas de uma mulher. O ponto alto da brincadeira é a derrubada do Judas do alto do tronco da árvore cortada para esse fim. O Judas é esfaqueado e seus pedaços jogados ao alto pelos mascarados que agora revelam suas identidades. A festa termina.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE



Figura 2 - *Malha* (Paulo Roberto, 2013)

Fonte: © Extrato de cinema



Figura 3 - *Malha* (Paulo Roberto, 2013)

Fonte : © Extrato de cinema

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Em *Malha*, a transparência dessa câmera em recuo é perpassada em três momentos: uma mulher mira a câmera para logo em seguida, meio envergonhada, desviar o olhar. Na cena da malhação, na agitação do momento, outra mulher observa curiosa a câmera. Em seguida, são dois garotos que percebem o aparelho. Comolli (2008, p. 81) faz uma interessante reflexão sobre o olhar e a *auto-mis-en-scène*: "O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro."

Conclusão

A pretexto de uma breve conclusão, enfatizamos aqui as similitudes de procedimentos estilísticos mais evidentes empregados na *mis-en-scène* ficcional e documentária, em particular, no modo observacional de abordagem do real com o uso de uma câmera em recuo, primando pela aparente transparência, ou sua "invisibilidade", no momento da tomada: regra fundadora da narrativa cinematográfica clássica, instituída a partir da consolidação da linguagem cinematográfica a partir dos longas-metragens de Griffith e do cinema industrial. No campo do documental, os preceitos do tipo de abordagem em recuo, surgidos nos finais dos anos 50, tinham

CAPA

SUMÁRIO

E LIVRE

como máxima a “não-intervenção” e o desenvolvimento de “métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica” (DA-RIN, 2004, p. 135). Deste modo, dever-se-ia agir ou repetir ações para a câmera como se ali a equipe não estivesse.

Outra característica de filmes desses dois campos da representação cinematográfica é o uso do discurso verbal. As falas no cinema documental observativo não são tratadas em forma de depoimentos para a câmera, mas expressas em diálogos entre os personagens em uma *mis-en-scène* construída pelos atores sociais. E, numa última observação, afirmamos que os personagens raramente são identificados com legendas mas na própria relação com os demais personagens em situação de encenação, o que aproxima os modos de *mis-en-scène* desses dois domínios.

Referências

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

_____.e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

LIRA, Bertrand. **A construção da “voz” nos documentários observativos Justiça e Juízo**. *Doc on-line*, n. 13, dezembro de 2012, www.doc.ubi.pt, pp. 208-226.

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

_____. Modalidades documentales de representación. In: TORCHIA, Edgar Soberón (Org.). **33 ensaios de cine**. Havana: Ediciones Caribe, 2008.

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

_____. RAMOS, Fernão. **A mise-en-scène do documentário**. Revista Cine Documental v.5, p.11, 2011.

VERNET, Marc. Cinema e Narração. In: AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

XAVIER, Ismail. **A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo**. Revista Aniki vol.1, n.º 1, 2014.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE

Filmografia

O reino de Deus (Vânia Perazzo e Gueorgui Balabanov, 1991). Doc, cor, 26min, 16mm.

Malha (Paulo Roberto, 2013). Doc, cor, 14min, HD.

CAPA

SUMÁRIO

ELIVRE