

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO

Daiane Balardin

ENTRE O JOGO E A CENA: A HIBRIDIZAÇÃO DO REAL E DA FICÇÃO

Santa Cruz do Sul

2013

Daiane Balardin

ENTRE O JOGO E A CENA: A HIBRIDIZAÇÃO DO REAL E DA FICÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Fabiana Piccinin

Co-orientadora: Prof.^a Dra. Rosane Maria Cardoso

Santa Cruz do Sul

2013

Daiane Balardin

ENTRE O JOGO E A CENA: A HIBRIDIZAÇÃO DO REAL E DA FICÇÃO

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Processos Narrativos Comunicacionais e Poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dra. Fabiana Piccinin
Professora orientadora

Dra. Rosane Maria Cardoso
Professora co-orientadora

Dra. Mairim Linck Piva
Professora examinadora - FURG

Dr. Demétrio de Azeredo Soster
Professor examinador - UNISC

Santa Cruz do Sul
2013

“Só o real é absurdo. A ficção é sempre possível”.

(Eliane Brum – trecho da coluna "Escrivadinha Xerife", *A menina quebrada*, 2012, p. 21)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, amigos e mestres da vida: Dirceu e Suzana. Meus exemplos de dedicação, determinação e força para vencer. Meu amor por vocês vai além desta existência.

À minha vó Maria, professora, que me apresentou e presenteou com os primeiros livros e, principalmente, me ensinou o prazer e a importância da leitura.

À minha professora, orientadora e amiga Dra. Fabiana Piccinin por me acompanhar desde a graduação. Obrigada pelo incentivo de sempre e, principalmente, por dividir comigo o teu conhecimento. Minha eterna admiração por ti, Fabi.

À minha co-orientadora Dra. Rosane Cardoso, que abraçou esta pesquisa com muito carinho e dedicação. Seus conhecimentos valorizaram muito este trabalho.

Ao corpo docente do Mestrado em Letras, pelo conhecimento e amizade.

À Luiza Wioppiold Vitalis, pela colaboração de sempre.

Ao Dr. Demétrio de Azeredo Soster e à Dra. Mairim Linck Piva, por aceitarem o convite para compor a minha banca.

Ao Jair Giacomini, meu chefe, pelas folgas, compreensão e apoio. E, também, por fazer parte deste trabalho por meio de suas pesquisas.

À Unisc que, desde 2004, tornou-se a minha segunda casa.

Aos colegas e amigos da Unisc Tevê.

Aos grandes presentes que ganhei nesta trajetória e que levarei para o resto da minha vida, minhas amadas amigas Cátia Kist, Yaskara Ferreira e Kassia Nobre.

Ao meu amigo-irmão César Dutra, pelas palavras de incentivo e pelo ombro amigo.

Às minhas amigas e companheiras pelo incentivo, compreensão e carinho de sempre. Eu amo vocês: Julie Henker, Amanda Dörr e Dóris Paulus.

Aos amigos e familiares que compreenderam a minha ausência durante esta pesquisa.

E a todos aqueles que estão no meu coração.

A vocês, o meu carinho e a minha gratidão.

RESUMO

A presente pesquisa reflete sobre as marcas estéticas do Realismo do século XIX até a contemporaneidade. Nosso objetivo é observar como a estética realista se manifesta no audiovisual e na relação que estabelece entre o real e a ficção. Para tanto, a análise foi feita no documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. Para isso, do ponto de vista teórico, o trabalho investigou as características do Realismo nas artes plásticas, na literatura, na fotografia e no cinema. Para alcançarmos o amplo conceito de Realismo, consideramos um lastro teórico sobre os conceitos e características da escola artística, bem como a estética realista como porta voz da denúncia social e a importância do Neorealismo especialmente na construção do documentário até o Realismo dos séculos XX e XXI. Para observar como se dá essa construção de relação em um gênero – no caso o documentário – comprometido com o real, analisamos *Jogo de Cena* a partir das categorias: *Personagem*; *Cenário*; *Câmera-olho*; *Montagem*.

Palavras-chave: Realismo. Documentário. Ficção. Cinema. Jogo de Cena.

ABSTRACT

This research reflects over the aesthetic marks of the Realism on 19th Century until contemporaneity. Our objective is to observe the realist aesthetic that manifests on the audiovisual on the relations that establishes between the real and fiction. For this, the analysis was made on the documentary *Jogo de Cena*, from Eduardo Coutinho. From the theoretical point of view the work investigated the features of Realism on Arts, literature, photography and cinema. To reach the broad concept of Realism, we considered an aesthetic coverage about the concepts and features of the Art school, as well as, the realistic aesthetics as a spokesman of social protest and the importance of the Neo-realism, specially on the construction of the gender relation – in the case of the documentary – engaged with the real, we analyzed *Jogo de Cena* from the categories: Character; setting; camera-eye; composition.

Key words: Realism. Documentary. Fiction. Cinema. *Jogo de Cena*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Anúncio publicado em um jornal convidando mulheres para participar do filme	59
Figura 2 - Atrizes e entrevistadas que contaram as suas histórias para a câmera de Coutinho	67
Figura 3 - A entrevistada Gisele Alves Moura e a atriz Andréa Beltrão	68
Figura 4 - Atriz Débora Almeida e a entrevistada Maria Nilza	69
Figura 5 - Teatro Glauce Rocha como cenário para o documentário <i>Jogo de Cena</i>	71
Figura 6 - Atriz que interpreta Maria Nilza resalta as características da entrevistada	75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 REALISMO: “O ESPELHO DA VIDA, A REALIDADE DE SI MESMO”	12
2.1 Realismo: conceitos e características da escola artística.....	14
2.2 O Realismo e suas diversas perspectivas no cenário da arte	17
2.2.1 O Realismo na fotografia: o real eternizado em documentos	19
2.2.2 Cinema real: a influência das vanguardas europeias na telona	22
2.3 Cinema realidade: personagens da vida real projetados em uma tela.....	26
2.4 Neorealismo: o movimento na construção do documentário.....	29
3 DESVELAMENTOS NA NARRATIVA: O REALISMO CONTEMPORÂNEO NO DOCUMENTÁRIO.....	34
3.1 Documentário: os limites da representação da realidade.....	38
3.2 Documentário contemporâneo: as tênues fronteiras do real e da ficção.....	46
3.3 A hibridização entre ficção e documentário: quando o diretor resolve jogar em cena.....	49
4 VIDAS REAIS QUE SE FICCIONALIZAM: O JOGO DE CENA DE EDUARDO COUTINHO.....	54
4.1 Entre o jogo e a cena: a hibridização do real e da ficção.....	59
4.2 Estratégias metodológicas: da categorização à análise.....	63
4.2.1 Personagem: a estetização de narrativas reais.....	64
4.2.2 Cenário e composição: quando uma plateia vazia representa infinitos espectadores.....	70
4.2.3 Câmera-olho: onde o real e a ficção encontram-se através de uma lente.....	73
4.2.4 Montagem: quando o real mostra-se mais real.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	81

1 INTRODUÇÃO

Com o olhar curioso na busca por um objeto de pesquisa, fui apresentada à história de 13 mulheres que sugeriam o que estávamos procurando: a complexificação do real e da ficção no documentário. Essas mulheres fazem parte do documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, que, na busca pela oferta de ser mais real do que o real, ficcionaliza-se. O documentário começou a partir de um anúncio de jornal que convidava mulheres com mais de 18 anos, moradoras do Rio de Janeiro, com alguma história para contar e que, principalmente, dispusessem-se a enfrentar uma câmera. Oitenta e três mulheres atenderam a esse anúncio e foram ao estúdio contar as suas histórias. Vinte e três delas foram selecionadas e dez foram filmadas no Teatro Glauce Rocha. Logo após, atrizes foram convidadas a interpretar, a seu modo, as mesmas histórias narradas por algumas entrevistadas. A partir da narração das entrevistadas e da interpretação das atrizes é que o cineasta literalmente joga com o espectador entre uma cena e outra e, assim, desperta a inquietação de quem assiste. Ao mesclar as narrativas, de atrizes e entrevistadas, é como se Coutinho nos perguntasse: “E aí, qual história é verdadeira e qual é fictícia?”. E é justamente essa impossibilidade de desmarcar limites que também nos inquieta e desperta as seguintes dúvidas: quais são as marcas do real e da ficção? Como se dá a apropriação dos gêneros e as fronteiras entre eles?

Conforme Ramos (2008), o documentário vive um momento favorável¹. Em 1994, por exemplo, o Brasil teve apenas uma produção documental. Já em 2007, foram 32 longas-metragens documentários lançados no circuito exibidor. Conforme dados do Observatório de Imprensa², em 2010 estrearam mais de 40 produções de não-ficção nacionais, que levaram cerca de 850 mil espectadores às salas de exibição. Sobre esse fortalecimento do documentário, Ramos (2008)³ diz que:

outro ponto importante que a gente poderia apontar, ainda em relação ao fortalecimento da produção, é a proliferação de câmeras por meio da tecnologia digital. Praticamente todo mundo tem sua câmara hoje em dia. Anteriormente, você tinha uma bobina que durava dez minutos. E tinha a película, que é extremamente cara. Atualmente, a coisa está muito mais simples. A garotada está filmando muito no formato digital. Depois, basta montar no computador e colocar no YouTube, por exemplo. Essas novas tecnologias também corroboram para esse crescimento expressivo da produção documentária. (RAMOS, 2008, p.6)

¹ Em entrevista ao Jornal da Unicamp. Disponível em:

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2008/ju407_pag0607.php

² *O avanço do mercado de documentários no Brasil*, por Lilia Diniz (2011). Disponível em:

http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_avanco_do_mercado_de_documentarios_no_brasil

³ Em entrevista ao Jornal da Unicamp. Disponível em:

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2008/ju407_pag0607.php

Apesar de que, a partir da compreensão de Aumont (1995), “todo filme é um filme de ficção”, e de Nichols (2005), “todo filme é um documentário”, podemos dizer que existe um sentido de respeito à relação entre os gêneros, que merece um olhar atento e reflexivo sobre as marcas que eles impõem aos produtos audiovisuais e que se apropriam de um e de outro na tentativa de buscar o real.

Nesse sentido, o principal questionamento deste trabalho está em descobrir como se dá a representação do real no documentário contemporâneo e como se estabelecem as relações com a ficção a partir da estética realista contemporânea. Para buscar resposta à nossa pergunta, realizamos, primeiramente, o levantamento teórico sobre o Realismo do século XIX, que tinha como principal característica o tratamento objetivo da realidade do ser humano, e, também, a importância deste movimento artístico. No primeiro capítulo, procuramos compreender de que forma as escolas artísticas apropriaram-se da estética realista na arte, na fotografia e no cinema. Para tanto, abordamos também a importância e a influência do movimento Neorrealista na construção do documentário até a contemporaneidade.

No capítulo dois, observamos como o Realismo do século XIX manifesta-se na contemporaneidade, mantendo algumas características e complexificando outras. No entendimento de Schøllhammer (2009), o Realismo atual absorve algumas características do passado e ressignifica outras. Continuamos a nossa reflexão explorando os conceitos de documentário, bem como sua evolução até a atualidade.

Nesse sentido, propomos identificar as tênues fronteiras do real e da ficção no documentário contemporâneo, para entender como tem se dado essa busca pelo registro do real sem partir da estética do “desvelamento”, ou seja, de explicitude dos processos de produção, neste caso do audiovisual, onde inclusive os bastidores viram conteúdo. É marca do contemporâneo essa intensificação das narrativas que resulta na própria ficcionalização e vice-versa. Além disso, também discutimos a hibridização e o desvelamento dessas marcas entre os gêneros, principalmente na obra de Eduardo Coutinho, em que é evidente a aproximação entre espectador e ator. Uma vez identificadas, essas marcas mostram quão tênues as fronteiras entre os gêneros de realidade e ficção são. Nesse sentido, buscamos identificá-las no documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho.

No terceiro capítulo, apresentamos o cineasta e suas obras, bem como a sua trajetória profissional marcada por características muito próprias no fazer documentário. Para tanto, analisamos as marcas do real e da ficção no documentário *Jogo de Cena* a partir do estabelecimento de uma metodologia de trabalho que previu a criação de características próprias do documentário e que, ao mesmo tempo, apresentava-se em padrão de repetição ao

longo da obra. Depois de identificarmos as marcas dos gêneros, emergiram como indicados metodológicos da análise *Personagem, Cenário, Câmera-olho, Montagem*. A partir dessa categorização, estabelecemos o cruzamento entre a teoria e a prática em busca da descoberta de como a hibridização ocorre na produção audiovisual contemporânea.

A partir dessa análise, entendemos que esta pesquisa oportuniza pensar no estreito relacionamento entre o documentário e a ficção, não como gêneros que se distanciam, mas que se aproximam e se completam. O resultado está em uma hibridização que torna cada vez mais tênue os limites entre documentário e ficção na busca de um “real mais real”, oportunizando fazer do próprio documentário um lugar de problematização desses limites, como é o caso de *Jogo de Cena*.

2 REALISMO: “O ESPELHO DA VIDA, A REALIDADE DE SI MESMO”⁴

A partir da segunda metade do século XIX, a aristocracia europeia já havia desaparecido da cena dos acontecimentos históricos, enquanto a burguesia desfrutava plenamente seu poder. De acordo com Hauser (1968), o triunfo dessa classe torna-se indiscutível, assim como sua evolução dentro do capitalismo para a visão conservadora do mundo. Hauser (1968) ressalta que, até então, as lutas do proletariado fundiam-se com as da burguesia, justamente porque as ambições eram as mesmas. Já por volta de 1830, com o despertar da consciência do proletariado, inicia-se a separação das duas classes. Segundo o autor, é a partir de então que a teoria do Socialismo⁵ começa a ser estruturada e, paralelamente, surge um movimento artístico ativista que exige a utilidade social da manifestação artística.

Conforme Cademartori (1993), algumas teorias são decisivamente importantes para o século XIX: o Determinismo⁶ de Taine, segundo o qual a arte é o produto determinado pela raça, pelo meio e pelo momento; o Positivismo⁷ de Auguste Comte, para quem a explicação do homem e do mundo deve ser buscada nas leis naturais, com base na observação, na experiência e na comparação; o Evolucionismo⁸ de Charles Darwin, que postula ser a seleção natural o veículo da transformação das espécies; o Marxismo⁹ de Karl Marx, que compreende

⁴ Esta expressão foi retirada do livro *O problema do Realismo em Machado de Assis*, de Gustavo Bernardo. O estudo do autor foi utilizado nesta pesquisa.

⁵ Nesta pesquisa, vamos utilizar Johnson (1997) para definir os conceitos das correntes literárias citadas no trabalho. Para o termo Socialismo, entendemos que os objetivos do pensamento incluíram destruir o sistema de classe e, assim, pôr um fim na exploração, opressão e alienação dos trabalhadores, substituindo a cobiça e a motivação pelo lucro, pela preocupação com o bem-estar coletivo; usando esse interesse, e não o mercado, como base para a tomada de decisões sobre a produção e uso de recursos. Como resultado, a vida social foi regulada democraticamente, de maneiras que ponham necessidades humanas em primeiro lugar e façam uso mais eficiente e eficaz dos recursos e materiais (JOHNSON, 1997, p. 211).

⁶ De modo geral, o Determinismo é um modo de pensar que supõe que tudo é, de modo previsível, causado por alguma coisa. O Determinismo dá conta de descrever qualquer teoria que explique o mundo em termos de alguns fatores estreitamente definidos, com exclusão de todos os demais. Tanto o Determinismo Biológico, quanto o Determinismo Social (Cultural), implicam que o homem tem relativamente pouco controle ou livre-arbítrio em face de fatores biológicos ou sociais (JOHNSON, 1997, p. 71).

⁷ O Positivismo, desenvolvido por Auguste Comte, foi uma maneira de pensar baseada na suposição de que é possível observar a vida social e reunir conhecimentos confiáveis, válidos, sobre como ela funciona. Esses conhecimentos foram usados para afetar o curso da mudança e melhorar a condição humana. Para Comte, a vida social era governada por leis e princípios básicos que podiam ser descobertos através do uso de métodos mais comumente associados às ciências físicas (JOHNSON, 1997, p. 179).

⁸ A teoria da evolução de Darwin teve uma adaptação no século XIX para darwinismo social, ou seja, uma explicação teórica da vida social humana em geral e da desigualdade social, em particular. No que diz respeito à desigualdade social, o darwinismo social atribuiu a brecha entre ricos e pobres principalmente à maior “aptidão” dos primeiros para sobreviver e prosperar. Naquele tempo, a sociedade era assemelhada ao mundo natural, governada pela competição e pela “sobrevivência dos mais aptos”, segundo Herbert Spencer (JOHNSON, 1997, p. 65).

⁹ O Marxismo focaliza a preocupação de Karl Marx com a economia política e o poder do capitalismo de moldar a vida social e, em particular, as várias formas de opressão social (JOHNSON, 1997, p. 219).

o homem como um ser social histórico que possui a capacidade de trabalhar e desenvolver a produtividade do trabalho.

Tanto o Positivismo quanto o Evolucionismo acreditam que o homem é fruto do meio, ou seja, é subjugado às suas condições naturais. É por isso que, dentre as correntes científicas, esse é o pensamento que exerce mais influência no surgimento do Realismo, uma vez que analisa a realidade através das observações e das constatações racionais. Dessa maneira, as manifestações artísticas, de modo geral, no Realismo, surgem com temas que norteiam os princípios do Positivismo.

Cademartori (2003) ressalta ainda que o Cientificismo preponderante no pensamento, somado à industrialização progressiva e à consolidação do Capitalismo da virada do século XX, cria o ambiente no qual se deflagra o combate contra o sentimentalismo, o tom confessional das obras e o convencionalismo da linguagem do Romantismo. Nesse momento, a arte busca a objetividade, a crença na razão e a preocupação com o social: “A essa tendência, oposta ao idealismo romântico, dá-se o nome de Realismo, estilo que pretende fixar-se no real e no homem assoberbado por problemas prosaicos e rotineiros” (CADEMARTORI, 2003, p.44).

Conforme Johnson (1997, p. 189), o Realismo é um método filosófico usado para compreender a realidade que enfatiza a importância de levar em conta não só o que pode ser observado pelos sentidos, mas também o que não pode. Ainda segundo Johnson, os realistas argumentam que a sociologia precisa criar maneiras de identificar os mecanismos sociais subjacentes e integrá-los em nossa compreensão e explicação da vida social.

Uma das expressivas manifestações do Realismo no âmbito da arte literária é a prosa, pois, na época, o romance era a principal forma de expressão. Haveria, então, na prosa, uma passagem de mera distração leitora para se tornar veículo de crítica a instituições como a Igreja Católica e a sociedade burguesa. Um dos representantes dessa transição é o escritor e dramaturgo francês Honoré de Balzac (1799-1850), autor do conjunto de romances *Comédia humana*. Nas obras literárias do período, os escritores criticavam os preconceitos raciais e sexuais, a escravidão e a exploração. Utilizavam para tanto uma linguagem direta e objetiva e tendo como traços característicos a denúncia social tratada de forma clara e direta.

Assim, em 1857, enquanto no Brasil era publicado *O guarani*, de José de Alencar, o maior escritor romântico brasileiro, Gustave Flaubert¹⁰ lançava, na França, o primeiro

¹⁰ Nasceu em 12/12/1821, em Rouen, França, e foi considerado um dos maiores escritores do mundo. Não obstante ser conhecido como um mestre do Realismo, fez uma rara combinação do romântico com o realista: “Existem em mim dois homens diferentes, um deles ama o barulho, o lirismo, os grandes voos de águia, todas as

romance realista da literatura universal. Em *Madame Bovary*, Flaubert reflete sobre uma sociedade provinciana e moralista que não coaduna com a personalidade romântica que Emma Bovary, a protagonista, inventou para si própria. Apresenta uma mulher insatisfeita com a vida pacata que leva e com a falta de paixão, cuja obsessão fantasiosa a leva a fugir da realidade através da leitura de romances de amor.

Percebemos a necessidade de os autores da época abordarem as personagens objetivamente, dando à narrativa um valor mais ainda mais legítimo e evitando os idealismos propostos pelo Romantismo. Conforme Bernardo (2011, p. 29), “o sucesso do romance reside no seu Realismo, isto é, na facilidade com que o leitor reconhece nele o espelho da vida, da realidade e de si mesmo”.

2.1 Realismo: conceitos e características da escola artística

A palavra **realismo** designa uma forma de interpretar a realidade. Nas diferentes manifestações estéticas, o Realismo tinha como princípio a observação objetiva das situações, indo contra os excessos de imaginação do Romantismo. O seu objetivo principal era representar a realidade, quer o assunto fosse alegre quer fosse triste, trivial ou nobre, com o intuito de denunciar a injustiça. O Realismo possuía, portanto, um forte caráter ideológico, marcado por uma linguagem política e, principalmente, de denúncia dos problemas sociais, como, por exemplo, miséria, exploração, pobreza, corrupção.

Porém, antes de os estudos das artes apropriarem-se do termo **realismo**, o movimento já era voz corrente na filosofia. Bernardo (2011) utiliza alguns conceitos que definem “Realismo”. Primeiro, de forma tautológica, que o designa como “qualidade, estado ou característica do que é real, verdadeiro” (BERNARDO, 2011, p. 23). A segunda acepção é filosófica, acenando para uma “doutrina medieval que afirma a realidade dos universais, as ideias ou conceitos gerais, considerando que possuem uma natureza autônoma, desligada dos objetos particulares e concretos, e preexistentes à consciência humana” (BERNARDO, 2011, p. 23). Do ponto de vista da filosofia moderna, pode ser pensada como “doutrina que afirma a precedência do mundo objetivo sobre a cognição humana, que se limita a fornecer significado ou compreensão a uma realidade autônoma e previamente existente”. Por fim, o autor

retumbâncias do fraseado e todas as culminâncias das ideias. O outro investiga e perscruta a realidade o mais profundamente que pode, compraz-se em trazer a público os pequenos como os grandes fatos e gostaria que seus leitores sentissem quase que materialmente as coisas que ele reproduz. Este último gostaria de rir e sente prazer no animalismo da humanidade”, escreveu. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/GustaveFlaubert.htm>.

apresenta a definição de “Realismo” em termos artísticos como “escola artística e literária no fim do século XIX que preconizava a necessidade de o artista não idealizar o real, mas apenas fazer um retrato fiel do que observa na sociedade” (BERNARDO, 2011, p. 23 e 24).

Na definição de Moisés (1997), o termo Realismo, genericamente, designa toda tendência estética centrada no “real”, que seja entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto. Segundo o autor, é possível vislumbrar, nesse caso, a existência de escritores e artistas realistas desde sempre: “Trata-se, porém, de atitude literária encontrada lado a lado com tantas outras, em qualquer século ou literatura; o próprio conceito aristotélico de mimese semelha apontar para a universalidade do Realismo em arte” (MOISÉS, 1997, p. 16).

Para Comte-Sponville (2001), o Realismo pressupõe ver as coisas como elas efetivamente são, e, nesse sentido, a existência de uma realidade independente do espírito humano pode ser conhecida ao menos parcialmente. Ao falar do significado estético do termo, Comte-Sponville (2001) define Realismo como “toda corrente artística que submete a arte à observação e à imitação da realidade, mais que a imaginação ou à moral”.

O Realismo, assim como o Naturalismo¹¹, é contra o passadismo romântico. Ou seja, trata-se de uma arte que tem compromisso com o momento presente e com a observação do mundo objetivo, o universalismo, a correção e a clareza de linguagem, o materialismo, a contenção emocional, o antropocentrismo, a lentidão da narrativa, a impessoalidade do narrador.

Conforme Bernardo (2011), outro motivo que representa a importância do Realismo dá-se por ocasião das lutas ideológicas que começam no século XIX e prosseguiram no século XX: “Tanto a crítica marxista quanto a crítica politicamente mais conservadora apoiam-se no conceito para prescrever à literatura que ela seja mais e mais realista, isto é, descreva a realidade como cada um dos grupos acha que a realidade de fato seja” (BERNANRDO, 2011, p. 29). O autor cita importantes nomes que, embora sejam de orientações ideológicas e filosóficas diferentes, preconizavam algum tipo de Realismo, tais como George Lukács, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin e Roland Barthes.

¹¹ No campo das correntes literárias existem muitas semelhanças entre Realismo e Naturalismo, entretanto é importante que fique claro nesta pesquisa a diferença entre cada um destes termos e que, também, vamos nos debruçar apenas acerca dos estudos do Realismo. Enquanto a obra realista volta-se às relações sociais, observando os costumes e os relacionamentos familiares etc., o Naturalismo, não deixa de ser realista, porém, representa uma tendência mais voltada ao cientificismo, com aplicação das teorias científicas em voga na época (JOHNSON, 1997).

No que diz respeito aos alicerces estruturais do Realismo, Mitterrand (1997) destaca a construção de um tipo de código formado pelas marcas de sujeito, personagem, composição, tempo, espaço e escrita. De acordo com Ponte (2005), o código do autor sustenta-se no imaginário de um narrador que se vê obrigado a dar à ficção as aparências da realidade e que, portanto, simultaneamente, reivindica a liberdade do seu olhar, do seu exame, do seu julgamento. Assim, os autores realistas não assumiram apenas o papel de construtores de uma nova realidade, mas o de representantes de vidas comuns e cotidianas:

a relação com o real é marcada por uma observação desapaixonada e aparentemente desinvestida de emoções e preconceitos, por uma atenção às pessoas e aos seus ambientes pautada por distanciamento e respeito, pela assunção de um lugar mediador e discreto por parte do enunciador. Tal não significa ausência de consciência por parte dos escritores de como é ilusório este reflexo da realidade. (PONTE, 2005, p. 178)

Na busca da objetividade, o Realismo mostrava-se direto e conciso ao apresentar os fatos da vida real, enquanto o Romantismo apoiava-se numa visão subjetiva do mundo e, por isso, muitas vezes deixava-se levar por emoções: “Embora opostos em muitos sentidos, como já se acentuou, o Realismo e o Romantismo propendem para o mesmo alvo, continuam-se em vez de se oporem” (COUTINHO, 2003, p. 9).

Coutinho (2003) não encontrou apenas uma definição para Realismo. Para ele, o Realismo é “antes de um temperamento, uma tendência, um estado de espírito, do que um tipo ou gênero literário acabado. Ele existe sempre que um homem prefere deliberadamente encarar os fatos, deixar que a verdade seja dita” (Coutinho, 2003, p. 9). O autor apresenta uma série de qualidades dominantes da corrente literária:

o Realismo procura apresentar a verdade. Esse tratamento verdadeiro do material, essa verossimilhança no arranjo dos fatos selecionados, unificados, apontando numa direção, é essencial, e se traduz também no uso de emoção, que deve fugir ao sentimentalismo ou artificialidade. O Realismo procura essa verdade por meio do retrato fiel de personagens, e os motivos humanos dominam a ação, emoções, o Realismo retrata e interpreta. O Realismo encara a vida objetivamente. Não há intromissão do autor, que deixa as personagens e os circunstantes atuarem uns sobre os outros, na busca da solução. O Realismo fornece uma interpretação da vida. Retratando objetivamente a vida, o Realismo, todavia, dá-lhe sentido, interpreta-a. O Realismo retrata a vida contemporânea. Sua preocupação é com os homens e mulheres, emoções e temperamentos, sucessos e fracassos da vida do momento. O Realismo retira a maior soma de efeitos do uso de detalhes específicos. A narrativa realista move-se lentamente. O Realismo apoia-se, sobretudo nas impressões sensíveis, escolhe a linguagem mais próxima da realidade, da simplicidade, da naturalidade. (COUTINHO, 2003, p. 10-11)

Ao se mostrar objetivo, o Realismo buscou combater as idealizações típicas da era romântica e, portanto, tornou-se uma escola mais engajada ao criticar a sociedade brasileira e, principalmente, a classe burguesa, fartamente enaltecida pela estética anterior. No romance do século XIX, as estéticas do Realismo buscavam, por meio da verossimilhança ficcional, aguçar a suspensão da descrença. Para tanto, nas narrativas do romance realista, os conflitos psicológicos, os eventos cotidianos, as descrições plausíveis e o enredo dramático eram pontilhados pelo “efeito do real”, que buscava garantir ao leitor a representação convincente da realidade. “Nas suas diferentes vertentes, o romance realista do século XIX oferecia retratos críticos da sociedade, mas este desnudamento da realidade era assegurado por uma linguagem apoiada no sentido comum da existência” (JAGUARIBE, 2010, p. 8).

2.2 O Realismo e suas diversas perspectivas no cenário da arte

O Realismo, além de refletir as profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais da segunda metade do século XIX, manifestou-se, também, na pintura, em obras que retratavam cenas do cotidiano das camadas mais pobres da sociedade em cores fortes que expressavam o sentimento de tristeza. O francês Gustave Courbet foi um dos principais pintores realistas, com obras que chocaram o público pelo alto grau de Realismo e pelos temas sociais, como se observava em *Os quebradores de pedras* e *Enterro em Ornans*. Outros nomes importantes que seguem a mesma linha são Honoré Daumier (1808-1879) e Jean-François Millet (1814-1875). Também se destaca Édouard Manet (1832-1883), ligado ao Naturalismo¹², e, mais tarde, ao Impressionismo¹³, considerado o marco inicial da arte moderna¹⁴. O nome do movimento é derivado da obra *Impressão, nascer do sol* (1872), de Claude Monet.

O Impressionismo surge no final do século XIX não muito preocupado com a obsessão pelo Realismo, principalmente porque a fotografia daria conta, em princípio, do real. Assim, se no início a fotografia despertou certa ameaça aos pintores, depois tornou-se uma

¹² O Naturalismo é, muitas vezes, confundido com o Realismo, pois também se baseou na observação fiel da realidade e no indivíduo determinado pelo ambiente e pela hereditariedade. Esse pensamento esboçou o que se pode declarar como os primeiros passos do pensamento evolucionista de Charles Darwin. O Naturalismo intitula um período literário caracterizado por uma visão mais determinista das transformações econômicas, científicas e ideológicas ocorridas no século XIX (JOHNSON, 1997, p. 198).

¹³ Como movimento organizado, o Impressionismo durou de 1874 a 1886.

¹⁴ A arte moderna surgiu no final do século XIX em várias expressões artísticas, como, por exemplo, pintura, escultura, literatura, arquitetura, fotografia e música. Embora não haja consenso sobre a datação desse período, muitos especialistas em arte consideram que o movimento vai até a década de 1970.

facilitadora a eles, pois os modelos dos artistas não precisavam mais permanecer por horas no ateliê, já que as fotos dariam conta de substituir a pessoa a ser pintada.

O Impressionismo e o Expressionismo dialogavam com o Realismo na tentativa de registrar o real, ainda que buscassem fazê-lo a partir de diferentes focos, o que veio a influenciar, posteriormente, a fotografia e o cinema. No caso do Impressionismo, este se refletiu nas artes, dando ênfase aos temas da natureza, principalmente as paisagens. Os artistas utilizavam a ação da luz natural como principal técnica de valorização da pintura, assim como enfatizavam a decomposição das cores. As pinceladas eram soltas, buscando os movimentos das cenas retratadas. Aos pintores impressionistas interessava ver o que estava entre os seus olhos e os objetos e ao quadro como obra em si mesma. As cores e as formas ganharam destaque. A partir de então, surgiram os fenômenos visuais, e não apenas a presença dos fatos. A pintura era totalmente instantânea, ou seja, voltada para a captação do momento.

Quanto ao Expressionismo, o movimento começou no início do século XX, na Alemanha. A nova estética refletiu-se também nas artes plásticas e na fotografia e se manifestou ainda nos campos artísticos da arquitetura, literatura, música, cinema, teatro e dança. Inicialmente, o Expressionismo revelou-se através da pintura, coincidindo com o aparecimento do fauvismo¹⁵ francês. Ambos os movimentos artísticos tornaram-se os primeiros representantes das chamadas “vanguardas históricas”. O Expressionismo surgiu como uma nova forma de entender a arte ao unir diversos artistas de várias tendências, formações e níveis intelectuais. Como reação ao Positivismo e associado aos movimentos impressionistas e naturalistas, o Expressionismo propôs uma arte pessoal e intuitiva, em que predominou a visão interior do artista, ou seja, a “expressão” – em oposição à mera observação da realidade, a “impressão”.

Nesse sentido, o Expressionismo compreende a deformação da realidade para assim expressar de forma subjetiva a natureza e o ser humano. Os expressionistas¹⁶ davam prioridade à expressão de sentimentos em relação à simples descrição objetiva da realidade, e as obras projetavam uma reflexão individual e subjetiva. Ou seja, as obras de arte pretendiam ser “reflexos” do mundo interior do artista expressionista. As cores frias davam formas ao amor, ao ciúme, ao medo, à solidão e à miséria humana.

¹⁵O fauvismo (do francês *les fauves*, "as feras", como foram chamados os pintores não seguidores do cânone impressionista, vigente à época) é uma corrente artística do início do século XX, que se desenvolveu entre 1905 e 1907. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fauvismo>.

¹⁶ Alguns artistas expressionistas: Matthias Grünewald, Pieter Brueghel, o Velho, El Greco ou Francisco de Goya.

Uma das obras mais importantes do movimento Expressionista foi “*O Grito*”¹⁷, de Edvard Munch. No quadro, há uma figura andrógena, que não se pode afirmar se é homem ou mulher, em um momento de desespero. Ao fundo, está a doca de Oslofjord (em Oslo, Noruega) durante o pôr do sol. A obra reúne as principais características expressionistas, como a angústia expressa por meio de pinceladas, com fundo distorcido e cores “irreais”.

2.2.1 O Realismo na fotografia: o real eternizado em documentos

A máquina fotográfica surgiu na forma de uma ferramenta para retratar a realidade como se fosse um olho humano, um aparelho receptor que, desde o século XIX, registra, reproduz e revela fatos e momentos da humanidade. A fotografia teve origem através do engenho de dois nomes: Niépce e Daguerre¹⁸. O primeiro preocupou-se com os meios técnicos de fixar a imagem num suporte de concreto, enquanto o segundo, ligado ao ramo das diversões, mantinha o controle da ilusão que a imagem oferecia. Ainda no século XIX, a propagação da fotografia provocou grande comoção no meio artístico, marcado naquele momento pelo Naturalismo. O Naturalismo via o papel da arte naturalista ofuscada pela fotografia, uma vez que esta tinha a capacidade de “reproduzir o real” por meio de tamanha qualidade técnica que acabava por deixar qualquer tipo de pintura em segundo plano.

Na opinião de Malpas (2000), não se pode ignorar a relação da fotografia com a tradição realista na pintura e, sem dúvida, com a arte moderna em geral. Segundo o autor, a “fotografia teve o duplo papel de incitar os pintores a se tornarem *menos* realistas, a se distanciarem desta rival e, ao mesmo tempo, deu-lhe os meios para se tornarem *mais* realistas” (MALPAS, 2000, p. 7). Para Mauad (2008), entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe muito mais que os olhos podem ver:

a fotografia para além da sua gênese automática, ultrapassando a ideia de *analogon* da realidade, é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato de investimento de sentido, ou ainda, uma leitura do real realizada mediante ao uso de uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica. (MAUAD, 2008, sem página)

¹⁷O *Grito* (no original *Skrik*) é uma série de quatro pinturas do norueguês Edvard Munch, a mais célebre delas, datada de 1893. O *Grito* é considerado uma das obras mais importantes do movimento expressionista e adquiriu um estatuto de ícone cultural, a par da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci.

¹⁸ Disponível em: <http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html>.

Conforme a pesquisadora, a ideia de que o que está impresso na fotografia pode ser considerado a realidade pura e simples já foi criticada por diferentes campos do conhecimento:

o ponto de partida é a desnaturalização da representação fotográfica a partir da comparação entre a imagem fotográfica e o objeto concreto. A primeira é bidimensional, plana, com cores que em nada reproduzem a realidade, quando não é preto e branco, ou seja, não guarda nenhuma característica própria à realidade das coisas. O segundo passo é compreender que entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações convencionalizadas tanto cultural como historicamente, afinal de contas existe uma diferença bastante significativa entre uma *carte de visite* e um instantâneo fotográfico de hoje. Por fim, há que se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis, guardando esta atitude uma relação estreita entre a visão de mundo daquele que aperta o botão e faz ‘clic’. (MAUAD, 2008, sem página)

A concepção de que a fotografia veio para transmitir o que era o “real” está associada ao que Collier Junior ressalta como “confiança que nasceu do reconhecimento de que a fotografia era um processo óptico e não artístico” (1973). O autor entende a fotografia com essa capacidade de representação da realidade:

em toda a vida moderna se percebe o efeito da fotografia como um aspecto da realidade. Num certo sentido pensamos fotograficamente, e certamente nós nos comunicamos fotograficamente. A linguagem não verbal do Realismo fotográfico é a mais entendida inter e transculturalmente. Esta facilidade de reconhecimento é a razão básica para a câmara ter tal importância antropológica. (COLLIER JUNIOR, 1973, p.6)

Na busca por retratar a realidade e oferecer às pessoas uma nova forma de ver o que era real, a fotografia, como técnica/arte, mudou o pensamento de uma época, influenciou outras artes e até mesmo as ciências. Para Kossoy (2001), o mundo tornou-se mais familiar após o advento da fotografia, uma vez que o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que, até aquele momento, lhe eram transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica¹⁹:

a expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio – gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX – são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado. (KOSSOY, 2001, p. 26)

¹⁹ Relativa à pintura. Mímica e prosódia através de representações gráficas são exemplos de imagens pictóricas.

Uma grande semelhança entre a pintura impressionista e a fotografia é a luz como principal fonte. Monet, por exemplo, procurava ser fiel às suas nuances, assim como o fotógrafo precisava captar a configuração da luz para perceber a formação do objeto. Mesmo buscando um enquadramento igual ou conservando o mesmo ângulo, um fotógrafo não consegue tirar duas vezes a mesma fotografia, pois as condições de luz variam de segundo a segundo. Assim, os efeitos ópticos que foram descobertos pela fotografia, no que diz respeito à composição de cores e à formação de imagens na retina do observador, tiveram forte influência nas técnicas de pintura dos impressionistas. Como consequência, eles deixaram de misturar as tintas na tela, a fim de obter diferentes cores, para utilizar pinceladas de cores puras que, colocadas uma ao lado da outra, acabaram por ser misturadas pelos olhos do observador, durante o processo de formação da imagem.

No início do século XX, a fotografia foi influenciada pelas características do Expressionismo. A fotografia expressionista desenvolveu-se nomeadamente durante a República de Weimar²⁰, constituindo um dos principais focos da fotografia europeia de vanguarda. Na época, a nova sociedade alemã do pós-guerra, no seu afã de regenerar o país após os desastres da guerra, encontrou na fotografia uma técnica para romper com a tradição burguesa e construir um novo modelo social baseado na colaboração entre classes sociais.

Paralelo à Nova Objetividade²¹, que surgiu após a guerra, a fotografia tornou-se uma forma privilegiada de captar a realidade, pretensiosamente, sem rodeios e sem manipulação, unindo a estética com a precisão documental. Os fotógrafos alemães criaram um tipo de fotografia baseado na nitidez da imagem e na utilização da luz como meio expressivo, ao modelar as formas e destacar as texturas.

O nome de mais destaque na fotografia expressionista foi August Sander²². Seus retratos eram frios, objetivos, científicos, desapaixonados, resultados de uma grande eloquência

²⁰ A República de Weimar corresponde a um período da História da Alemanha que decorre entre o fim do Segundo Reich alemão (1918) até à ascensão de Hitler ao poder em 1933. Weimar é uma cidade da Alemanha, antiga capital do ducado da Saxónia e do Grão-Ducado da Saxónia. Foi Capital Europeia da Cultura em 1999. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$republica-de-weimar;jsessionid=iflWEUq+M22N9rMrP9MQ2g__](http://www.infopedia.pt/$republica-de-weimar;jsessionid=iflWEUq+M22N9rMrP9MQ2g__).

²¹ A Nova objetividade (em alemão *Neue Sachlichkeit*) foi um movimento artístico surgido na Alemanha a princípios da década de 1920 como reação ao Expressionismo. O movimento acabou essencialmente em 1933, com a queda da República de Weimar e a tomada do poder pelo partido nazista. O termo é aplicado a obras de arte pictórica, literatura, música, arquitetura, fotografia ou cinema. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Objatividade.

²² August Sander foi um fotógrafo alemão, filho de um carpinteiro que trabalhava numa mina. Enquanto trabalhava na mina, Sander aprendeu os primeiros rudimentos da fotografia, ajudando a um fotógrafo que trabalhava para a empresa mineira. Com o apoio económico do seu tio, comprou uma equipe fotográfica e construiu um quarto escuro. Realizou o serviço militar entre 1897 e 1899 como assistente do fotógrafo, e nos anos seguintes viajou pela Alemanha. Em 1901 começou a trabalhar para um estúdio fotográfico em Linz, tornando-se o primeiro sócio em 1902 e, a seguir, único proprietário. Em 1909, marchou embora e abriu um novo estudo em Colónia. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/August_Sander.

peçoal que caracterizava sua individualidade. Em 1929, Sander lançou seu primeiro livro, *Face of our time*, com uma seleção de 60 retratos da série *Retratos do século XX*. Ou seja, os movimentos como Impressionismo e Expressionismo representaram, para cada época, mudanças de paradigmas tanto na pintura quanto na fotografia. Para Dubois (1993, p. 32), “a distribuição, portanto, é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário”.

Já para Kossoy (2001), a fotografia é memória. É fonte de informação e emoção:

o fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. A vida, no entanto, continua e a fotografia segue preservando aquele fragmento congelado da realidade. (KOSSOY, 2001, p. 155-156)

Seja pelas influências dos impressionistas, que buscavam na luz da natureza inspiração para suas obras, ou dos expressionistas, que procuravam retratar o sentimento do indivíduo através da expressão, a fotografia foi e permanece como uma forma de registrar o real, de documentar histórias, momentos e épocas: “Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente” (KOSSOY, 2001, p. 45).

2.2.2 Cinema real: a influência das vanguardas europeias na telona

Assim como a pintura e a fotografia, o cinema também recebeu as influências das vanguardas europeias²³. No início do século XX, em meio às evoluções tecnológicas da virada do século, as vanguardas da Europa apresentaram novas maneiras de o homem perceber a realidade. O automóvel, o avião e o cinema aceleraram o olhar do homem moderno. Entre essas transformações estão os movimentos culturais Futurismo, Impressionismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Abstracionismo, Surrealismo. Dentre esses movimentos, o Expressionismo, o Impressionismo, o Construtivismo e o Surrealismo tiveram seus conceitos diretamente ligados ao cinema.

²³ As vanguardas europeias são os movimentos culturais que começaram na Europa no início do século XX, os quais iniciaram um tempo de ruptura com as estéticas precedentes, como o Simbolismo. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com.br/literatura/vanguardas-europeias.htm>.

Na Alemanha, o Expressionismo²⁴ se desenvolveu com filmes produzidos no pós-guerra, caracterizados pelo uso de luz e sombras contrastantes na fotografia. As produções expressionistas se caracterizavam pela nostalgia do claro-escuro. Por vezes, a cena era na penumbra, às vezes com forte iluminação e, ainda, por contrastes de cores que se modificavam. O espaço cênico era reduzido ao essencial: o corpo do ator que construía o cenário. A linguagem era caracterizada por frases curtas, exclamações breves, ampliação do sentido metafísico da palavra, expressões vagas, linguagem carregada de símbolos e metáforas. O ator expressionista não tinha que encarar um ou outro personagem, mas traduzir estados da alma. A arte expressionista não era encarnação, mas revelação, por isso a deformação dos gestos e dos rostos, as imagens da natureza, os gestos que não se concluíam.

A estética dos filmes era de deformidade e exagero nos cenários, para assim facilitar a compreensão da expressão do ator, que não podia, no cinema mudo, valer-se da palavra para interpretar. A composição das cenas era reforçada por maquiagens e figurinos estilizados:

(...) este cinema [o Expressionismo Alemão] contava estórias, mas digamos estórias fantásticas, e as imagens que mostrava tinha pouco a ver com a realidade cotidiana que nos cerca: os espaços, a arquitetura, os objetos lembravam, sem dúvida, ruas, casas, florestas, mas totalmente 'deformadas'. O que se procurava era expressar uma realidade interior, era como o cineasta-poeta sentia a realidade. A realidade é a realidade interior: não existe outra senão aquela que vivemos subjetivamente. (BERNARDET, 1981, p. 53)

*O gabinete do Doutor Caligari*²⁵ (Robert Wiene, 1920) é referência no cinema expressionista. O filme representa a angústia do povo alemão, acentuada pela total destruição física, moral e psicológica que a Alemanha sofre ao fim da primeira grande guerra. Após essa produção, os filmes começaram a integrar efeitos de luz, atores, decoração, maquiagem, vestuários, cenários, formando assim um conjunto plástico bastante exagerado. A estilização desses elementos causava a impressão de que uma pintura em tela expressionista havia ganhado vida e começado a se mover. Esse efeito foi denominado “*caligatismo*”.

²⁴Alguns diretores do cinema expressionista: Fritz Lang (*Metrópolis*, *A Morte Cansada*, *O Vampiro de Dusseldorf*, *O Testamento do Dr. Mabuse*, *Os Espiões*, *Os Nibelungos I e II*); Robert Wiene (*O Gabinete do Dr. Caligari*, *Genuine*, *A Tragédia do Gólgota*); F. W. Murnau (*Nosferatu*, *Fausto*, *Terra em Chamas*, *Fantasma*, *O Último Homem*, *Tartufo*); Paul Wegener e Henrik Galeen (*O Golem*); Stellan Rye (*O Estudante de Praga*); Pabst (*A Caixa de Pandora*); Luper Pick (*A Noite de São Silvestre*); Hans Kobe (*Torgus*). Disponível em: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/expressionismo-teatro.html>.

²⁵O filme conta a história de um hipnotizador, o Dr. Caligari, que chega à pequena cidade de Holstenwall com um espetáculo em que seu assistente, o sonâmbulo César, adivinha o futuro das pessoas. Em seguida à chegada de Caligari, começa a acontecer uma série de crimes, fazendo com que as suspeitas se voltem para o sonâmbulo. O jovem Francis acaba descobrindo que o mandante dos crimes é o próprio Caligari. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/010/10silva.htm>.

O Impressionismo²⁶ também marcou o cinema com sua estética fílmica. Foi um estilo de fazer cinema muito popular na França durante toda a década de 1920 e defendia o cinema como um meio autônomo, singular e “puro”. O cinema adotou da pintura impressionista a presença de um olhar móvel do espaço. Essa vanguarda inovou principalmente na aparência fotográfica: distorções, montagem acelerada, superexposições e ângulos inovadores estão entre as novidades que os impressionistas promoveram na época.

O que realmente importava ao movimento era “impressionar” o seu espectador com imagens bonitas e impactantes. Os impressionistas tinham como objetivo provocar sensações através dos potenciais que o próprio meio cinematográfico oferecia. Martins (2006) destaca os princípios que nortearam a estética fílmica impressionista:

1) entre os vários focos de interesse do diretor, parece-lhe fundamental assumir o papel de roteirista (ele só se torna um verdadeiro artista criador ao assinar o roteiro do próprio filme, algo que lhe proporciona liberdade de invenção durante as filmagens); 2) a "trama pretexto", que servia de veículo para as pesquisas formais, tem grande flexibilidade (quando não se encontra reduzida a uma história de fato muito simples), o que implica uma simplificação do enredo; 3) a valorização da imagem em sua forte carga de afeto, poesia e mistério dá margem a uma construção narrativa mais propriamente musical que dramática. (MARTINS, 2006, p. 98).

Já no Surrealismo, vanguarda que se desenvolveu durante os anos 30, os filmes eram documentais e, sobretudo, aqueles em que o cinema documental e de ficção se confundem. “Este movimento baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos” (CANIZAL, 2006, p. 143). Ainda no campo do cinema documental, após a Segunda Guerra Mundial, estão as numerosas realizações cinematográficas, seguindo, em parte, as trilhas abertas por Buñuel, nas quais o cinema de ficção e o cinema documental se confundem:

²⁶Diversos diretores franceses aderiram à estética à época, como Louis Delluc, que sugeriu o uso do termo impressionismo, além de dirigir filmes como *A inundação* (1924). Outro diretor fundamental foi Abel Gance, que pôs em prática vários anseios do movimento, como alguns ângulos revolucionários que podem ser encontrados em *Napoleão* (1927). Outros diretores importantes são L’Herbier (*Eldorado*, 1921), Germaine Dulac (*A Sorridente Madame Beudet*, 1922) e Jean Epstein (considerado o mais inovador diretor do movimento, por filmes como *O espelho de Três Faces*, de 1927, que rompe com a estrutura linear das narrativas da época). Disponível em: <http://resenhafilmes.blogspot.com.br/2012/01/fases-do-cinema-impressionismo-frances.html>.

posteriormente a essas experiências, a trajetória do cinema surrealista apresenta uma das suas conquistas mais relevantes: a que se define com base em obras que têm como característica de mais destaque a elaboração de filmes em que o cinema documental e o de ficção se confundem. Paradigma máximo desse experimento é *WR: Mistérios do organismo* (1971), do cineasta iugoslavo Dusan Makavejev. Sua visão do erotismo e das encenações grotescas da política reaviva de maneira surpreendente as modalidades expressivas de que se valia o Surrealismo para arremessar sua fúria contra a hipocrisia da sociedade e a falsa moral burguesa. E mais uma vez, a presença de Bunuel se deixa sentir em passagens do filme de Makavejev que refletem as heterodoxias retratadas pelo cineasta espanhol em *A Via Láctea* (1969). Mas esse tipo de simbiose resultante da associação entre o cinema documental e o ficcional não é apanágio da obra do cineasta iugoslavo: ele aparece também em cineastas de grande sucesso de público; para citar um exemplo, o Orson Welles de *Verdades e mentiras* (1974). (CANIZAL, 2006, p. 155)

Um exemplo de filme surrealista importante de ser mencionado é *Terras sem pão* (BUÑUEL, 1932): “Nessa fita, foi necessário trabalhar com o paradoxo de alterar a realidade para que a invisibilidade das coisas reais do mundo fosse perceptível” (CANIZAL, 2006, p. 152). Os roteiros surrealistas possuíam histórias não lineares e pouco ou nada plausíveis, pois os surrealistas buscavam explorar as fronteiras entre o sonho e a realidade, consciente ou inconsciente, em busca de chamar a atenção do espectador, embora, às vezes, algumas cenas fossem de difícil compreensão, já que não apresentavam nenhum sentido explícito.

Na contramão do Expressionismo – que apresentava a artificialidade dos cenários, o uso de uma iluminação contrastada e a maquiagem carregada que produziam a distorção da expressão e dos elementos em cena –, e do Impressionismo – que buscava “impressionar” o espectador através de imagens e assuntos impactantes –, começa a ganhar força na Rússia o Realismo documental – que tem forte influência no documentário até os dias atuais – com as obras de Lev Kulechov e Dziga Vertov.

Nesse período, o Construtivismo defendia a arte funcional, ou seja, que atendesse às necessidades do povo. O movimento era das artes plásticas, do cinema e do teatro, que teve predominância na Rússia, com importante papel no apoio à Revolução Russa de 1917. Lev Kulechov e Dziga Vertov trabalharam juntos nos noticiários cinematográficos do *front* da guerra civil nos primeiros trens de propaganda, equipados para filmagem e exibições. Esses autores, moldados em uma estética realista dos noticiários produzidos para o cinema, contribuíram para a evolução da montagem documental.

Na evolução do documentário, o trabalho de Vertov foi o que teve maior contribuição. Em 1921, o cineasta fundou o grupo Kinoglaz (cinema-olho), que produzia documentários sobre o cotidiano com filmagens ao ar livre e cuidadosa montagem. Entre suas principais obras estão *A Sexta Parte do Mundo* (1926) e *Um Homem com a Câmera* (1929). O trabalho de Vertov baseia-se [...] num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem

é feita segundo o princípio do “cineverdade”, ou seja, avesso a qualquer encenação. Na montagem, o “cine-olho” reconstrói radicalmente as imagens-fato (SARAIVA, 2006, p. 135).

Vertov (1999) considerava a linguagem cinematográfica limitada à função de registro do real. Para o cineasta, retomando a concepção do Realismo:

[...] a câmara deve colocar-se diretamente em contato com o real, não se deve construir mentirinha nenhuma na frente da câmara para ser filmada. A câmara só deve filmar o que existiria independentemente dela. Assim, Vertov voltou-se exclusivamente para o cinema documentário, através do qual ele buscava um “deciframento comunista” do mundo. [...] Para Vertov, a filmagem deve ser a reprodução do real, a captação do real sem a intervenção (sonhava até com a câmara oculta que permitiria filmar a realidade sem alteração), mas o resultado final, o filme, não reproduzia realidade imediata alguma, era uma construção cinematográfica que devia reconstruir o dinamismo do povo revolucionário de um modo mais profundo que o real imediato poderia oferecer. (BERNARDET, 1981, p. 52-53).

Dessa forma, Vertov (1999) defendia o fim do cinema ficcional e exaltava o cinema documental, que, para ele, era o único cinema “puro”, ou seja, o que o cineasta denominou de “cine-olho”, em que o realizador libera a câmera de estúdios e tripés e é empunhada pelo fotógrafo que parte para o mundo, para filmar o “real” e exibir ao povo. “Para Vertov o que de fato revolucionou o cinema era a forma de captar a ‘a vida como ela é’ e, assim, organizar esses trechos de vida real para revelar o que o olho humano não consegue ver no cotidiano, mas que o espectador poderá descobrir na sala escura, no recorte da tela”. (GIACOMINI, 2009).

2.3 Cinema realidade: personagens da vida real projetados em uma tela

A luz projetada na tela exerce fascínio, encanto e efeito de realidade. O Realismo do século XIX se manifestou em diversas áreas, como na literatura, nas artes, na política e na ciência. No cinema, o Realismo também ganhou destaque. Isso porque, segundo Aumont (1995), entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar.

Antes da ascensão do cinema, em meados do século XIX, o Realismo assistiu ao desenvolvimento da técnica fotográfica. Schettino (2007), em seus estudos, prefere citar este momento como o desenvolvimento da fotografia em detrimento do termo **invenção**, por tratar-se de um somatório de experiências, que foram empreendidas por diversos pesquisadores embasados numa crescente evolução do domínio das ciências físico-químicas desencadeada no final do século XVII:

de tal desenvolvimento e com a evolução da técnica fotográfica assistimos ao milagre da apreensão do instante/momento, e o tempo passa a ser refém da tecnologia: algo que não se repete, que deixa de ser no mesmo instante que é, eterniza-se na chapa fotográfica. A eternidade chega ao alcance de reis e imperadores e como sempre, após a banalização de novas tecnologias, ao homem comum. (SCHETTINO, 2007, p. 27).

Para Nichols (2005), a perceptível fidelidade da imagem fotográfica ao que ela registra dá a essa imagem a aparência de um documento, pois oferece uma comprovação visível do que a câmera viu. Segundo o autor, a capacidade das imagens fotográficas

(...) de transmitir uma impressão tão viva da realidade, que inclui o movimento como um aspecto fundamental da vida a que a pintura e a escultura foram capazes de aludir, mas não copiar, instiga o desenrolar de duas histórias complementares: uma sobre a imagem e a outra sobre o cinema. (NICHOLS, 2005, p. 117).

Conforme Schettino (2007), com esse processo, o mundo, a partir da segunda metade do século XIX, começa a assistir a uma verdadeira progressão geométrica do desenvolvimento da Ciência. Ou seja, coisas nunca antes imaginadas, a não ser pela literatura de ficção científica, tornam-se possíveis inclusive de serem vistas e retidas ou representadas. Schettino (2007) destaca que os anos de ouro da evolução científica propiciaram o século da comunicação, dando início à idade heroica da Física.

O autor explica que ao aprisionamento do tempo pela fotografia seguiu-se o aprisionamento do movimento pelo cinema e a captação e a emissão do som e da fala através das ondas eletromagnéticas, o rádio: “A humanidade passaria a não se deixar apenas aos rastros sutis de sua passagem, pois o conhecimento da história, antes obtido através de pesquisas arqueológicas, passaria a contar com o registro de suas testemunhas oculares” (SCHETTINO, 2007, p. 28). Como exemplo, a fotografia, que capta os instantes de um movimento. Sucessivamente, a projeção dessas fotografias anima as imagens e recompõe o movimento. Assim, nasce o cinema como a síntese do movimento apoiado na fotografia.

Como destaca Nichols (2005, p. 117), “com a fotografia antes dele, o cinema foi uma revelação”. De acordo com o autor, as pessoas até então nunca tinham visto imagens tão fiéis a seus temas e nem testemunhado movimento aparente que transmitisse sensação tão convincente de movimento real. Nichols (2005, p. 117) destaca a observação de Metz, que, na década de 1960, dizia sobre a fenomenologia do filme: “copiar a impressão de movimento é copiar a sua realidade. O cinema atingiu seu objetivo num nível jamais alcançado por outro meio de comunicação”.

Com essa “fidelidade” ao retratado, o cinema nasce documental desde a sua primeira sessão oficial na noite de 28 de dezembro de 1895, no porão do Grand Café, localizado no número 14 do *Boulevard des Capucines*, em Paris. Os irmãos Louis-Jean e Auguste-Marie Lumière, considerados os “pais” da Sétima Arte, registraram saídas de operários de fábrica, chegadas de trens a estações, coroações de reis e imperadores e muitas paisagens naturais. Embora as cenas tivessem apenas um plano e durassem poucos minutos, já ofereciam para a sociedade uma janela para o mundo real e histórico. Os operários que se afastaram em *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, por exemplo, saem da fábrica e passam pela câmera para que vejamos, como se estivéssemos lá, assistindo a esse momento específico do passado acontecer outra vez (NICHOLS, 2005, p. 117-118). Os irmãos procuravam registrar o cotidiano tal e qual ele acontecia, sem montagens, sem edição e sem cortes.

Já no ano seguinte, em 1896, o ilusionista George Méliès introduz a fantasia, a partir do seu primeiro filme, *O Jogo de baralho (La partie de cartes)*. Até o ano de 1913, Méliès produziu mais de quinhentos filmes em que aparecem, pela primeira vez, os efeitos especiais. O fantástico foi apresentado ao espectador com sobreposições de imagens, fusões, maquetes, personagens que aparecem e desaparecem, personagens que ficam suspensos no ar, entre outros.

Conforme Schettino (2007, p. 28), “o cinema, ao absorver a arquitetura e a *mise-en-scène* do teatro, a narrativa da literatura e a oralidade do rádio, cresce, evolui e cria ao longo do tempo a sua estética e linguagem”. Dessa forma, aos poucos, segundo o autor, o cinema vai se firmando como uma nova arte e, no início do século XX, torna-se uma verdadeira febre mundial²⁷:

todos os países o produzem. A evolução é rápida, apenas interrompida pela eclosão da Primeira Guerra Mundial. Nessa perspectiva, observa-se que, enquanto os países europeus, que já possuíam sua filmografia e detinham a técnica cinematográfica, se ocupam com a guerra, os Estados Unidos continuam, ampliam e desenvolvem uma verdadeira indústria cinematográfica e passam, durante o período entre guerras, a reger o cinema mundial. (SCHETTINO, 2007, p. 28).

²⁷Em outubro de 1927, o cinema fala com o filme *O cantor de jazz*. Dez anos depois, *Branca de Nove e os Sete Anões*, de Walt Disney, surpreende o mundo pelo domínio da técnica do desenho animado associado às cores exageradas do technicolor. Um ano depois, *E o Vento Levou* impõem ao mundo inteiro a supremacia do cinema americano. Novamente, o mundo mergulha na guerra, mas o cinema americano continua produzindo. Em 1941, novamente Walt Disney ocupa as telas do mundo com o colorido de *Fantasia*, onde se misturam técnicas de animação com filmagens ao vivo associadas à música. Em 1942, com *Alô, Amigos!*, Disney aprimora a mescla de planos captados ao vivo com desenhos, mas, somente em 1944, com *Os Três Cavaleiros*, faz a fusão dos dois cinemas, juntando o Pato Donald com Aurora Miranda e o Bando da Lua. No ano seguinte, em *Marujos do Amor*, George Sidney coloca o dançarino Gene Kelly contracenando com o Jerry da dupla do desenho animado Tom & Jerry. É o cinema de evasão! (SCHETTINO, 2007, p. 28-29).

Para Schettino (2007, p. 33), “a imagem cinematográfica é um simulacro do real. Ela pretende representar a maneira como vemos o mundo”. Nessa busca pela representação do real, surge o Neorealismo, um movimento cinematográfico que aproxima o real e a ficção.

2.4 Neorealismo: o movimento na construção do documentário

Em meio aos anseios de uma sociedade fragilizada pelos resquícios da Segunda Guerra Mundial, surge uma das mais importantes modificações do Realismo do século XIX: o Neorealismo, marcado por um caráter social e denunciativo, ao mesmo tempo em que busca reconstruir e mudar sua realidade. O Neorealismo Italiano foi o movimento cinematográfico que tornou tênues as fronteiras entre a ficção e o documentário, pois incorporou características de ambos os gêneros.

Se, por um lado, o Realismo se preocupa com a descrição da realidade tal qual é, o Neorealismo não descarta os avanços estéticos por ele conquistados. De acordo com Torres (1983), o Neorealismo busca ser uma fusão do Romantismo e do Realismo, e “pretende ser a síntese das duas escolas; de uma parte abraçar a realidade para a descrever tal qual é, de outra sonhar uma realidade diferente para a que se volta” (TORRES, 1983, 65). Percebemos que, enquanto o Realismo reproduz o que o artista ou escritor vê, o Neorealismo compreende o fantástico, aceitando mudar o foco do que vê. Torres (1983) ressalta que até mesmo o psicológico dos personagens é diferente entre as estéticas.

De acordo com Ponte (2005), o que o Neorealismo aceitou de contribuições válidas das vanguardas é o procedimento literário, a técnica de compor e a habilidade estrutural. Gomes (1948) explica as diferenças entre o Realismo e o “novo” Realismo:

o erro de certos críticos, quando apreciam o Neorealismo, reside essencialmente no fato de o suporem uma nova forma daquele Realismo do século passado, que se limitava a fazer a cópia fotográfica da realidade. Tal Realismo nada tem a ver com o Neorealismo; entre eles existe a diferença que vai de uma fotografia a um sistema de ideias [...]. O Realismo era um método, o Neorealismo é uma interpretação. O Realismo partia do pressuposto ingênuo de que a realidade era um dado imediato dos sentidos. O Neorealismo admite que a verdadeira realidade é uma interpretação racional imposta a esses mesmos dados. (GOMES, 1948, 74).

Na Itália, os maiores expoentes do Neorealismo foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, todos fortemente influenciados pelos filmes da escola do Realismo poético francês. Os diretores de cinema da época apostavam que a poética do cinema estava em retratar a realidade do cotidiano, ou seja, que os filmes deveriam apresentar a realidade sem interferências, o que, por um lado, pode ser um paradoxo, uma vez que o cinema sempre

transmite uma ideologia. No momento em que se escolhe o ângulo de câmera, os planos e a edição, já não se está transmitindo fielmente o olhar do espectador.

Conforme Perin et al. (2009), no que se trata dos aspectos técnicos, o cinema Neorrealista Italiano tem algumas características próprias: o uso frequente de atores não-profissionais, filmagens fora do estúdio, aproveitamento de restos de filmes e pedaços de rolos, pouco uso de artifícios de edição como iluminação artificial e construção de cenários. Essas características – que também podem ser observadas no documentário – davam-se não só pela falta de recursos, mas também porque buscavam a simplicidade com a intenção de quebrar os paradigmas vigentes.

Perin et al. (2009) destaca ainda o uso de uma estrutura narrativa não ortodoxa, isto é, uma narrativa que evita as combinações clássicas de continuidade do sistema capitalista do cinema italiano anterior e, também, de Hollywood. Os autores explicam que, para isso, os roteiros não apresentavam uma linearidade ou um desenvolvimento detalhado dos personagens, com atuações “exageradas” e cujas ações não são precedidas de motivações ou causas psicológicas bem definidas.

Nichols (2005, p. 127) destaca que os Neorrealistas “(...) afastavam-se das tentativas de evocar a fotogenia pelos excessos de estilização defendidos pelos impressionistas franceses”. Eles ainda evitavam as técnicas expressionistas apoiadas por diretores alemães²⁸, que também modificavam a aparência da imagem, para sugerir um mundo distorcido e desequilibrado de forças ameaçadoras e personalidades instáveis. Os Neorrealistas afastaram-se das técnicas de montagem defendidas pelos soviéticos²⁹, que sobrepuseram planos para chocar o espectador e produzir novas descobertas, com base na forma pela qual diferentes planos eram unidos. “Uniram a narrativa à pureza do documentário de Lumière, para chegar a um estilo de significado duradouro.” (NICHOLS, 2005, p. 127). Nichols (2005) cita Roberto Rossellini (*Roma, cidade aberta*, 1946), Vittorio De Sica (*Ladrões de bicicleta*, 1948) e Luchino Visconti (*A terra treme*, 1948) como exemplos de cineastas italianos que:

²⁸ Robert Wiene (*O gabinete do doutor Caligari*, 1920), F.W.Murnau (*Nosferatu*, 1922) e Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) (NICHOLS, 2005, p 127).

²⁹ Sergei Eisenstein (*Outubro*, 1927), Vsevolod Pudovkin (*O fim de São Petersburgo*, 1927) e Dziga Vertov (*O homem da câmera*, 1929) (NICHOLS, 2005, p 127).

(...) enfatizavam as qualidades narrativas em sintonia com o Realismo fotográfico do cinema: uma visão descontraída e natural do cotidiano; uma série de ações e acontecimentos sinuosa e cheia de coincidências; luz natural e filmagens externas; o apoio em atores inexperientes; a rejeição de rostos de astros de primeiríssimo plano; e a ênfase nos problemas enfrentados por pessoas comuns no momento presente e não num passado histórico ou num futuro imaginado. Essa foi uma linha importante do cinema narrativo, que contribui para o desenvolvimento continuado do documentário. (NICHOLS, 2005, p. 128)

Conforme o autor, “essa sensação de Realismo fotográfico, de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade, não é, de fato, uma verdade, é um estilo” (NICHOLS, 2005, p. 128). De acordo com ele, é um efeito obtido pelo emprego de meios específicos, que corresponde a uma das três formas importantes em que o termo “Realismo” tem relevância para o documentário: *Realismo fotográfico*, *Realismo psicológico* e *Realismo emocional*.

Na conceituação de Nichols (2005, p. 128), o *Realismo fotográfico* pode ser chamado também de *Realismo físico* ou *empírico*, uma vez que “gera um Realismo de tempo e lugar, por meio da fotografia de locação, da filmagem direta e da montagem em continuidade, em que são minimizados os usos distorcidos e subjetivos da montagem defendidos pela vanguarda”. Já o *psicológico* sugere a transmissão dos estados íntimos de personagens e atores sociais de maneira plausível e convincente, quando sentimos que a vida interior do personagem foi transmitida de modo eficiente: “Mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais do que o usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra”. Já o último, o *Realismo emocional*, está ligado à criação de um estado emocional adequado no espectador. A título de exemplo, pode-se citar um número musical exótico, que pode gerar um sentimento de exuberância no público, embora haja pouca profundidade psicológica nos personagens e o cenário seja obviamente fabricado: “Ainda assim, reconhecemos uma dimensão realística na experiência: é como outras experiências emocionais que tivemos. A emoção em si é familiar e sentida de maneira genuína” (NICHOLS, 2005, p. 128).

O autor explica que essas três formas de Realismo têm importância para o documentário, já que o Neorealismo usou-as para nos dar uma nítida ideia da Itália do pós-guerra, das esperanças e aflições de pessoas comuns, gerando no público uma forte empatia, senão um sentimento humanístico:

muitas vezes, o documentário também se baseia muito no Realismo de tempo e espaço. Ele depende de encontrar pessoas, ou atores sociais, que se revelem diante da câmera com uma abertura e falta de timidez semelhantes às de profissionais experientes. E o documentário procura transmitir aos espectadores a sensação de envolvimento emocional ou comprometimento com as pessoas e questões retratadas. O neoliberalismo ajudou a demonstrar que essa forma de estilo narrativo criou um fio comum entre a ficção e não-ficção, que permanece até hoje: contar uma história ou dar a voz a uma visão do mundo histórico não precisam ser vistos como alternativas polarizadas. (NICHOLS, 2005, p. 128-129).

Enquanto isso, no Brasil, é formada a Atlântida Cinematográfica³⁰, que conquista o público. Em 1949, surge a Companhia Vera Cruz, que, quatro anos depois, vai à falência por motivos de custos de manutenção dos prédios e dificuldade de distribuição. Na década de 1950, as duas companhias brasileiras passaram a enfrentar dois grandes problemas: “a agressividade comercial do cinema americano e, ainda, a nascente televisão que aos poucos, durante os anos 50, foi substituindo progressivamente o cinema como principal meio de comunicação de massa” (SCHETTINO, 2007, p. 30).

Em 1954, Nelson Pereira dos Santos realiza *Rio quarenta graus*. A partir de então, dá-se o que os estudiosos passaram a chamar de *cinema independente*. Isto é, a partir desse período, o cinema brasileiro passou a ser independente, com produtor e/ou diretor agrupados na ideia fixa de realizar filme, não importasse o custo. As produtoras nascem em função desse filme e, logo após sua produção, morrem.

Já na década de 1960, um grupo de jovens, decepcionados com a falência das grandes companhias cinematográficas paulistas, resolveu agir em prol da ideia de um cinema mais real, com mais conteúdo e de menor custo. Nasce o *Cinema Novo Brasileiro*, definido por Glauber Rocha, um dos principais cineastas da época, como “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. O movimento teve fortes influências na *Nouvelle Vague*³¹ francesa e no Neorealismo³² italiano. A *Nouvelle Vague* foi um movimento artístico contestatório do cinema francês nos anos 1960. Os primeiros filmes denominados com essa expressão eram caracterizados pela juventude dos seus autores, que tinham como objetivo comum transgredir as regras que normalmente eram aceitas para o cinema mais comercial. Com o olhar direcionado à realidade que os rodeava, os autores investiram em temas sociais como uma

³⁰ A Atlântida Cinematográfica é bem-sucedida por conter, à semelhança das produtoras americanas, os três principais estágios da indústria: possui estúdio, laboratório próprio e, com a entrada do Luís Severiano Ribeiro na empresa, passa a contar com a distribuição e exibição. Assim, a Atlântida floresce de 1945 a 1950 com força total (SCHETTINO, 2007, p. 29).

³¹ A expressão foi lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista *L'Express* ao fazer referência a novos cineastas franceses. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague.

³² Em 1960, os herdeiros do Neorealismo italiano – Fellini, Antonioni, Visconti – passam por seu período áureo, influenciando não apenas o cinema do mundo todo como o próprio cinema americano (SCHETTINO, 2007, p. 31).

forma de construir uma identidade nacional e de denúncia. Através do Cinema Novo, os filmes retratavam um Brasil desconhecido na época, envolvido em conflitos políticos e sociais, resultando na mistura do Neorrealismo, por seus temas e forma de produção, e da *Nouvelle Vague*, pela ruptura da linguagem.

Nos estudos de Reis (1995, p. 84), “as características marcantes do Cinema Novo podem ser sintetizadas em quatro pilares: era um cinema de autor, um cinema de fundo social, um cinema sem estúdios e um cinema com câmara na mão”. Foi a partir do Cinema Novo que o documentário brasileiro alcançou suas mais grandiosas realizações, pois grande parte dos cineastas desse movimento começou com o documentário de curta-metragem.

O Cinema Novo incumbiu ao documentário uma postura crítica diante da realidade brasileira, mas, acima de tudo, estava também a questão ética. Se até aquele momento, a ideia do documentário era de registrar uma “ilusão” de realidade. A partir de então, o cineasta fazia questão de deixar claro para seu público que aquilo era um filme, aquele era um olhar registrado, mas que o espectador teria ali a chance de ter sua própria interpretação. No entanto, mesmo com a importância do Cinema Novo para a sua construção, o documentário teve início ainda no século XIX, apropriando-se das características do Neorrealismo.

O que podemos observar é que o *Cinema Novo* e o Neorrealismo foram, de fato, estéticas cinematográficas que muito influenciaram o documentário, uma vez que o cinema Neorrealista buscou representar o cotidiano da classe desfavorecida e, principalmente, porque os cineastas da época começaram a registrar o real e, logo depois, perceberam que para tanto tinham que discutir os limites da realidade e da ficção. Nesse sentido, ainda que o cinema comece com pretensões documentais e a divisão estrita entre o que é ficção e o que não é ficção seja difícil, coube ao documentário ocupar-se das chamadas narrativas não ficcionais.

3 DESVELAMENTOS NA NARRATIVA: O REALISMO CONTEMPORÂNEO NO DOCUMENTÁRIO

A estética realista do século XIX tem importante expressão na narrativa audiovisual contemporânea. O Realismo atual absorve algumas características do passado e ressignifica outras. Schøllhammer (2009) diz que o que podemos encontrar nesta nova fase realista é a vontade que os novos autores têm em retratar a atual sociedade brasileira, seja pelos pontos de vista marginais ou periféricos. De acordo com o autor, não se trata de um Realismo tradicional e ingênuo em busca de uma ilusão da realidade,

nem se trata, tampouco, de um Realismo propriamente representativo; a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. Ora, discutindo um Realismo que não se pretende mimético nem propriamente representativo, o problema ameaça tornar-se um paradoxo, uma vez que o compromisso representativo da literatura historicamente surge com a aparição do fenômeno realista. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54)

Se, conforme o autor, não estamos falando de um Realismo representativo, que Realismo seria esse? Para Schøllhammer (2009), o novo Realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, assim incorporando essa realidade esteticamente na obra e situando a própria produção artística como força transformadora. O autor fala de um novo tipo de Realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e, ainda, ser simultaneamente “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios.

Isto é, mesmo com os conceitos de Realismo e Novo Realismo, a essência da estética continua a mesma na contemporaneidade: revelar e retratar imagens e fatos da realidade. Sobre a contemporaneidade, Schøllhammer (2009, p. 9) cita Roland Barthes para afirmar que “o contemporâneo é o intempestivo”. Ou seja, que o “verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9).

Para Jaguaribe (2007, p. 9), o ponto em comum a despeito das diferenças entre as velhas e novas estéticas realistas é “a prerrogativa de que as imagens e narrativas realistas buscam retratar a realidade tal como ela é percebida pelo sentido comum racional e secular”:

as narrativas e imagens realistas mostram, muitas vezes, uma realidade suja, sórdida, violenta e desesperançada, uma realidade pouco palatável que, entretanto, é legível. Para leitores e espectadores alheios aos discursos acadêmicos ou especializados, estes retratos vividos do desmanche social oferecem ponteiros interpretativos porque o Realismo estético acionado é carregado de verossimilhança e intensidade ficcional. (JAGUARIBE, 2007, p. 9)

A autora observa que é do Realismo a proposta de acessar maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio de experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Jaguaribe (2007, p. 16) diz ainda que “o paradoxo do Realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades”.

Para Piccinin (2011), uma vez que essas razões permitem justificar a ascensão da estética realista como uma das formas narrativas da sociedade contemporânea de se autorrepresentar – diante da realidade fragmentada e multifacetada –, cabe pensar em que o Realismo contemporâneo se diferencia de sua emergência do século XIX. De acordo com a autora, a novidade diz respeito

(...) à clareza de que a realidade atual, da qual o Realismo se nutre para narrar a experiência, é fabricada, ou por outras palavras, a consciência de que os imaginários culturais são parte da realidade, de modo que o acesso a esta realidade é sempre processado por meio de narrativas e imagens. Em ambientes cada vez mais mediatizados, acessa-se uma realidade que constitui o que Baudrillard (1991) chama de sociedade do simulacro, ou pelo que Debord (1997) chama de sociedade do espetáculo, caracterizada antes por relações mediadas por imagens do que pelo conjunto de imagens em si exatamente. (PICCININ, 2011, p. 60-61)

Dessa forma, o Realismo contemporâneo é compreendido como a apreensão de uma realidade sempre mediada, mas, segundo Jaguaribe (2007), neste momento, diferente de seu surgimento. A objetividade e a imparcialidade se colocam impossíveis frente a um mundo de real construído e mediado pelos meios audiovisuais:

o que caracteriza a ficção realista, nos seus diversos avatares desde seu surgimento no século XIX até hoje, é que a narrativa ou imagem realista nos diz que está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz na equiparação entre representação do mundo e realidade social. Entretanto num mundo globalizado saturado pelos meios de comunicação, evidenciamos uma superprodução de imagens da realidade. (JAGUARIBE, 2007, p. 17)

Para Piccinin (2011), a mídia tende a produzir sentidos de realidade exacerbados, fortemente constituídos pelo sensacionalismo e pela evidência do choque e da necessidade de produzir novidades. Grande parte disso se dá pelo fato de se viver em um mundo marcado pela produção e multiplicidade de informações. Para Jaguaribe (2007), os *media* tornam-se,

portanto, o lugar por excelência da produção de acontecimentos espetaculares, e o Realismo se coloca como possibilidade de resgate dessa “arte viva”.

Para a autora, é natural que o “efeito do real” do Realismo contemporâneo se diferencie da estética realista do século XIX, na medida em que assumimos a ideia de um real mediado e/ou fabricado pelos meios de comunicação, bem como pela impossibilidade da objetividade já posta. Conforme Piccinin (2011), ao se tratar de uma narrativa com base nas premissas realistas, assumem-se as limitações desse real em sua essência. Isso por conta da impossibilidade da não-ficção, uma vez que todo recontar é uma forma de reelaboração subjetiva. Assim, a proposta do Realismo mais se acomoda ao novo tempo, por se aproximar de uma narrativa realista, ainda que não a faça em sua plenitude.

Dessa forma, segundo Jaguaribe (2007), o que de fato marca a polêmica moderna em torno do Realismo estético é que, desde o surgimento da máquina fotográfica no século XIX, o status das estéticas realistas esteve fortemente acoplado aos meios de reduplicação do real e da realidade fomentados pela cultura visual e pelas novas tecnologias midiáticas. A autora fala do surgimento dos novos Realismos por meio dos *media*:

a câmera fotográfica, o cinema e posteriormente, no final dos séculos XX e XXI, a realidade virtual potencializaram o “efeito do real”. A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade. O surgimento dos novos Realismos na literatura, fotografia e cinema nos séculos XX e XXI atesta uma necessidade de introduzir novos “efeitos do real” em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações. Estes “efeitos do real” serão distintos daqueles do Século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto é ficcionalizada. (JAGUARIBE, 2007, p. 30-31).

Jaguaribe (2007) cita alguns exemplos³³ para comprovar que não há uma homogeneidade nos novos Realismos estéticos. No Brasil, ela cita o documentarista e cineasta Eduardo Coutinho, autor e diretor do documentário que será analisado nesta pesquisa, em filmes como *Babilônia 2000*, *Santo Forte* (1999) e outros que, por exemplo, não possuem parentesco com o Realismo de choque presente no filme *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda. Jaguaribe (2007) explica que, enquanto Coutinho utiliza técnicas de entrevistas empáticas e registra a capacidade narrativa dos seus protagonistas, Padilha e

³³ Não há uma homogeneidade nos novos Realismos estéticos. Basta citar alguns exemplos da filmografia latino-americana e verificar que o Realismo de Adrián Caetano no filme *Bolívia* (2001) pouco tem a ver com o Realismo de Pablo Traperó em *El Bonarense* (2002) e esses dois diretores rio-platenses distanciam-se também, por sua vez, do Realismo trágico ao estilo de Alejandro Iñárritu em *Amores Perros* (2000). Em Bolívia, tal como argumenta Gonzalo Aguilar, a violência não é medida por ações sanguinolentas, nem por atos espetaculares (JAGUARIBE, 2007, 9).

Lacerda enfocam cenas de violência e confrontação, ou seja, buscando não deslindar as singularidades das experiências humanas, mas as malezas do social. A autora explica o porquê desses exemplos:

enquanto a câmera de Coutinho é pouco inventiva e seus filmes carecem de ação, a câmera de Padilha e Lacerda registra eventos repletos de adrenalina. Em *Ônibus 174*, as entrevistas não são uma finalidade em si, mas atuam como argumentos em prol de diagnósticos do social respaldados pela lógica de causalidades e culpabilidades. Elenquei estes exemplos seletivos apenas para sublinhar que, apesar de vastas diferenças, todos estes filmes produzem retratos críticos da vida urbana, apontam para a violência e o preconceito e esmiúçam os impasses de pessoas acossadas por circunstâncias adversas. Em contraste com os filmes de denúncia social dos anos 1960, essas novas produções não esboçam utopias coletivas redentoras, nem insistem em apontar caminhos sociais alternativos. Mas ao traçarem retratos candentes do desmanche social metropolitano estes filmes oferecem uma leitura da vida urbana contemporânea acossada pela incerteza. (JAGUARIBE, 2007, p. 10).

Jaguaribe (2007, p. 10) diz que as estéticas do Realismo se apoiam na representação da realidade naturalizada pelo sentido comum cotidiano. Elas ocultam seus próprios mecanismos de ficcionalização e, assim, as imagens representativas do Realismo contemporâneo tornam a realidade mais próxima dos leitores/espectadores. Uma vez que o cinema lança mão cada vez mais de artifícios comuns da rotina dos indivíduos, como, por exemplo, ao utilizar como cenário e tema de filmes e documentários as favelas, as comunidades, as pessoas que não são notícia. A linguagem é outra, os personagens também, e isso possibilita uma nova narrativa.

Os temas representados no cinema contemporâneo assemelham-se com os temas tratados pelos autores do Realismo do século XIX, como a miséria e a exclusão social, por exemplo, considerados interessantes pelo público, uma vez que esses problemas ainda hoje assombram a sociedade brasileira. Filmes de guerras entre policiais e traficantes também ganharam boas produções e o gosto do público. Jaguaribe (2007) cita exemplos de produções contemporâneas que buscam subsídios no Realismo do século XIX:

assim, o filme *Cidade de Deus*, baseado no romance de Paulo Lins, evoca a real existência desta favela carioca e dos personagens históricos que efetivamente existiram. No final do filme há, inclusive, o cotejamento dos rostos dos atores com os personagens reais que eles interpretaram. Já *Carandiru, o filme*, é uma ficcionalização do livro testemunho do médico Drauzio Varela, assim como *Tropa de Elite* é baseado no livro de ficção *Elite da Tropa* escrito pelo ex-secretário de segurança do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, e por Rodrigo Pimentel e André Batista, dois ex-integrantes da polícia especial, o Bope. Pimentel, por sua vez, é também coautor do roteiro de *Tropa de Elite*. O crucial neste entrecruzamento entre ficção e documentário é o uso estratégico das estéticas realistas. Se um filme como *Tropa de Elite* tivesse sido filmado com uma linguagem surreal ou fantástica ele não teria tido a mesma repercussão social. Filmado no registro de um Realismo espetacularizado, *Tropa de Elite* foi divulgado não somente como uma autêntica representação da realidade, mas também como registro explicativo da mesma. Em outras palavras, o filme fez uso da nossa naturalização cotidiana do registro realista para alavancar uma ficção verossímil recheada de diagnósticos sociais. (JAGUARIBE, 2007, p. 11).

Para a autora, na tentativa de responder às questões sociais urgentes do seu tempo, é importante voltar ao Realismo estético do século XIX, que buscou oferecer retratos da contemporaneidade, de maneira a enfatizar a observação distanciada, o olhar crítico sobre as formas de comportamento dos indivíduos na sociedade e a construção ideológica de valores sociais.

Na contemporaneidade, percebemos a busca dos meios de comunicação pelo “real”. As narrativas contemporâneas brasileiras buscam subsídios no romance realista do século XIX, através da representação da realidade, de personagens simples da vida real, da narrativa detalhista e da responsabilidade social. Assim, os reflexos dos autores do Realismo não estão apenas na literatura contemporânea, mas, também, como observamos, no cinema e no documentário – objeto de estudo desta pesquisa –, que acabam por produzir uma nova feição a esse último, que, influenciado pelo Realismo, resulta num híbrido entre ficção e não-ficção.

3.1 Documentário: os limites da representação da realidade

Se, por um lado, Aumont (1995) diz que “todo filme é um filme de ficção”, e, para Nichols (2005), “todo filme é um documentário”, podemos assim dizer que existe um sentido em relação entre o que é a produção ficcional e a não ficcional. O termo documentário refere-se à característica de “representar a realidade”. Ou seja, como o cinema de ficção, o documentário é considerado uma versão possível da realidade. Ao longo do tempo, na medida em que o documentário se consolidou como um importante gênero da produção audiovisual, as questões como a fidelidade ou não à representação do real passaram a estar no centro da discussão sobre a natureza de sua narrativa.

Nesse sentido, o documentário se apresenta como uma espécie de janela para o mundo. Com a pretensão do não ficcional, seduz o espectador e causa até mesmo um estranhamento ao se mostrar para além do real, posto que a pretensão da não-ficção na busca do real faz com que o documentário, por vezes, ofereça características da ficcionalidade. As narrativas documentais ultrapassaram as salas de cinema e conquistaram um significativo espaço na televisão, inclusive no Brasil, e ainda são as responsáveis por despertar nos pesquisadores o interesse por descobrir as marcas e os limites, se é que existem, entre ficção e real no documentário contemporâneo. No caso deste trabalho, essa busca se dará no documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, um diretor de cinema consagrado, que demonstra que a realidade se altera a partir do momento em que uma câmera é colocada diante dela.

Ao contrário do cinema de ficção, o documentário não tem seu surgimento datado com dia e local. Ele teve sua origem juntamente com os primórdios do cinema, ainda quando as imagens em movimento registravam os fatos atuais em produções de cinejornais e filmes institucionais, em registros de expedições, de acontecimentos históricos, atos oficiais, cerimônias públicas e privadas da elite, entre outras documentações. Assim como o cinema de ficção, o documentário tem, desde a primeira exibição dos irmãos Lumière, em 1895, reinventado-se e evoluído através das tecnologias e da inventividade de cineastas.

Para Penafria (1999), foram as experiências com as imagens documentais que registravam cenas do cotidiano, eventos da sociedade e atividades urbanas que ajudaram a definir a base do documentário:

o contributo dos pioneiros do cinema para o filme documentário foi o de mostrar que o material base de trabalho para o documentário são as imagens recolhidas nos locais onde decorrem os acontecimentos. Ou seja, é o registo in loco que encontramos no início do cinema que constitui a raiz ou princípio base em que assenta o documentarismo. (PENAFRIA, 1999, p.1).

As captações ocorriam sem narração e edição e, mesmo assim, eram vistas como um espetáculo. Nichols (2005, p. 121) denomina essa fase como cinema de atrações: “O cinema de atrações baseou-se na imagem como documento para apresentar aos espectadores esquetes sensacionais do exótico e representações demoradas do corriqueiro”. Esses primeiros exemplos de filmes não são documentais, mas contribuíram com suas características para a origem do documentário. Sobre o cinema de atrações, período em que estão inseridos os filmes de Méliès e dos irmãos Lumière, Da-Rin (2008) compreende que

este primeiro período é povoado por filmes exibicionistas, que não chegam a narrar, mas simplesmente mostram alguma coisa excitante. Ao contrário do cinema que vai se desenvolver na década seguinte e que procura esconder seus artifícios para criar um mundo fictício orgânico (a diegese) o primeiro cinema funciona como o palco de um teatro de variedades, promovendo uma integração permanente entre a tela e a plateia, através do enquadramento frontal e da interpelação direta que os personagens dirigem ao público, por meio de acenos, piscadelas e sorrisos. (DARIN, 2008, p. 31).

Apesar dos limites tênues entre o cinema e o documentário, para muitos, o documentário é entendido como oposto ao filme de ficção, uma vez que o filme de ficção trabalha com a presença de atores, encenação, direção, cenário, enquanto o documentário, na grande maioria das vezes, apresenta personagens reais, em ambientes reais e com intervenções sutis de edição e de direção. Ou seja, o documentário está mais identificado com o registro do real, razão pela qual, para Nichols (2005), o documentário engaja-se no mundo pela representação:

os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições, porque (1) uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu, e (2) as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais. (NICHOLS, 2005, p. 28).

O autor diz ainda que nos documentários encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. Para Nichols (2005), os documentários significam ou representam os interesses de outros, além de que podem registrar o mundo da mesma forma que um advogado defende os interesses de um cliente. Nesse sentido, os documentários apresentam qual é a natureza de um assunto, para assim conquistar o consentimento ou influenciar opiniões.

Nanook, o esquimó (1922), de Robert Flaherty³⁴, considerado o primeiro documentário antropológico em longa-metragem da história do cinema, “representa a luta pela sobrevivência num clima inóspito e inclemente como teste de coragem de um homem e da determinação de uma família” (NICHOLS, 2005, p.30). No entanto, conforme Giacomini

³⁴Robert Joseph Flaherty foi um cineasta russo, considerado como um dos pais do documentário. É o inventor da docuficção (*Moana* - 1926), gênero amplamente explorado por Jean Rouch. A docuficção é uma prática utilizada por Flaherty, de um modo mais ou menos intenso, em todos os seus filmes desde *Nanook of the North*. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Flaherty.

(2012), esse documentário foi realizado a partir de estratégias próprias dos filmes de ficção, como uso de atores, repetição de tomadas da mesma ação e intervenção no cenário:

no lado diametralmente oposto, existem os que defendem que não existem fronteiras entre ficção e documentário, tudo é *ao mesmo tempo* um e outro. Entendemos que uma posição produtiva não está em nenhum dos extremos, mas na intersecção, num entremeio que enfrenta a tensão entre ficção e documentário, entre possibilidades e impossibilidades de se contar histórias, entre estratégias estéticas menos ou mais apropriadas, menos ou mais eficientes e, sem esquecer, menos ou mais éticas. (GIACOMINI, 2012, p. 1-2).

O documentário de Flaherty foi realizado em 1915, mas, devido ao acidente ocorrido com os 10 mil metros de negativos que incendiaram, o cineasta precisou regravar novamente e encontrou certas dificuldades. Os equipamentos da época eram muito pesados e a tarefa de captação de cada cena exigia muito tempo, por isso ele registrou cenas em lugares distintos do primeiro trabalho. Nichols (2005, p. 120) explica o processo utilizado por Flaherty: “O pai do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo”. Ou seja, assim como a fotografia, o documentário, ainda que comprometido com o real, também pode ser “modificado” e, por isso, nem sempre é garantia de autenticidade total dos fatos. Conforme Da-Rin (2008, p. 50), “a inovação fundamental de Flaherty consistiu na adoção de técnicas narrativas em um terreno onde antes só havia lugar para a mais pura descrição”:

Flaherty – ao contrário dos documentais anteriores – aparentemente dominava a “gramática” cinematográfica como ela tinha evoluído no filme de ficção. Esta evolução não tinha apenas mudado técnicas, tinha transformado a sensibilidade do público. A capacidade de testemunhar um episódio de muitos pontos de vista e distâncias, em rápida sucessão – um privilégio totalmente surrealista, sem paralelo na experiência humana – tinha se incorporado de tal modo ao hábito de ver filmes que já era inconscientemente considerada “natural”. Flaherty neste momento já tinha absorvido este mecanismo do filme de ficção, mas o aplicava a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real – pessoas sendo elas mesmas. (DA-RIN, 2008, p. 48-49).

A partir do famoso filme de Flaherty, o documentário se consolidou entre o final da década de 1920 e início dos anos 1930. Nesse período, alguns nomes foram fundamentais, como John Grierson, que estimulou o patrocínio governamental da produção de documentários na Inglaterra durante a década de 1930. De acordo com alguns historiadores do cinema, Grierson foi o primeiro a utilizar o termo documentário, em um artigo do jornal New York Sun, no ano de 1926, num comentário sobre o filme *Moana*, de Robert Flaherty.

Dziga Vertov também realizou essa tentativa, porém não conseguiu difundir na Europa o trabalho que desenvolvia na União Soviética. O registro dos acontecimentos no instante em que acontece é fruto da convicção de Vertov a respeito do gênero e é até hoje uma das grandes características do documentário. Devido a isso, o documentário foi utilizado muitas vezes para compreender a opinião pública, tanto para informar a sociedade, quanto para cobrar atitudes de governos, o que acabou por conceder ao documentário a responsabilidade de potencializar a função social do cinema:

nos anos 20, era extremamente importante a ideia de que a voz do cineasta – e, por intermédio dessa voz, um governo ou uma sociedade – tivesse tomado forma nas maneiras pelas quais as visões de mundo eram remodeladas na filmagem e na montagem. Essas práticas demonstram que filmes complexos podiam ser construídos com fragmentos do mundo histórico reunidos para exprimir um ponto de vista singular. A retórica, em todas as suas formas e em todos os seus objetivos, fornece o elemento final e distintivo do documentário. O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia condensam-se na figura do documentarista como orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilham. (NICHOLS, 2005, p. 134).

A visão de Grierson de que o documentário deveria ter uma função social e educativa também formou uma grande geração de documentaristas que seguiram um modelo clássico de produção, que, por sua vez, marcou toda a realização de documentários até a primeira metade do século XX:

a visão do documentário como detentor de uma “missão” caracterizada como educativa [...] delinea o sistema de valores éticos do primeiro documentário, a partir do qual o conjunto de espectadores/cineastas desses filmes estabelece valores que norteiam sua conduta com relação ao que está sendo veiculado/produzido. [...] Na escola documentarista inglesa, a dimensão educativa do documentário [...] fica claramente estabelecida, funcionando como base para formulações sobre a validade do documentário e sua função social. (RAMOS, 2005, p.170-171).

Penafria (1999) não concorda com a postura de Grierson em dar voz apenas aos governos e acredita que o documentário deve exercer outra função:

o documentário deve assumir-se e ser entendido sempre como um ponto de vista, como um filme que apresenta e constrói argumentos sobre o mundo. Trata sempre aprofundadamente os seus temas estando por isso, vocacionado para promover a discussão sobre determinado tema, respeitar as aspirações, expectativas e motivações daqueles que filma (e não colocar-se, como fazia a escola de Grierson, acima dos temas dando apenas "voz" às soluções governamentais para os problemas concretos vividos pelas pessoas comuns). (PENAFRIA, 1999, p. 3).

Na perspectiva histórica do documentário, encontramos nos estudos de Nichols (2005) classificações que ajudam a compreender o caminho do documentário, desde o seu começo até a contemporaneidade. Nichols (2005) divide os filmes em dois tipos: documentários de

satisfação de desejos e documentários de representação social – como já citado no primeiro capítulo desta pesquisa. Nos documentários de representação social estão classificados aqueles não ficcionais, que representam a informação referencial. Já os de satisfação de desejos são considerados filmes de ficção.

Seguindo o caminho da classificação de Nichols, encontramos quatro estilos principais. O primeiro deles, de documentário de representação social, marcado pelo discurso direto, ficou conhecido como o estilo “voz de Deus”, no sentido de ser a voz detentora do saber do filme: “O estilo de discurso direto da tradição griersoniana [...] foi a primeira forma acabada de fazer documentário. Como convém a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante” (RAMOS, 2005, p. 48).

O sucessor desse modelo foi o denominado cinema direto, ou cinema verdade, que se aproveitou das novas possibilidades tecnológicas como as câmeras portáteis e os gravadores de som que prometiam um maior “efeito real” nas produções, decorrente da chance de capturar fielmente os acontecimentos. No cinema direto, Nichols (2005) destacava que os filmes buscavam captar as pessoas em ação e, assim, possibilitar ao espectador a conclusão do que assistia.

O cinema documentário defendia com mais intensidade a ideia de distanciamento com relação ao registro do real em fases como a do Free Cinema inglês nos anos 50 e do cinema direto americano dos anos 60 com o modo observativo de fazer documentário. Piccinin (2011) destaca que a câmera discreta, metaforizada pela ideia da mosca na parede³⁵, pregava o olhar sobre o real e sem embelezamento:

uma dinâmica que recuperava a ortodoxia do cine-olho de Vertov, na década de 30, que por sua vez, defendia a representação nua e crua do real. Essas fases e ênfases permanecem ao longo do século XX e XXI, em diversas produções que mantinham a mesma preocupação, ainda que convivessem com diferentes percepções no que diz respeito ao entendimento da posição da câmera frente a esse real. (PICINNIN, 2011, p. 4)

Já em 1970 surge o discurso direto, que ocorre, geralmente, em forma de entrevistas, através de testemunhos. Essa vanguarda é marcada por documentários políticos ou feministas

³⁵ A expressão “mosca na parede” foi utilizada por cineastas do Cinema Direto norte-americano para caracterizar seu estilo de documentário, que eles acreditavam não gerar intervenção no tema, pois passavam despercebidos das pessoas tanto quanto uma mosca na parede. Em oposição a essa expressão, foi criada a “mosca na sopa”, utilizada por cineastas do Cinema Verdade, que caracterizava a participação do diretor nas cenas (PENAFRIA, 1999).

e que serviram de base para o documentário contemporâneo. Sobre a estratégia das entrevistas no documentário, Nichols diz que

a emergência de tantos documentários construídos em torno de sequências de entrevistas me parece uma resposta estratégica ao reconhecimento de quem nem os fatos falam por si mesmos, nem uma única voz pode falar com autoridade definitiva. As entrevistas tornam a autoridade difusa. Permanece um hiato entre a voz do ator social recrutado para o filme e a voz do filme. Não tendo que atestar sua legitimidade, as vozes dos entrevistados levantam menos suspeitas. (NICHOLS, 2005, p. 57).

Ao longo da história do documentário, novas formas de narrativas foram surgindo. Enquanto o modo observativo implicava distância com o filmado, outras surgiam no movimento inverso, como, por exemplo, os modos participativo, reflexivo e mockumentaries³⁶, que apresentaram suas marcas dos anos 70 até a contemporaneidade. De acordo com Piccinin (2011), mais do que encobrir os processos que deram origem à história do documentário, esses modos de registros apresentam como novidade, além da vontade de mostrá-los, o desejo de problematizá-los.

Os documentários participativos, desde os anos 80, registraram claramente a ideia de interação com o real. Nos filmes de Michael Moore como *Roger e Eu* (1989) e Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* (1964/1984) e *Santo Forte* (1997), encontramos, como exemplo, o modo participativo de documentário, ou seja, o movimento do diretor que interage na ação. Segundo Nichols (2005), o modo participativo enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto:

esses filmes documentários vivem essa tensão de documentários com desejos de ficção e de uma ficção com desejos de realidade. São filmes extremamente ricos justamente por isso, e que, nesse sentido, expressam uma subjetividade tal como muitos de nós a vivenciam atualmente. Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade. (BERNARDET, 2005, p. 151).

Ainda nos anos 80 surge o documentário performático, que enfatiza aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo. Enquanto o modo observativo priorizou a filmagem direta do encontro social, o modo performático misturou livremente as técnicas expressivas

³⁶Na compreensão de Nichols (2005), mockumentaries são os falsos documentários ou pseudodocumentários. O filme tem um tipo de estrutura institucional que se apresenta de maneira maliciosa como documentário para então revelar-se uma fabricação ou simulação de documentário. Muito de seu impacto irônico depende da habilidade com que, pelo menos parcialmente, nos induzem a crer que assistimos a um documentário simplesmente porque nos disseram que aquilo que vemos é documentário (NICHOLS, 2005, p. 50-51).

que dão textura e densidade à ficção, como, por exemplo planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados, entre outros. Conforme Nichols (2005), eram utilizadas técnicas oratórias para tratar das questões sociais que nem a ciência e nem a razão conseguiam resolver.

Além do modo performático, o formato reflexivo representou um tipo mais explícito da intenção de documentar ao mesmo tempo em que discute o trabalho e a obra documentário. Nas definições de Nichols (2005), nesse modo são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Os documentários reflexivos tratam também do Realismo, de uma maneira que busca descomplicar ou traduzir o mundo, por meio de técnicas de montagem de evidência ou em continuidade, desenvolvimento de personagem e estrutura narrativa. Para Nichols (2005), o modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona:

o acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. O fato de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em vez de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. (NICHOLS, 2005, p. 166)

Ao percorrer o caminho do documentário e compreender suas principais fases, entendemos que a tendência à explicitação dos processos de produção tem sido tão notória que essa problematização tornou-se uma marca do cinema documentário contemporâneo: “Os diretores assumem a construção das realidades no documentário na medida em que este se propõe a refletir sobre seu fazer, tornando-se exatamente a grande questão da narrativa” (PICCININ, 2011, p 7). Em outras palavras, essa parece ser uma das fortes tendências presentes na produção audiovisual contemporânea, no sentido de discutir o próprio fazer e, nesta reflexão, a impossibilidade do registro pleno do real, posto que, no cinema e no documentário a realidade é sempre uma construção. Muitas vezes, a construção desse real resulta em uma narrativa com características ficcionais.

Seguindo as já apontadas características do Realismo contemporâneo, percebemos que não se trata apenas de investigar esse real, e, sim, de entender o que o leitor/telespectador de fato aceita como real. A estética realista, por meio dos produtos audiovisuais, procura cada vez mais representar de forma verossímil a realidade contemporânea. O mundo real se torna um material para o cinema, que busca construir, através da câmera, narrativas que “são representações marcadas pelo choque como uma reação à experiência atual. Diante da fluidez

e volatilidade das relações e dos sentidos próprios da contemporaneidade, a narrativa realista apresenta a intensidade como resposta à realidade fragmentada, porosa e multifacetada” (PICCININ, 2012, p. 125).

3.2 Documentário contemporâneo: as tênues fronteiras do real e da ficção

A importância de compreender como tem se dado a busca pelo registro do real para chegar às marcas da ficção e da não-ficção se dá pelo fato de o movimento ter construído uma estética que se esforça para dar conta de acontecimentos que, de forma subjetiva, entendemos e definimos como realidade. Ao longo da história do documentário, podemos ver que os limites entre o real e a ficção sempre foram muito tênues. No entanto, diante da profusão das narrativas associadas à experiência de fluidez contemporânea, que se traduz, inclusive, na falta de contornos precisos nas formas narrativas por conta de sua hibridização³⁷, observamos que o documentário encontra-se cada vez mais misturado à ficção, sem se esconder ou dissimular isso. Pelo contrário, o momento agora é marcado por essa intensificação do real que, contundente, resulta na própria ficcionalização e vice-versa.

Para Ramos (2008), ficção e documentário são duas tradições narrativas distintas, embora muitas vezes se misturem. Por isso, o fato de alguns autores romperem os limites entre os dois gêneros, não excluem a possibilidade de diferenciá-los:

quando vemos um filme de ficção, nos propomos a nos entreter com um universo ficcional e seus personagens, levando adiante uma ação ficcional. (...) Vamos ao cinema para nos entreter com um universo ficcional, conforme nos é proposto pela narrativa. (...) Entreter-nos com um universo ficcional significa estabelecermos (entretermos) hipóteses, relações, previsões sobre os personagens, suas personalidades e as ações verossímeis que lhes cabem, e com eles estabelecer empatias emotivas (emoções). (RAMOS, 2008, p. 24).

Na compreensão de Comolli (2008),

o cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que o sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas. (COMOLLI, 2008, p. 177).

Já na definição de Caixeta e Guimarães (2008), a diferenciação entre os gêneros deve fundamentar o desejo em ver e fazer o cinema documentário:

³⁷ O termo hibridização é um conceito que nos auxilia no entendimento do mundo contemporâneo. Entendemos por hibridismo a configuração que ocorre entre a mistura dos gêneros ficção e documentário.

quem faz o documentário faz ou deveria fazê-lo por força de um engajamento no mundo, por uma vontade própria, e não movido pelos lucros – materiais ou simbólicos – oferecidos pelas mercadorias audiovisuais, pelo prestígio ou, ainda, pelo egocentrismo “artístico” hipnotizado pelo mito do gênio criador. (CAIXETA & GUIMARÃES, 2008, p. 36).

Desta forma, percebemos que os filmes documentários buscam a sedução desse espectador pela estetização da narrativa. Para isso, utilizam-se de estratégias e de recursos da ficção. Ao mesmo tempo em que compreendemos as limitações de narrar esse real em um momento de imbricação entre ficção e realidade, a narrativa toma forma pela recriação, e o que muda agora é a mistura entre os gêneros:

assim, observa-se, nas produções que se oferecem ficcionais, sem promessas de “história real”, o acesso às dimensões e características do documentário em busca do tom da verossimilhança, especialmente em temáticas que evocam a contundência e o choque de real, remetendo à “arte-viva”. Da mesma forma, é possível perceber o movimento inverso no documentário que se propõe referencial, mas que busca os artifícios e recursos da criação literária. Uma mistura que, de fato, faz evidenciar a falta de limites e possibilidades e, até mesmo, de classificação entre o que é ficcional e a produção referencial. (PICCININ, 2012, p. 65).

Nesse sentido é que buscamos entender como essa imbricação de fato acontece no documentário contemporâneo, que cada vez mais apresenta exemplos da mescla entre a ficção e a não-ficção. Na concepção de Salomão³⁸ (2007), o senso comum relaciona a ficção ao campo da representação e da invenção:

o documentário, por sua vez, trabalha a realidade. Não raro, a ficção é ligada às ideias negativizadas de mentira e diversão. O documentário, pelo contrário, com frequência está associado às categorias positivas de veracidade e seriedade. Portanto, a ideia de separação entre ficção e documentário, mais que uma classificação, esconde uma intervenção ideológica.

Quando vão ao encontro da realidade, os filmes realistas contemporâneos procuram absorver elementos do real e incorporá-los ao discurso ficcional. A ficção, nesses casos, está a serviço da realidade e não o contrário, como acontecia no neorealismo italiano e nos cinemas novos. A subordinação do Realismo a uma realidade externa é relativizada nas manifestações contemporâneas, quando fato e ficção se hibridizam. A desestabilização da representação é também a da verdade. O Realismo se desreferencializa. O real impulsiona o ficcional e o ficcional impulsiona o real. A ficção absorve a força do seu próprio contrário, o documentário, usando-a para seu benefício. (SALOMÃO, 2007, sem página).

³⁸Pedro Eduardo Pereira Salomão é produtor e roteirista de cinema e televisão. Graduado em Cinema com Especialização em Roteiro pela Universidade Estácio de Sá. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Artigo disponível em:

<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp>

Essa troca de forças entre o real e o ficcional, que impulsiona esses dois gêneros, como diz Salomão (2007), está fortemente marcada na atualidade, em uma dimensão que faz com que a estética realista adicione a contundência em suas narrativas, ou seja, representações marcadas pelo choque como uma reação à experiência atual. Para Jaguaribe (2007), o “choque do real” é a descarga intensa de realidade que o espectador recebe. Os produtos audiovisuais contemporâneos podem, em algumas vezes, chocar o espectador por mostrar o “real demais”, que passa a não ser aceito como representação, ou seja, incorpora-se à narrativa ficcional. Jaguaribe define o “choque do real” como

(...) sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. A ideia é provocar o incômodo, sensibilizar o espectador/leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência urbana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva. (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

Na busca por provocar o espectador com um choque de realidade, novos formatos surgem da mistura explícita das ficções e não ficções. Gutfreund (2006, p. 6) vê como um exemplo concreto da força dessas teorias na contemporaneidade e das transformações na concepção da ideia de representação a explosão do documentário como gênero cinematográfico no mundo todo:

hoje, o documentário não é mais considerado como pertencendo a um gueto, engessado em um gênero bem definido, cujo certificado de autenticidade se sustenta na verdade, de fato encontramos um conjunto de filmes em plena evolução sem necessariamente uma unidade ou uma definição e cuja inspiração continua sendo a realidade. A diversidade de formatos, que vai do antigo filme-reportagem, passando pela formatação televisiva e chegando ao digital, além de múltiplas maneiras de escrita, pode ser percebida em filmes como *Entreatos* (João Salles, 2004) ou *Extremo Sul* (Mônica Schmiedt e Sylvestre Campe, 2005), só para ficar na produção nacional, levando-nos a constatar uma pluralidade e um entusiasmo no processo criativo nos quais a ficção atual deixa a desejar. Isso se deve, ao fato de que o documentário resolveu reencontrar a sua essência sem se preocupar com uma crise identitária imposta desde sempre em comparação com a ficção; como afirma Burdeau (2004, p.12), o documentário conseguiu “encontrar um lugar, através do efeito, ao incomparável”. (GUTFRIEND, 2006, p.6-7)

Conforme Gutfreund (2006), se, durante muito tempo, o cinema serviu como meio de veicular as existências íntimas e os gestos da história,

(...) hoje essa situação mudou, devido, especialmente, à grande penetração de câmeras na vida privada e o triunfo da telerrealidade como perversão para o pacto documentário. Ou seja, o documentário se encontra, atualmente, no limiar entre sucesso e o fracasso, pois, de um lado, o mundo disponível para ser captado por uma câmera não passa de um grande estúdio cheio de pessoas ávidas em mostrar sua experiência pessoal para que essa lhe renda alguma celebridade, como nos *reality shows*, e, de outro lado, ainda é possível encontrar um mundo externo e intocável onde ainda é permitido aceder com uma câmera cinematográfica. Diante desse impasse, o documentário usa estratégias para cativar o público, dando ao formato procedimentos do entretenimento (...). (GUTFREIND: 2006. p. 7)

Para Piccinin (2011, p. 11), “é neste sentido que as novas formas de documentar encontram o ambiente propício para sua emergência no cenário contemporâneo”. É por meio da narrativa ficcional que o documentário lança mão de todas as formas possíveis de convencimento no desejo de tornar o real ainda mais real. Para a pesquisadora, o mais real que o real é também a adoção da explicitude dos processos de fazer no documentário, marcando a narrativa do documentário pela transparência e, conseqüentemente, autenticidade: “Num movimento dialético de trânsito entre a não ficção e a ficção, as representações se mostram sem “cortes”, estrategicamente buscando seduzir o espectador e prometendo esse despir como quem oferece as verdades, ainda que estas estejam no âmbito do inacessível” (PICCININ, 2011, p. 11).

3.3 A hibridização entre ficção e documentário: quando o diretor resolve jogar em cena

As diferenças entre o real e a ficção ficam tênues no documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, objeto de estudo desta pesquisa. No documentário, o diretor joga com o espectador, que, diante dos depoimentos de atrizes e anônimas, não consegue identificar o que é realidade, quem é real e o que é interpretação. No filme, as distinções entre ficção e documentário se dissolvem ao olhar atento do espectador, que busca encontrar sinais que apresentem a dona de cada história. Em *Jogo de Cena*, o deslize do documentário para a ficção é evidente e reduz a distância entre o narrador e o caso narrado:

(...) se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontavam com um discurso sem regras, a não ser a de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente de Realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num Realismo de representação, mas num Realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso. (FIGUEIREDO, 2012, p. 124).

Na concepção de Figueiredo (2012), podemos chegar à compreensão que marcou a narrativa literária moderna e, também, uma certa vertente da narrativa cinematográfica ao longo do século XX: o desvelamento das mediações, sejam elas da ordem da subjetividade, das convenções genéricas ou da técnica. De acordo com a autora, no caso do cinema, a discussão sobre a ilusão da realidade ocorreu desde o início de sua história, uma vez que, nas narrativas audiovisuais, o narrador é aquele que vai dirigir o ponto de vista do espectador através da câmera e dos demais recursos narrativos de que o meio dispõe, além de que, as imagens parecem presentificar o que está ausente:

diante das novas técnicas de fabricação de imagens, Realismo, na contemporaneidade, está relacionado, então, com o que desvenda as próprias mediações ou com o que parece ser espontâneo, sem artifícios, precário. E a própria ficção tem procurado, algumas vezes, situar-se no limiar dessa precariedade. (FIGUEIREDO, 2012, p. 129-130).

O desvelamento das marcas narrativas contemporâneas no cinema evidencia a busca pelo real ao mesmo tempo em que as mistura, tornando tênues os limites entre o real e a ficção. Uma dessas marcas é a aproximação entre espectador e ator, que foi exemplificada por Mattos (2011) ao utilizar dois personagens extremos e caricatos para contar sobre a discussão que, há algum tempo, vem sendo instalada a respeito do cinema e do cinema brasileiro. Dualdino e Indiferêncio, os personagens, assistiram juntos ao documentário *Jogo de Cena*. O primeiro é aquele tipo de pessoa que vê o mundo através de dualidades bem marcadas: o bem e o mal, a verdade e a mentira, o masculino e o feminino. Já o segundo, ao contrário, é o relativista militante. Tudo para ele se equivale. Arte e realidade se enquadram na sua mesma descrença. Ao assistir ao documentário, os dois estabelecem um diálogo entre o regime de criação ficcional e os procedimentos documentais:

um dia desses Dualdino e Indiferêncio sentaram-se juntos para ver *Jogo de cena*, o já clássico documentário de Eduardo Coutinho. Tão logo Andrea Beltrão e Gisele Moura começaram a revezar suas falas como se fossem uma só pessoa contando uma mesma história, a discussão não tardou a começar. E prosseguiu durante todo o filme. Para Dualdino, aquilo era uma grande confusão, capaz de desnopear o mais atento espectador. Não era um documentário, nem era totalmente ficção. De sua parte, Indiferêncio sorria um sorriso irônico enquanto sustentava que tudo no cinema agora era assim mesmo. Não fazia mais sentido buscar diferenças entre realidade e representação. O mundo todo, aliás, estava assim mesmo, como ele vive dizendo. (MATTOS, 2011, sem página).

A clássica distinção entre esses dois gêneros é um dos traços mais marcantes do cinema contemporâneo brasileiro. A hibridização entre o real e a ficção se mostra cada vez mais

evidente nas obras audiovisuais contemporâneas. Conforme Mattos (2011), *Jogo de Cena* é um exemplo de imbricamento entre os gêneros:

a operação proposta por *Jogo de cena*, ao mesclar personagens reais e atrizes em relatos sobre a vida privada, decretou o fim da inocência no documentário de entrevistas entre nós. O efeito era de minimizar a importância de quem fala para realçar a hegemonia daquilo que é falado. Quando um depoimento encenado se tornava mais “real” do que sua contraparte verídica, o que cintilava na tela era a verdade da ficção. No sentido inverso, quando uma atriz como Fernanda Torres entrava em crise diante do seu parâmetro real, eram os limites da representação que ocupavam a cena. (MATTOS, 2011, sem página).

O hibridismo tem assumido diferentes aspectos. De acordo com o pesquisador, houve, por exemplo, a imbricação de imagens reais e histórias fictícias em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, de Marcelo Masagão. Ou então combinações mais superficiais em filmes tão desiguais como *Nelson Gonçalves* e *Sambando nas brasas, morô?*, de Eliseu Ewald, *Romance do vaqueiro voador*, de Manfredo Caldas, *Mulheres sexo verdades mentiras*, de Euclides Marinho, e *Perdão Mr. Fiel*, de Jorge Oliveira. Esses exemplos talvez não representem um impacto nas estruturas dos modos de cinema, mas ajudam a compor esse panorama que é tão característico da mistura dos gêneros: “Nota-se assim, claramente, uma dinâmica de forças que se projetam para seus lados opostos: o documentário caminha no rumo da encenação enquanto a ficção se aproxima do documentário” (MATTOS, 2011). Para o autor, no que diz respeito às misturas entre o real e a ficção, Indiferência e Dualdino têm razões de sobra para se digladiarem:

entre as segmentações inabaláveis de Dualdino e o vale-tudo quase cínico de Indiferência, o certo é que os múltiplos deslizamentos entre ficção e documentário estão deixando traços na cara do cinema brasileiro contemporâneo. Quando, no futuro, estudarmos esse momento de pós-retomada, não encontraremos somente os dramas da violência urbana, os badulaques da comédia romântica, o retorno romantizado ao sertão e a febre documental pura e simples. Lá estará também esse cinema híbrido, com um pé na invenção individual e outro na realidade socialmente compartilhada. Filmes que clamam por um olhar mais sintonizado com a fenomenologia ao mesmo tempo especular e espetacular do cinema. (MATTOS, 2011, sem página).

Sobre essa questão que deixou Indiferência e Dualdino se digladiando, Figueiredo (2010) compreende que, em *Jogo de Cena*, o diretor Eduardo Coutinho não deu tanta importância para a identidade de quem narrava, pois a ideia era despertar justamente a dúvida, se quem narra é alguém que rememora uma história vivida ou um ator que a interpreta:

a autoria dos relatos deixa de ser um esteio para espectador: não se sabe ao certo a quem atribuir as vidas narradas. Neste filme, mais importante do que a exposição da vida-relato e que o propósito de trazer à tona o imaginário do indivíduo comum é o deslizamento do documentário para o campo da ficção. A dimensão da ficção é evocada pelo cenário escolhido para as filmagens – um teatro vazio – pelo título do filme – *Jogo de Cena* –, mas também pelas atrizes que representam relatos alheios, diluindo os limites entre depoimento e interpretação. Coloca-se em pauta a relação entre diferentes tipos de imaginário, bem como a redução da distância entre espectador e ator – o indivíduo comum está, agora, colocado no palco, de costas para uma plateia vazia (não é à toa que o filme se inicia com o anúncio de jornal que procura mulheres para falar de si). (FIGUEIREDO, 2010, p. 95).

Mesmo que os gêneros se misturem, o espectador se vê embaraçado diante das histórias narradas ao não conseguir identificar o que é real e o que é ficção. Conforme Ramos (2008, p. 24), “na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar vendo uma ficção ou um documentário e, assim, estabelece sua relação com a narrativa em função desse saber”. O conceito da indexação trabalha a ideia de que um filme é produzido para um destinado público. Na maioria das vezes, a narrativa documentária chega já classificada ao espectador, seguindo a intenção do autor. Quando vamos ao cinema, já estamos certos do que vamos assistir, não vamos para tentar descobrir se uma narrativa é uma ficção ou um documentário. O autor de um documentário indexa sua intenção através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção: “O documentário se sustenta sobre duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral” (RAMOS, 2008, p. 27).

Enquanto o cinema ficcional aprendeu a levar o espectador pela mão, através da trama, o documentário se define pela intenção de seu autor de fazer um documentário. Ramos (2008) cita características que podemos destacar como próprias à narrativa documentária:

(...) presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (RAMOS, 2008, p. 25).

Na compreensão de Carroll (2005), existe uma separação entre a ficção e a não-ficção. Conforme o autor, os gêneros documentário e não-ficção dão origem a uma concepção denominada “cinema de asserção pressuposta”, uma subcategoria do cinema não ficcional. Para Carroll (2005), a legitimação dos dois gêneros ocorre a partir da intenção do cineasta e, no caso do documentário, do compromisso com a verdade e da objetividade que se devem fazer presentes: “A intenção do autor, cineasta ou emissor de uma estrutura de signos com

sentido de que o público imagine o conteúdo da história em questão com base em seu reconhecimento de que é assim que o emissor pretende que ele responda” (CARROLL, 2005, p. 81).

O autor destaca os motivos pelos quais existe a impossibilidade de distinção entre ficção e não-ficção a partir de aspectos formais:

outra razão por que alguns teóricos de cinema supõem que a distinção entre ficção e não-ficção é inviável é o fato dos filmes de ficção e de não-ficção compartilharem uma série de estruturas — o flashback, a montagem paralela, o plano-contraplano, o ponto de vista, etc. E certos maneirismos encontrados em filmes não ficcionais, como a fotografia granulada e a instabilidade da câmera, foram assimilados pelos filmes de ficção com vistas à produção de determinados efeitos — como a impressão de Realismo ou autenticidade. No campo da diferença formal, portanto, não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não ficção. (CARROLL, 2005, p. 73).

Assim, para Carroll (2005), a separação entre ficção e não-ficção não pode ser feita em termos estéticos, uma vez que tanto um quanto o outro podem dispor de estratégias dos dois gêneros. Segundo o autor, a separação deve ser estabelecida a partir das intenções do cineasta. Mesmo com a intenção do cineasta posta no filme, as produções documentalistas contemporâneas apresentam fronteiras tênues que fazem a divisão das narrativas ficcionais e não ficcionais, deixando para o público estabelecer os seus entendimentos do que está sendo apresentado.

4 VIDAS REAIS QUE SE FICCIONALIZAM: O JOGO DE CENA DE EDUARDO COUTINHO

Se eu estou filmando o outro é porque eu não me conheço e eu preciso conhecer o outro para me ver. Cinema é a minha forma de viver porque é a forma que eu tenho de me relacionar com o outro. Tem outras formas mais sadias também, mas a minha é o cinema.
(Eduardo Coutinho)³⁹

O trabalho de Eduardo Coutinho é reconhecido pela profundidade e sensibilidade com que aborda os problemas da sociedade brasileira. O documentarista expõe a realidade com um olhar compreensivo e sempre atento. Seu trabalho tem como característica dar a voz e o tempo necessário em cada plano para que os “personagens” possam expressar suas verdades.

Eduardo de Oliveira Coutinho nasceu em São Paulo, em 11 de maio de 1933. Coutinho é um cineasta brasileiro, considerado um dos mais importantes documentaristas contemporâneos. O cineasta cursou Direito em São Paulo, porém não concluiu a graduação. No ano de 1954, aos 21 anos de idade, teve seu primeiro contato com o cinema em um seminário promovido pelo Masp e dirigido por Marcos Margulière. Coutinho trabalhou como revisor na Revista Visão no período de 1954 a 1957. No teatro, dirigiu uma montagem da peça infantil *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado. O cineasta, ao vencer um concurso na televisão, respondendo perguntas sobre Charles Chaplin, foi estudar direção e montagem no IDHEC, na França, onde produziu seus primeiros documentários. Voltou ao Brasil no ano de 1960, quando teve contato com o grupo do Cinema Novo. Coutinho se firmou como diretor de documentários no início dos 80, com cerca de 50 anos de idade, em um contexto estético e político que era inteiramente distinto daquele do Brasil na década de 60.

No decorrer dos anos 60, participou de alguns roteiros e dirigiu quatro filmes: *Cabra Marcado para Morrer* (1964), *O pacto*, um dos três episódios de *ABC do Amor* (1966), o longa-metragem *O homem que comprou o mundo* (1968) e, já em 1970, *Faustão*. Até o ano de 1975, momento em que começou a trabalhar no programa *Globo Repórter*⁴⁰, na TV Globo, Coutinho era essencialmente um cineasta de ficção, sem nenhum tipo de experiência no campo do documentário. No meio cinematográfico, Coutinho foi editor de diversos filmes,

³⁹ Em entrevista concedida na época do lançamento de “Edifício Master”, realizada em 07.11.2002, realizada no escritório da Video filmes, Rio de Janeiro. Disponível em:

http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?secoes=&artigo=176.

⁴⁰ Eduardo Coutinho trabalhou por nove anos no programa *Globo Repórter*, da Rede Globo de Televisão, onde adquiriu a experiência em sua carreira como cineasta.

redator de tantos outros, dirigiu diferentes programas e produziu seis documentários de média-metragem. São eles *Seis Dias em Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O pistoleiro da Serra Talhada* (1977), *Theodorico, imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e o *Menino de Brodósqui* (1980).

Depois das dificuldades enfrentadas para concluir *Cabra marcado para morrer*⁴¹, o cineasta recebeu um convite para realizar um documentário para o Instituto Superior dos Estudos da Religião, uma organização não governamental. *Santa-Marta: duas semanas no morro* foi fruto de um concurso do Ministério da Justiça realizado em 1986. Segundo Lins (2007), esse documentário, de 52 minutos, tem uma importância estratégica na trajetória de Eduardo Coutinho. *Santa Marta* imprimiu mudanças significativas na sua forma de filmar, abrindo um campo de possibilidades para o cinema do diretor. Ocorreram mudanças tanto na técnica quanto na metodologia de realização e montagem: “Eu não tinha ainda muita consciência do que eu queria fazer em documentário, não sabia muito o que fazer, por isso Santa Marta foi importante, porque eu vi que esse era o caminho” (COUTINHO, 2007, p.59)⁴².

Posteriormente, o documentarista produziu *O fio da memória*⁴³ (1988-1991). Durante o período, denominado por Lins (2007) como anos de transição, Coutinho codirigiu *Volta Redonda: Memorial da Greve* (1989), e dirigiu *Boca de Lixo* (1992) e *Os Romeiros de Padre Cícero* (1994). Já em 1997, Coutinho filma *Santo Forte* e coloca em questão o imaginário popular brasileiro do século XX. O cineasta⁴⁴ fala sobre a produção do filme:

⁴¹ Em razão do golpe militar, as filmagens foram interrompidas em 1964. O engenho da Galileia foi cercado por forças policiais. Parte da equipe foi presa sob a alegação de "comunismo", e o restante se dispersou. O trabalho foi retomado 17 anos depois, recolhendo-se depoimentos dos camponeses que trabalharam nas primeiras filmagens e também da viúva de João Pedro, Elisabeth Teixeira, que desde dezembro de 1964 vivera na clandestinidade, separada dos filhos. Reconstruiu-se assim a história de João Pedro e das Ligas camponesas de Galileia e de Sapé. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cabra_Marcado_para_Morrer

⁴² Eduardo Coutinho em entrevista para Consuelo Lins. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, 2007, p.59.

⁴³ A realização de *O Fio da Memória* levou três anos. Durante esse período Coutinho dirigiu outros vídeos documentais e institucionais. Em 1989, codirigiu com Sérgio Goldenberg mais um documentário para o Iser, desta vez sobre a greve dos operários da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), ocorrida um ano antes: *Volta Redonda, Memorial da Greve*. Os trabalhos seguintes foram para o Centro de Criação de Imagem Popular (Cecip), uma organização não governamental que ajudou a fundar e à qual está associado até hoje (LINS, 2007, p.75).

⁴⁴ Eduardo Coutinho em entrevista para Consuelo Lins. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, 2007, p.97-98.

a insegurança era total, com descobertas pontuais, recuos e avanços. Não era só o problema de não ter dinheiro, mas de não ter coragem suficiente para arriscar. Eu não fazia filmes não por injustiça do mundo, mas também porque não tinha segurança em pedir coisas, fazer política. Não gosto, nunca soube e não sei fazer por temperamento. Em 1997 me bateu um troço existencial igual ao de *Cabra*, e fui falar com o Avellar. Foi um ato de desespero. Estava em um pântano, tão no fundo do poço que tinha que ser alguma coisa que eu quisesse fazer, pessoal, não me importando com nada. Tinha de ser aquilo que ninguém quer ou pode fazer, que só eu posso e quero fazer. É uma liberdade absoluta, mas se você fracassa, morre com ela. Fica difícil falar disso hoje, porque a aposta foi ganha. Mas na época não estava ganha. Por isso *Santo Forte* tem um lugar estratégico, foi um episódio dramático na minha vida pessoal. Aí me senti vivo de novo e liberto das regras. Foi *Santo Forte* que me deu a confiança para continuar a filmar. (COUTINHO, 2007, p. 97-98).

Logo após *Santo Forte*, o documentarista dá início às filmagens de *Babilônia 2000* (2001). Coutinho inovou na produção do filme e dividiu a direção com cinco entrevistadores que subiram o morro junto com ele. Eles realizaram uma abordagem sobre os moradores de diferentes formas: “Descentralizei o poder de forma como nunca tinha feito; eu já me descentralizo nos meus filmes, porque preciso do outro para me expressar, sem isso eu não tenho filme. Com as cinco câmeras, ficou mais descentrado ainda; são múltiplos pontos de vista dos dois lados da câmera” (COUTINHO, 2007, p. 127)⁴⁵.

No ano de 2002, Coutinho lança *Edifício Master*⁴⁶, que conta a história de moradores que residem em um antigo e tradicional edifício em Copacabana, no Rio de Janeiro. Para a pesquisa e produção do filme, o apartamento 608 foi alugado e serviu de estrutura para a realização da obra. *Edifício Master* foi o filme de Coutinho que mais sucesso fez desde *Cabra Marcado para Morrer*. Em 2012, ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival de Gramado, o qual teve sua primeira exibição pública. Ficou vários meses em cartaz e atingiu um público de aproximadamente 85 mil espectadores. “O edifício Master deixara para trás um passado ‘condenável’, repleto de histórias envolvendo prostitutas, travestis, policiais, drogas, e vinha se transformando em um prédio ‘familiar’” (LINS, 2007, p. 141).

Depois de trabalhar com personagens das camadas médias da população brasileira, em 2004, o documentarista produziu *Peões*, que fala sobre a classe operária do ABC Paulista, formada principalmente por metalúrgicos que na época deram início a grandes greves, que há muito tempo não aconteciam devido à ditadura militar. Já em *O fim e o princípio*, gravado em 2005, o documentarista e sua equipe descobrem no município de São João do Rio do Peixe o Sítio Araçás, uma comunidade rural onde vivem 86 famílias, a maioria ligada por laços de parentesco. Sem pesquisa prévia, sem personagens, sem locações e temas definidos, a equipe

⁴⁵Eduardo Coutinho em entrevista para Consuelo Lins. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, 2007, p.127.

⁴⁶O Edifício Master tem 12 andares, com 23 apartamentos cada. O que representa cerca de 600 moradores.

ouve as histórias dos moradores, que contam suas vidas marcadas pelo catolicismo popular, pela hierarquia e pelo senso de família e de honra.

Em 2007, Coutinho grava *Jogo de Cena*, objeto de estudo desta pesquisa e que vamos aprofundar no próximo capítulo. Dois anos depois é a vez de *Moscou*, um filme que acompanha o dia a dia dos atores de um grupo de teatro durante os ensaios da peça *Três irmãs*, de Anton Tchekhov.

Na compreensão de Lins (2007), Eduardo Coutinho é decididamente avesso a idealizações em torno do artista, especialmente em relação a si mesmo. Conforme a autora, para Coutinho cinema não é inspiração, não é genialidade, não é isolamento, mas trabalho árduo, interação com o mundo e reflexão. De acordo com Lins (2007, p.11), “assim como não idealiza o artista, Coutinho dissolve os mitos em torno da arte do documentário”.

Recusa-se a lhe atribuir uma aura ou identificar essa prática de espírito iluminado de poucos privilegiados. Descomplica o processo de filmagem e insiste na ideia de que é possível filmar e experimentar com pouco dinheiro, a partir de um desejo comum de realizar um filme e fazendo uso de tecnologias leves e de baixo custo. Seus documentários nos mostram isso: são filmes que dão vontade de fazer cinema. Talvez seja esse um dos motivos para que esse cineasta que começou a dirigir nos anos 60 atraia hoje tantos jovens interessados no documentário. Suas imagens e falas são fecundas e libertadoras. Abrem um campo de possibilidades e afirmam o cinema como arte cada vez mais impura, aberta ao mundo, à diferença, ao imponderável e ao presente. (LINS, 2007, p.11).

É devido a essa concepção de cinema que Coutinho tem como característica desconsiderar radicalmente a produção de roteiros, que para o cineasta desvirtua esforços e corrói o que mais preza no documentário: a possibilidade de criar algo a partir do inesperado no momento da filmagem. De acordo com Lins (2007), o documentário de Coutinho não reflete e nem representa a realidade, muito menos se submete ao que foi estabelecido por um roteiro. Para a autora, nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança: “Seus filmes são frutos de muitas leituras e conversas, de intensa pesquisa e negociação; e também de inúmeros riscos, hesitações e receios. Em vez de roteiro, ele filma a partir de “dispositivos” – procedimentos de filmagem que elabora cada vez que se aproxima de um universo social” (LINS, 2007, p.11).

Conforme Lins⁴⁷ (2013), Coutinho reinventou, de certo modo, o documentário brasileiro em pelo menos três momentos de sua trajetória, representados por três filmes: *Cabra marcado*

⁴⁷ Em entrevista para o Correio Brasiliense, publicada no dia 11/05/2013. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2013/,365335/eduardo-coutinho-reinventou-o-documentario-brasileiro-diz-especialista.shtml>.

para morrer, Edifício Master e Jogo de cena. Neste, segundo a autora, Coutinho coloca em questão o próprio documentário que fez até então, pois deixou indistintas as fronteiras entre ficção e documentário: “Coutinho criou um modo próprio e original de fazer filmes e nos mostrou muita coisa desconhecida no país. Um modo que só vale para ele, ele insiste em dizer” (LINS, 2013).

Coutinho é considerado um dos cineastas brasileiros que mais reflete sobre as questões do cinema documentário. Seus filmes vão além do registro subjetivo das situações culturais brasileiras, assumindo, assim, uma narrativa singular, já que, em seus trabalhos, a ficcionalidade brota da verdade que seus entrevistados colocam em cena. Ou seja, muito embora o gênero documentário esteja associado ao real, à objetividade, ou então à possibilidade de revelar a verdade de determinado assunto, a subjetividade posta nos documentários do autor desperta uma reflexão sobre os limites do real e do ficcional, além de marcar um traço de estilo que foi identificado desde o momento inaugural em “*Cabra marcado para morrer*”. Em entrevista⁴⁸, Coutinho fala do seu modo de filmar:

se existe alguma “marca” no meu modo de filmar, essa marca é a revelação do próprio ato de filmagem. Eu acho inconcebível filmar sem o ato de filmagem; o ato de filmagem tem que se revelar de alguma forma. Para a maioria dos documentaristas americanos, esse procedimento é, ao contrário, um absurdo. O documentário clássico americano segue exatamente as convenções narrativas dos filmes clássicos hollywoodianos: não pode olhar para a câmera, não pode revelar o equipamento de filmagem, não pode mostrar de modo algum a intervenção do diretor, não se permite qualquer interação efetiva com a câmera ou com a equipe. Nos documentários americanos raramente você vê ou escuta a voz do diretor. O que eu acho espantoso, pois ninguém fala sozinho. Você sempre fala para alguém numa certa situação; há uma localização espacial e temporal que é essencial; há uma relação interpessoal que é também essencial. Em alguns documentários americanos, a câmera chega a funcionar como um instrumento de humilhação. (COUTINHO, 2003, p.223).

Eduardo Coutinho pode ser considerado um dos percursores do cinema documentário no Brasil dos anos 90. O documentarista produz filmes que retratam a situação do país, fazendo com que os próprios personagens da vida real contem como é a realidade nas favelas, nos lixões, nas comunidades, nos prédios que guardam diferentes histórias em cada apartamento. Assim, Coutinho traz de volta para a história pessoas que foram esquecidas e que construíram suas realidades paralelas a uma sociedade que classifica por cor, raça e classe financeira. O documentário de Coutinho vai além do que a câmera é capaz de mostrar, é mais do que uma história presa a um roteiro, uma vez que o documentarista não discute os

⁴⁸ Em entrevista “O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho”, para Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Realizada em 2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1348/833>.

problemas de uma sociedade, mas, sim, a singularidade de cada história, ouvindo a verdade de cada entrevistado.

Dentro da proposta de alguns autores de que o filme determinará o modo como ele será realizado, Coutinho se dedica a ouvir histórias fortes e marcantes, desabafos, sonhos e até mesmo revelações surpreendentes – como o caso de uma senhora que chora e se emociona toda vez em que assiste ao filme *Procurando Nemo*⁴⁹ –, e, a partir desse encontro com os personagens de seus filmes, deixa que a realidade de cada um conduza à história que nos chega como documentário. Entre suas produções, chega o momento em que Eduardo Coutinho resolve “jogar em cena” e coloca o espectador diante de uma mistura de gêneros, despertando a dúvida sobre o que é verdade e o que não é na vida daquelas mulheres. O resultado desse jogo está na hibridização do real e da ficção e na interpretação das mulheres que protagonizam o documentário *Jogo de Cena*.

4.1 Entre o jogo e a cena: a hibridização do real e da ficção

Jogo de Cena é aquela obra que faz com que o espectador perceba o truque e, mesmo assim, se prenda na história de vida de mulheres. O truque de Coutinho está entre o jogo e a cena, entre a encenação, a representação e a realidade das diferentes histórias. Tudo começou com um anúncio de jornal (Figura 1) convidando mulheres com mais de 18 anos e moradoras do Rio de Janeiro que tivessem alguma história para contar e se dispusessem a contá-la para as câmeras.

Figura 1 - Anúncio publicado em um jornal convidando mulheres para participar do filme



Fonte: Reprodução do site: www.oteatrodavida.blogspot.com.br

⁴⁹Conta a história de um peixe que vive uma emocionante aventura de resgate. Lançado em 2003. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29057/>.

Atendendo a esse anúncio, 83 mulheres entraram em um estúdio para contar as suas histórias de vida. Em junho de 2006, 23 delas foram selecionadas e dez filmadas no Teatro Glauce Rocha. Já no mês de setembro do mesmo ano, atrizes convidadas interpretaram, a seu modo, as mesmas histórias descuidadas por algumas entrevistadas que foram escolhidas. O desafio não era mulheres comuns enfrentarem uma câmera, mas, sim, atrizes consagradas interpretarem com tanta veracidade a mesma emoção com que as entrevistadas narraram as suas histórias.

O documentário lançado em 2007, com 105 minutos de duração, contou com a participação de dez entrevistadas⁵⁰ da vida real, além das atrizes Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Assim como em outros trabalhos, esse documentário de Coutinho deixa ainda mais claro o talento e o olhar aguçado do cineasta em selecionar histórias fascinantes e, principalmente, fazer com que seus personagens sintam-se tão à vontade a ponto de rir e chorar em frente às câmeras.

Para a gravação do documentário, as entrevistadas foram convidadas a subir até o palco do Teatro Glauce Rocha. Ali, elas encontraram apenas uma cadeira de frente para Coutinho e de costas para uma plateia vazia. A cena remete a uma sessão de terapia, pois o cineasta está ali, principalmente, para ouvi-las, fazendo apenas discretas intervenções. O enquadramento das cenas coloca as entrevistadas em *close*⁵¹, ou seja, na maior parte do tempo seus rostos tomam conta da tela e a emoção de cada uma delas se evidencia ainda mais, uma vez que o enquadramento não deixa mais nenhum espaço à sua volta.

O filme começa e a dúvida também, pois de início Coutinho “joga em cena”. Entre as histórias divididas por entrevistadas e atrizes e aquelas que são contadas somente pelas atrizes, há também aquelas que são contadas por uma entrevistada e que não são recontadas por nenhuma atriz. O documentário não tem legendas e nem créditos com o nome das entrevistadas e atrizes.

A primeira entrevista é uma atriz desconhecida, Mary Sheila, que narra a história de outra atriz também desconhecida do público, chamada Jackie Brown. Jackie é uma jovem negra e sem estudos que tinha o sonho de ser paqueta da Xuxa e que hoje se emociona ao falar que faz parte do grupo de teatro “Nós do Morro”, da favela Vidigal. Mais adiante, no filme,

⁵⁰ Entrevistadas: Aleta Gomes Vieira; Claudiléa Cerqueira de Lemos; Débora Almeida; Gisele Alves Moura; Jackie Brown; Lana Guelero; Maria de Fátima Barbosa; Marina D'Elia; Mary Sheyla; Sarita HouliBrumer.

⁵¹ (“CLOSE-UP) ou PLANO FECHADO – a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de INTIMIDADE e EXPRESSÃO. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>.

esse relato retorna, mas dessa vez com a própria Jackie, que encerra a sua história improvisando um *rap* para Coutinho.

A segunda entrevistada se chama Gisele Alves Moura e divide o seu relato com a atriz Andréa Beltrão. As duas narram o sonho dos 18 anos de idade de viajar para o exterior, mas que é interrompido por conta de uma gravidez inesperada. Elas também contam, de forma intercalada, sobre a segunda gravidez, do filho Vítor, que faleceu logo após o nascimento. A narração é emocionada por atriz e entrevistada, que não seguram as lágrimas. Ao final, Andréa conta a Coutinho como foi difícil segurar a emoção ao falar sobre a morte do filho de Gisele.

Logo após, é a vez da terceira entrevistada, uma atriz desconhecida, Débora Almeida, que dá vida à história de Maria Nilza, uma empregada doméstica, analfabeta, que estava perdida na Praça da Sé. Lá conheceu um despachante de ônibus, que se tornou um paquera e depois pai de sua filha. Maria Nilza criou a filha sozinha e conta que leva a vida sempre com muita animação. Ao final do relato, a entrevistada diz: “Foi isso que ela disse”. Neste momento o espectador entende que Débora era uma atriz, entretanto a grande surpresa do documentário está nos “extras”, quando a verdadeira Maria Nilza entra no palco.

A próxima narração é da atriz Fernanda Torres, que conta a sua própria história. Ela fala sobre a frustração de um aborto espontâneo e revela que participou de um ritual de morte e renascimento em um candomblé com sua tia, que era mãe de santo. Só percebemos que a história é da própria atriz quando ela diz que a tia a chama de Nanda.

Depois é a vez de Sarita Houli, uma senhora, filha de pai judeu ortodoxo e mãe católica filha de diplomata. Sarita não tem uma boa relação com sua filha e diz que se emociona toda vez em que assiste ao filme *Procurando Nemo*. A narrativa se costura com as falas da atriz Marília Pêra, que em conversa com Coutinho fala sobre as diferenças de chorar quando se conta uma história verdadeira e quando se interpreta uma personagem na televisão.

A próxima história é de uma mulher que superou uma traição e que perdeu um filho que foi morto ao reagir a um assalto. É uma narrativa triste e repleta de detalhes sobre como era a vida antes e depois da morte do filho. Depois de outras entrevistadas entrarem em cena, mais uma entrevistada conta a mesma história, inclusive com vozes parecidas e muita semelhança na forma de narrar. Porém, só quem assiste aos “extras” pode descobrir quem é a verdadeira dona da história.

Outra entrevistada é Maria de Fátima. Uma mulher que brigou com o pai, que traiu a sua mãe e que depois veio a falecer sem o perdão da filha. Maria de Fátima descobriu, depois de anos de casamento, que seu marido era bissexual. Por isso, procurou a ajuda de um

psicólogo, com quem teve uma relação amorosa. A entrevistada narra sua história e seus problemas com muita superação e vontade de viver. É uma narrativa leve e que surge no meio do documentário para dar uma amenizada no ritmo de relatos tristes.

Depois é a vez de Aleta e Fernanda Torres contarem a história de uma jovem que cresceu tendo que conviver com a mãe e a avó sofrendo de transtorno bipolar. Aleta, uma frequentadora da noite carioca, conta da gravidez precoce, seguida de uma separação e das dificuldades de criar a filha. A narração da jovem se alterna com os depoimentos de Fernanda Torres falando sobre a dificuldade de interpretar uma personagem real e uma personagem fictícia.

A próxima entrevista é uma jovem que faz teatro. Ela conta de uma briga que teve com o pai quando tinha 14 anos. Eles nunca mais se falaram, mesmo morando na mesma casa, até que cinco anos depois o pai veio a falecer. A narrativa da jovem é marcada por pausas e a visível demonstração de arrependimento por nunca mais ter conversado com o seu pai.

A narrativa do documentário é construída por meio de histórias de superação, arrependimentos, sonhos, vontade de viver e, principalmente, por personagens que mostram a “vida tal como ela é”. Sem mediações, as narrativas ganham vida, vez e voz, através de mulheres que passariam despercebidas pelo mundo carregando grandes histórias. Em *Jogo de Cena* o cineasta priorizou não só as histórias reais, mas também a naturalidade dos depoimentos, como um desabafo.

Coutinho é um cineasta não favorável à transparência desse real. Ao contrário, defende a dimensão ficcional dos seus documentários. Em *Jogo de Cena*, ele resolve explicitar isso, e, assim apresentadas, as tradicionais distinções entre ficção e documentário são dissolvidas. No documentário, a mesma história é narrada por atrizes conhecidas e não conhecidas e por entrevistadas da vida real. O que fica evidente em *Jogo de Cena* e o que desperta a curiosidade é justamente o deslizamento, ou seja, os limites pouco claros, do documentário para a ficção, pela posição que o diretor coloca as atrizes e personagens, na interpretação e no depoimento, além do desvelamento com que o documentário se apresenta e que reduz a distância entre ator e espectador e entre os lugares de quem encena a mesma vida e de quem interpreta a vida do outro.

Coutinho apresenta uma narrativa com menos investimento de pós-produção, pois observamos em *Jogo de Cena* uma obra sem grandes efeitos de edição, com cortes secos⁵² em

⁵²O corte seco ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá sem qualquer estado intermediário: o último fotograma ou frame do plano A é imediatamente sucedido pelo primeiro fotograma/frame do plano B. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Corte_%28cinema%29.

algumas cenas, sem um grande investimento na produção, ou seja, somos apresentados a uma obra que busca explicitar o que pretende mostrar sem a preocupação de encobrir bastidores, mediação e produção:

os documentários de Eduardo Coutinho se inscreveriam nessa tendência. Os aparatos de filmagem são mostrados ao espectador, quebrando a ilusão de uma comunicação direta entre ele e o entrevistado, ao mesmo tempo em que este último fala por si e sobre o que lhe é próximo. A ideia é que cada um seja o narrador de sua própria história, já que a interposição de um narrador em terceira pessoa, a existência de um roteiro a impor um ponto de vista prévio, afastaria ainda mais o espectador das experiências humanas que os filmes buscam captar. As instâncias intermediárias são reduzidas e tanto quanto possível evidenciadas. Nesse sentido, Coutinho vai afirmar que “a questão é ser o menos artista possível”. (FIGUEIREDO, 2012, p. 124)

Entre o jogo e a cena, buscamos no documentário as marcas que identificam a mistura dos gêneros. Em *Jogo de Cena* nada é casual, pois cada depoimento, cada interpretação, cada enquadramento, leva-nos à perturbação dos limites pouco claros entre o real ou ficção. Para dar conta de compreender como essa hibridização ocorre na produção, delineamos um conjunto de estratégias metodológicas para cercar esse objeto e responder às discussões das representações “desse real” no contemporâneo, nesse caso por meio do documentário.

4.2 Estratégias metodológicas: da categorização à análise

Para a análise do documentário, mapeamos categorias que integram a narrativa e que assim são trabalhadas na perspectiva de dissolver os limites entre ficção e realidade, problematizando o próprio conceito de documentário e as propostas da estética realista contemporânea. Para tanto, assistimos ao filme com olhares diferenciados. Primeiro, como espectadores; segundo, mais criteriosos na busca das marcas documentais e ficcionais; e terceiro, para definir a categorização. Dessa forma, o trabalho utilizou métodos indicados pela pesquisa qualitativa, em que a preocupação não está na representatividade numérica, mas no aprofundamento de uma compreensão que responda aos objetivos da nossa pesquisa:

em uma pesquisa qualitativa a preocupação do pesquisador não é com a representatividade numérica do grupo pesquisado, mas com o aprofundamento da compreensão do grupo social, de uma organização, de uma instituição, de uma trajetória etc. (...) Estes pesquisadores se recusam a legitimar seus conhecimentos por processos quantificáveis que venham a se transformar em leis e explicações gerais. Afirmando que as ciências sociais têm sua especificidade, que pressupõe uma metodologia própria. (GOLDENBERG, 1997, p. 14).

Assim, na pesquisa qualitativa, a quantidade de categorias a serem analisadas é substituída pela intensidade, para que assim seja possível atingir níveis de compreensão que não podem ser alcançados por meio da pesquisa quantitativa. Para fins de operacionalização do trabalho, elencamos quatro categorias que serão analisadas densamente, pois são exemplos reveladores das marcas da ficção e não-ficção no documentário. Dessa forma, a investigação empírica ocorre a partir de quatro categorias: *Personagem*; *Cenário*; *Câmera-olho*; *Montagem*. Estas categorias foram analisadas em todo o filme e, dessa forma, destacamos algumas histórias narradas que evidenciam os limites pouco claros entre os gêneros.

4.2.1 Personagem: a estetização de narrativas reais

Jogo de Cena reúne a história de 13 mulheres que tiveram a coragem de encarar a câmera intimidadora de Eduardo Coutinho. As histórias são fortes e emocionantes. No palco do teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, o cineasta ouviu o desabafo da mãe que perdeu o filho ainda criança, ou, depois de jovem, da filha que perdeu o pai, da mãe que é ignorada pela filha e que se emociona toda vez que assiste ao filme *Procurando Nemo*. São histórias que poderiam se tornar roteiro para qualquer novela ou filme de ficção, que poderiam ser interpretadas por diversas atrizes, mas que foram escolhidas para serem contadas ali, por elas mesmas, de costas para um teatro vazio e de frente a um espectador atento. Porém, quando se tem a ideia de que se vai assistir a um documentário “monótono” em uma sequência de depoimentos, o “jogo” entra em cena.

Cada entrevistada do “mundo real” narra uma história. Algumas contam uma narrativa inteira, outras narram uma história intercalada com uma interpretação – neste caso uma atriz que recebeu previamente o texto que conta a história da personagem real⁵³ – e há ainda algumas histórias que são contadas em uma única sequência por uma entrevistada e repetidas por outra atriz em outro momento do filme. O jogo criado pelo cineasta de utilizar a narração de atrizes com a narração de personagens reais contando a mesma história tornou ainda mais difícil o entendimento dos limites do que se refere à realidade e o que se trata de interpretação.

A intenção do diretor é perturbar e jogar com a atenção do espectador no sentido de não deixar claro se aquela mulher realmente viveu a história que está contando ou se está interpretando. Problematiza assim a ideia de que todo mundo em alguma medida interpreta

⁵³ Coutinho denomina como “personagens reais” as mulheres selecionadas para o documentário e que não são atrizes.

quando conta. Como destacou Figueiredo (2010), no filme o cineasta não dá tanta importância para quem está narrando, mas, sim, para a forma com que a história está sendo narrada, para que se perceba que toda narrativa implica ficcionalização em algum nível, ainda que se trate da história de quem conta. Assim, atrizes e não atrizes se equivalem no sentido de que ambas, em alguma medida, interpretam. Portanto, vivem uma personagem, ainda que de si mesmas, no caso das entrevistadas não atrizes. É neste jogo de não saber o que é realidade ou interpretação que surgem as primeiras marcas da mistura dos gêneros. Ou seja, “neste filme, mais importante do que a exposição da vida-relato e o propósito de trazer à tona o imaginário do indivíduo comum, é o deslizamento do documentário para o campo da ficção” (FIGUEIREDO, 2010, p. 95).

Em *Jogo de Cena*, Coutinho mostra o desvelamento das marcas narrativas contemporâneas no momento em que ele alcança, talvez, o seu principal objetivo: mostrar o quanto é impossível estabelecer limites entre a realidade e a ficção. Lins (2007) destaca que Coutinho dissolve distinções entre o que é encenado e o que é real e produz mudanças ao longo do filme na forma do espectador se relacionar com ele:

se diante das atrizes conhecidas somos tentados, inicialmente, a julgar seu desempenho, *Jogo de Cena* nos retira desse lugar e propicia um outro tipo de experiência: a de compartilhar com atrizes talentosas e reconhecidas angústias e dificuldades inerentes à encenação de personagens reais. Andréa Beltrão provoca em muitos momentos um curto-circuito comovente entre suas sensações e as da personagem. Fernanda Torres interrompe algumas vezes sua atuação, diz a Coutinho que parece estar mentindo e explicita a dureza de interpretar uma personagem real: “a realidade esfrega na sua cara onde você poderia estar e não chegou”. Marília Pêra interpreta uma personagem extremamente emotiva, mas esbarra numa atuação distanciada. *Jogo de Cena* exhibe essas variações na forma de atuar e leva o espectador a compreender a arte de representar como algo instável, inseguro e exposto a riscos – extremamente próximo do documentário, tal como concebe Eduardo Coutinho. (LINS, 2007, p. 8).

Talvez a grande característica do documentário contemporâneo seja justamente a de conturbar o espectador e provocar dúvidas sobre os limites da ficção e da não-ficção. Na obra, Coutinho joga com o espectador ao apresentar uma narrativa tão real que nos dá a impressão de estarmos diante de uma ficção: “Ao se aproximar mais do real o documentário vira ficção” (COUTINHO⁵⁴, 2001).

Para Coutinho (2001), o que diferencia esse tipo de obra é a priorização do imaginário como uma dimensão fundante da verdade de cada uma das entrevistadas:

⁵⁴ Em debate realizado em 2001, no auditório do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, na cidade de Campinas. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinhoav.htm>>.

não é “a verdade” ou “a mentira” que interessam, o imaginário é o que me interessa, quando a pessoa fala que incorpora um santo e incorpora, se conta bem contado, se sabe contar, me interessa. Vira verdade. Se a gente não conhece o imaginário do povo como vai querer mudar alguma coisa? Eu cito Deleuze, quero “pegar o outro em flagrante delito de fabulação”. (COUTINHO, 2001).

Ou seja, o que percebemos a partir dos documentários produzidos por Coutinho, além de *Jogo de Cena*, é o objetivo do cineasta de encontrar pessoas que saibam contar histórias. Conforme Lins (2007), foi a partir de *Santo forte* que Coutinho começou a integrar à sua metodologia um período para a pesquisa de personagens, que ele coordena sem dela participar diretamente: “Para o diretor, de nada adianta achar pessoas com vidas extraordinárias, mas sem essa habilidade narrativa” (LINS, 2007, p. 103). A pesquisadora explica como se dá o processo de pesquisa que o cineasta realiza na maioria dos seus filmes:

a seleção daqueles com que o cineasta vai conversar é feita a partir de relatórios escritos, conversas com pesquisadores e algumas imagens realizadas pela equipe. Coutinho só entra em contato com os entrevistados no momento da filmagem, com a equipe técnica completa, e isso para ele é fundamental. O frescor do primeiro encontro é que garante pelo menos a possibilidade de ouvir uma boa história. Além disso, o entrevistado deve partir do princípio de que é a primeira vez que Coutinho está escutando o que ele diz. Estas são as condições ideais de uma boa entrevista, que nem sempre acontecem. (LINS, 2007, p. 103).

Em *Jogo de Cena*, Coutinho utiliza as entrevistadas como elementos centrais da narrativa. A narrativa do filme nos prende não somente pela tentativa de descobrir o que é real e o que está sendo interpretado, mas, sim, pela emoção que as entrevistadas e, também, as atrizes colocam em seus depoimentos. As histórias não prendem pelo drama, mas pela proximidade que se dá com histórias “da vida real”. A narrativa do documentário desvela o real que se pretende sem mediações. Em *Jogo de Cena*, o real é “explícito”, nem o cineasta e nem as atrizes e entrevistadas procuram formas de encobri-lo. Ao contrário, a realidade é apresentada de forma espontânea, sem artifícios.

A aproximação do ator e do espectador ocorre pela liberdade que Coutinho proporciona às entrevistadas. Ele sabe que o mais importante naquele momento é deixar elas falarem, tanto que suas intervenções são quase imperceptíveis, quase não ouvimos o que o cineasta diz, como se ele não quisesse atrapalhar as narrativas.

Figura 2 - Atrizes e entrevistadas que contaram as suas histórias para a câmera de Coutinho



Fonte: www.ciadeteatroencena.blogspot.com.br

Um dos exemplos que mostra a intercalação de uma entrevistada com uma atriz é a história de Gisele Alves Moura, que divide o depoimento com a atriz Andréa Beltrão. A história começa com a entrevistada contando que abriu mão do sonho de estudar no exterior por conta de uma gravidez inesperada. Na continuação, Andréa Beltrão conta os motivos que levaram à separação do pai da criança. No momento em que Coutinho faz uma pergunta, a resposta é dada pela entrevistada, e a continuação da história é novamente intercalada com a fala da atriz. O tom de voz utilizado tanto pela entrevistada, quanto pela atriz é exatamente o mesmo, inclusive os sons que elas emitem com a boca e as pausas na respiração. A história vai sendo contada a partir de trechos alternados entre a entrevistada e a atriz. As duas dividem o momento de contar a expectativa da gravidez e também o momento em que o bebê vem a falecer logo após o nascimento. Em certos trechos, a voz e a interpretação da atriz chegam a ser mais intensos e dramáticos do que a da própria entrevistada. O que também chama a atenção é que Coutinho faz perguntas minuciosas para a atriz, que responde com tanta certeza, como se realmente ela fosse a “dona da história”.

Figura 3 - A entrevistada Gisele Alves Moura e a atriz Andréa Beltrão



Fonte: www.fabitosway.blogspot.com

Consideramos as cenas do filme que são interpretadas pela entrevistada e pela atriz das fotos acima um dos exemplos mais relevantes da mistura que se dá entre o real e a ficção. Andréa Beltrão está tão precisa no papel de Gisele que, por alguns instantes, é impossível definir de onde vem a verdadeira história, tornando impossível definir de quem é o “jogo de cena”. Ao fim do depoimento, Coutinho estabelece um diálogo com Andréa, que está visivelmente emocionada ao revelar a interpretação:

- Coutinho: - “O que você sentiu quando você preparou o que apresentou agora”?
- Andréa: - “Eu não preparei choro nenhum. Porque eu não queria chorar. Eu não queria até porque eu queria imitá-la, mas é que eu não aguento”.
- Chorando muito, Andréa continua:
- Andréa: - “Eu não sei o que eu senti não. Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude. Sem agredir, sem criticar, sem imitar”.
- Coutinho: - “Mas você teve uma serenidade olímpica”.
- Andréa: - “Acho que se eu tivesse me preparado como atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada”.

Na faixa comentada⁵⁵ do documentário, Coutinho fala que o que de mais documental aconteceu no filme foi a expectativa por não saber o que viria das três atrizes consagradas. “Eu entregava para cada atriz o depoimento da entrevistada em vídeo editado e com imagens brutas e pedia ‘não imite e não critique’” (COUTINHO em faixa comentada de *Jogo de Cena*). Coutinho não pediu às atrizes uma imitação e teve como retorno uma interpretação do real que, ao tentar ser ainda mais real, ficcionalizou-se.

Em certos momentos não são só os depoimentos que definem o que é ficção ou documentário. A atriz Fernanda Torres, por exemplo, em sua fala, diz que fazer Hamlet seria mais fácil do que interpretar essas histórias, que são mais que reais. Em outro momento, Marília Pêra apresenta um produto japonês que estimula as lágrimas, para o caso de ela

⁵⁵ Os extras de *Jogo de Cena* oferecem ao espectador uma faixa comentada por Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Carlos Alberto Mattos.

precisar. É então que pensamos que quaisquer umas das mulheres que choraram em cena poderiam estar usando o produto, ou seja, qualquer uma poderia estar atuando, ou melhor, fingindo, no bom sentido da palavra. São essas marcas que tornam as fronteiras entre o documentário e a ficção ainda mais tênues. São marcas que se diluem na busca da realidade, já que se vê que, em alguma medida, todas “interpretam”, assim como em alguma medida todas são donas de suas histórias, atrizes e entrevistadas.

Outra entrevistada que “joga” com o espectador é Maria Nilza. A entrevistada foi muito bem representada pela atriz Débora Almeida, não tão conhecida, e que, portanto, só é revelada como atriz a quem assiste aos extras do filme. Por isso quando se apresenta, ela desperta no espectador a dúvida do que é da ordem do real e do ficcional no documentário. Conforme Coutinho, a decisão de manter somente a atriz foi audaciosa, mas necessária: “eu encontrei a Maria Nilza numa mesa de bar e disse a ela: - “Nilza, você saiu porque o filme fica mais ambíguo sem a tua presença”. É muito difícil, mas ela aceitou que a história dela fosse desapropriada”. (COUTINHO em faixa comentada de *Jogo de Cena*).

Figura 4 - Atriz Débora Almeida e a entrevistada Maria Nilza



Fonte: Reprodução da internet

Carlos Alberto Mattos⁵⁶, que participa do debate da faixa comentada do DVD *Jogo de Cena*, diz em um artigo sobre os bastidores do documentário que, para quem nunca viu o filme, é fundamental assistir primeiramente sem o comentário:

⁵⁶ É jornalista, crítico e pesquisador de cinema, autor de biografias. Escreve em seu blog sobre cultura, cinema e viagens. Disponível em: <http://carmattos.com/>.

a faixa comentada é um misto de entrevista e debate, denso e ininterrupto, onde eu apenas cumpro o papel de mediador, com esparsas contribuições analíticas. O verbo corre mesmo é por conta de Eduardo Coutinho, diretor, e João Moreira Salles, produtor, que relembram e discutem a gênese do projeto, as estratégias de produção, escolha de elenco e personagens etc. Coutinho explica que, no anúncio em que convocava mulheres para contar histórias, usou a palavra “documentário” para que ninguém pensasse em filme pornô, tráfico de escravas brancas, essas coisas. (MATTOS, 2008, para O Globo).

De acordo com Comolli (2008), o fazer documentário não está apenas nessa relação que se dá entre o filme e o espectador, mas no que acontece no encontro entre cineasta, equipe de filmagem e a entrevistada. Em *Jogo de Cena*, esse encontro acontece e, muitas vezes, é visível ao espectador. Assim, entendemos que pode estar aí o resultado da naturalidade com que as entrevistadas se colocavam em cena:

A mise-en-scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, então apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher mise-en-scènes que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também. (COMOLLI, 2008 p. 60).

A hibridização dos gêneros vai mais além das entrevistadas e da ideia pretendida por Coutinho de que, diante da câmera, todos atuam. Conforme Mitterrand (1997) caracteriza como alicerces estruturais do Realismo do século XIX, a construção de um tipo de código formado pelas marcas de sujeito, personagem, composição, tempo, espaço e escrita se reflete no documentário. Além disso, percebemos neste trabalho de Coutinho reflexos também do Impressionismo, movimento que na década de 1920 defendia o cinema singular e “puro”. O *Jogo de Cena* de Coutinho é “puro” de aparências, de edição e de efeitos, pois não pretende encobrir nada do que está ali em cima daquele palco de teatro, muito menos os bastidores, que compõem a narrativa.

4.2.2 Cenário e composição: quando uma plateia vazia representa infinitos espectadores

O cenário escolhido para a gravação de *Jogo de Cena* conta apenas com duas cadeiras, uma para a entrevistada e outra para o diretor. A entrevistada fica de costas para uma plateia vazia. A câmera é praticamente estática. A iluminação é reduzida. O foco de luz está no meio do palco de um teatro. Um ambiente sóbrio e íntimo e que ao mesmo tempo dá a liberdade para uma narrativa íntima. Talvez esse tenha sido o único lugar físico e simbólico que algumas dessas mulheres tiveram para contar suas histórias sem se sentirem observadas e/ou

julgadas por terceiros. Coutinho deixou claro, nesse sentido, que não queria críticas por parte das atrizes.

No palco em que estava sendo filmado o real, o jogo também se dá por conta de o cenário remeter à ficção, em sintonia com o título da produção e das intenções do diretor no documentário. Trata-se de um teatro, espaço nobre, próprio da representação. Ou seja, a ficção e a não-ficção constituem o filme como um todo, o tempo todo.

Figura 5 - Teatro Glauce Rocha como cenário para o documentário *Jogo de Cena*



Fonte: Reprodução internet.

Dentro da composição da cena, é importante destacar a preocupação em tornar aquele momento autêntico. Uma necessidade que os autores já no século XIX tinham em “vender” a ideia de autenticidade do real para que a narrativa adquirisse um valor ainda mais legítimo. Conforme Bernardo (2011, p. 29), “o sucesso do romance reside no seu Realismo, isto é, na facilidade com que o leitor reconhece nele o espelho da vida, da realidade e de si mesmo”. Ainda que lembremos, mesmo no documentário há sempre interpretação por conta de a câmera, que é ligada, alterar a realidade.

Para que a composição da cena contribuísse para a centralização da entrevistada e a sua história, e assim fazer o jogo da cena real e da interpretação, Coutinho inverteu o seu processo habitual de filmagem, que é de ir até onde os personagens estão, de entrar na casa das pessoas, de ir às favelas. Em *Jogo de Cena*, as entrevistadas vão até Coutinho. Muitas perderam o fôlego ao ter que subir uma escadaria que dava acesso ao palco, outras subiram ansiosas e com medo do que iriam encontrar, enquanto outras se mostravam surpresas ao ver o cineasta sentado e rodeado de câmeras e de uma equipe que se vestia de preto para compor a descrição.

Percebemos que a escolha de um cenário simples e propondo-se a instituir-se num clima de intimidade necessária para a “confissão” de cada uma não só proporcionou àquelas mulheres a chance de um dia se sentirem importantes e “protagonistas” – por estarem sozinhas no centro de um palco de teatro contando sua história para o mundo –, como também deu aos espectadores a chance de conhecer “personagens reais”, sem figurinos e em um cenário pensado exatamente para a importância e eficácia daquelas entrevistas.

Coutinho⁵⁷ (2008) fala sobre a criação de um espaço para *Jogo de Cena*:

é o próprio lugar de tudo, não é? Porque é o lugar onde todos os lugares documentados estão, de certa forma: o teatro, a plateia. Você explicita que, na verdade, em cada filme, quando a gente fala, a fala é um lugar de encenação... Algo que eu sentia que nem todos entendiam nos meus filmes e eu resolvi deixar claro. (COUTINHO, 2008, p. 193).

Na faixa comentada do filme, os debatedores falam do teatro como uma espécie de confessional, enquanto Coutinho fala da escolha do teatro como um artifício. Figueiredo (2010) destaca a composição que leva o deslizamento do documentário para o campo da ficção:

a dimensão da ficção é evocada pelo cenário escolhido para as filmagens – um teatro vazio – pelo título do filme – *Jogo de Cena* –, mas também pelas atrizes que representam relatos alheios, diluindo os limites entre depoimento e interpretação. Coloca-se em pauta a relação entre diferentes tipos de imaginário, bem como a redução da distância entre espectador e ator – o indivíduo comum está, agora, colocado no palco, de costas para uma plateia vazia (não é ato que o filme se inicia com o anúncio de jornal que procura mulheres para falar de si). (FIGUEIREDO, 2010, p. 95).

Recuperamos aqui uma importante reflexão de Figueiredo (2010), que diz respeito à presença da equipe no palco, principalmente do diretor e, também, a questão do documentário se expandir a ponto de abarcar os bastidores e de incorporar o próprio público. Por esse viés, Figueiredo (2010, p. 95) questiona: “não havendo nada mais que se oponha à ficção, esta também se esvaziou?”. Para a autora, os espectadores do filme reconstituem a plateia, assim como o trabalho de montagem realizado pelo diretor reconstitui os bastidores na tentativa de mostrar o real mais real. Com isso, podemos dizer que no filme de Coutinho a dimensão ficcional se recupera nas fissuras da construção em abismo, por meio das quais nos percebemos como espectadores que assistem a um documentário que encena o esvaziamento do lugar do público, que nesse caso é colocado sob a mira do olho-câmera, chamado a representar a si mesmo. Como afirma Piccinin (2011), a explicitação dos processos de

⁵⁷ Em entrevista concedida a Felipe Bragança para a Coleção Encontros – Eduardo Coutinho.

produção tem ganhado grande espaço no contemporâneo, fazendo com que problematização dos gêneros e do que se convencionou chamar de bastidores torne-se a própria marca do fazer cinema documentário. “Os diretores assumem a construção das realidades no documentário na medida em que este se propõe a refletir sobre seu fazer, tornando-se exatamente a grande questão da narrativa” (PICCININ, 2011, p 7).

4.2.3 Câmera-olho: onde o real e a ficção se encontram através de uma lente

Como dito, Vertov foi um dos cineastas que defendia o fim do cinema ficcional e exaltava o cinema documental. Para ele, esse último era o único cinema “puro”. Para Vertov, a grande revolução do cinema está na forma de captar a “vida como ela é”, ou seja, mostrar para além do que o olho humano pode ver:

nosso olho enxerga pouco e de forma deficiente – e assim o homem inventou o microscópio para ver os fenômenos invisíveis, e descobriu o telescópio para ver e explorar mundos distantes e desconhecidos. A câmera cinematográfica foi criada para penetrar mais profundamente no mundo visível, para explorar e registrar os fenômenos visuais. (VERTOV, apud STAM, 2003, p. 61).

Diante dos conceitos de Vertov sobre a importância da câmera como instrumento para captar a realidade, compreendemos a escolha de Coutinho em colocar a entrevistada de frente a uma câmera estática, ainda que possa representar também certa intimidação para aquelas mulheres que não estão acostumadas com a máquina. Percebemos que a câmera-olho de Coutinho em *Jogo de Cena* foi a responsável por construir o desenrolar da história, uma vez que só ela seria capaz de abranger a fala, a expressão corporal, facial e sonora que acompanha o depoimento de cada entrevistada. Em pouco tempo em que a entrevistada estava em frente à câmera, percebemos trejeitos, atitudes, manias e sentimentos que a câmera-olho buscou no “interior” de cada uma delas. Vertov dizia que, munido da câmera, o homem se transforma:

sou o cine-olho. Sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro-lhes o mundo como apenas eu sou capaz de vê-lo. Agora e para sempre, liberto-me da imobilidade humana. Encontro-me em constante movimento. Me aproximo e me afasto dos objetos. Rastejo ao seu redor, monto por cima deles. Acelero seguindo o focinho de um cavalo galopante. Precipito-me a toda velocidade sobre a multidão. (STAM, p. 60-61).

Ou seja, a câmera não foi vista como uma intervenção, mas, sim, como a reprodução do real, a captação da realidade: “[...] a câmara deve colocar-se diretamente em contato com o real, não se deve construir mentirinha nenhuma na frente da câmara para ser filmada. A

câmara só deve filmar o que existiria independentemente dela” (BERNARDET, 1981, p. 52-53).

No entanto, para Coutinho essa ideia é problematizada diante do fato de que, perante uma câmera ligada, todos estão atuando. Entretanto, a câmera que o cineasta coloca diante da entrevistada e na composição do cenário escolhido nos dá entender que é invisível. Ao analisarmos o filme, percebemos que as entrevistadas não estão preocupadas com a câmera, isso porque as entrevistadas de Coutinho oferecem a essa câmera bem mais que suas histórias, suas aparências, suas angústias, suas emoções. Por vezes, nos perguntamos se elas sabem que estão sendo filmadas e se esse documentário vai percorrer o mundo inteiro, pois ali estavam sendo contadas histórias reais e íntimas.

Durante o filme, os enquadramentos fechados também são responsáveis por despertar a dúvida no espectador. É comum em documentários o procedimento de olhar para a câmera, uma forma de ruptura entre o distanciamento do filme e do espectador. Em *Jogo de Cena*, o plano fechado é um recurso muito utilizado para dinamizar a filmagem que ocorre sempre no mesmo cenário. Nada muda de lugar, apenas a entrevistada é substituída. Entretanto, no caso de algumas entrevistadas, mesmo que o cenário continue o mesmo, a sensação que temos é outra. Como, por exemplo, a narração de Gisele Alves Moura e Andréa Beltrão, que no desenrolar da história são filmadas em um enquadramento fechado no rosto com apenas um pouco da plateia vazia na lateral da tela. A emoção com que a história é contada e o enquadramento escolhido nos remete ao sentimento de solidão daquela mulher que fala sobre a morte do filho.

A câmera-olho também é responsável pelas variações que ocorrem em boa parte do filme entre atriz e entrevistada. O jogo da cena proposto por Coutinho está justamente na montagem que se alterna entre interpretação e depoimento real. Além das intercalações entre entrevistadas e atrizes, Coutinho jogou ainda mais e colocou a mesma história na fala de duas mulheres desconhecidas, contando o caso de uma mãe que perdeu o filho jovem, morto após reagir a um assalto. A narração é feita por duas mulheres anônimas e leva o espectador a crer que a delimitação de quem é a dona da história não mais importa.

A primeira que narra a história relata como era a relação com o filho. Logo se emociona indo às lágrimas ao contar a história, ainda que com relativa tranquilidade. A entrevistada diz que sua família costumava realizar dois aniversários por ano para cada um, só para ter motivo de comemorar, até o dia 5 de março, quando o filho não voltou mais para casa. Cinco anos após sair do luto, ela tenta retornar à vida normal. Já a segunda mulher a contar a mesma história e não consegue se conter diante da câmera, por isso chora compulsivamente. A

primeira encara a câmera como muita segurança, enquanto a segunda, na maior parte do tempo, desvia o olhar da câmera em meio ao choro compulsivo, o que também dificulta a percepção de quem é a “dona da história”. Além disso, os depoimentos não entram na mesma sequência, mas, sim, em meio a falas de outras pessoas. Coutinho ouve as duas histórias e faz praticamente as mesmas intervenções. Só se descobre quem é a personagem dessa história quando se assiste aos extras do DVD, que revelam a segunda entrevistada como a verdadeira mãe.

Outro exemplo de jogo de cena do cineasta está novamente na entrevistada Maria Nilza. Durante o depoimento, o plano fechado destaca o olhar e a boca carnuda pintada de batom vermelho. A câmera, mesmo estática, parece mostrar naquele único enquadramento fechado toda a segurança e bom humor de uma mulher que conta a sua história de vida.

Figura 6 - Atriz que interpreta Maria Nilza resalta as características da entrevistada



Fonte: Reprodução internet.

A entrevistada Maria Nilza termina o seu depoimento dizendo que pediu a São Pedro que abrisse o céu para que houvesse um dia bonito durante a filmagem, para que assim pudesse ir bem bonita e com uma roupa bem extravagante. Ao finalizar, ela olha fixamente para a câmera – plano fechado no rosto da atriz – e fala: - “Foi isso o que ela disse”. E mais uma vez o jogo ocorre e a descoberta só se estabelece para aqueles que assistem aos extras do DVD. Coutinho não faz duvidar das atrizes famosas diante dos seus depoimentos, nem faz achar que as mulheres simples eram as “verdadeiras”. Ao contrário, mais uma vez, o cineasta realmente joga com a cena e nos mostra que, diante de uma câmera ligada, todas poderiam estar interpretando, até mesmo as “mais reais”. No momento em que uma delas – ainda em

casa – pensou em que roupa usar para a gravação, já estava “vestindo” uma entrevistada que foge à convencionalidade do dia a dia em que está inserida.

4.2.4 Montagem: quando o real se mostra mais real

Na busca por retratar o real e oferecer às pessoas uma nova forma de ver a realidade, o Realismo dos séculos XIX, XX e XXI criou tendências que até hoje se refletem no cinema, na fotografia e na arte, seja por meio das influências das vanguardas europeias ou por movimentos literários da época. Grande parte dos cineastas do período Neorrealista deram início às suas carreiras produzindo curtas ou documentários, o que na época já sugeria a ideia de captar o real de forma ainda mais real, fosse por meio da cenografia, do enredo e de outros elementos cinematográficos.

Uma das características que podemos observar nos documentários contemporâneos advém da época dos irmãos Lumière, que procuravam registrar o cotidiano tal e qual acontecia, sem montagens e sem edição e, principalmente, levando às telas personagens da vida real. Esses personagens comuns podem ser observados ao longo da carreira de Coutinho, que sempre procurou comunidades distintas para filmar seus documentários, desde favelas até o palco de um teatro.

Em *Jogo de Cena*, essa característica de contar a história de pessoas comuns se define como uma marca da mistura da ficção e do documentário, uma vez que o cineasta se utiliza de um recurso para jogar em cena: a mistura de depoimentos reais com interpretações de atrizes. Para Figueiredo (2012), o que ocorre é o desvelamento das mediações, tanto da ordem da subjetividade quanto da técnica. O desvelar das marcas da narrativa contemporânea no cinema evidencia a representação do real e dissolve os limites entre ficção e não-ficção.

A principal marca que encontramos em *Jogo de Cena* que deixa clara essa busca em tornar o real ainda mais real está na narrativa que se costura ao longo do filme. Em diversas entrevistas, Coutinho afirma que “ao se aproximar mais do real o documentário vira ficção”. Com essa colocação, o cineasta pretende problematizar as tênues fronteiras entre o real e a ficção, mesmo que para ele não exista tanta importância no que é real ou no que é ficcional. O que interessa ao documentarista é despertar o imaginário dos seus espectadores.

Na compreensão de Piccinin (2011), “é neste sentido que as novas formas de documentar encontram o ambiente propício para sua emergência no cenário contemporâneo”. Ou seja, a narrativa ficcional serve de base para que o documentário lance mão de formas de convencimento no desejo de tornar o real ainda mais real. Entendemos que essa era a ideia de

Coutinho ao misturar personagens reais e atrizes, uma vez que ele optou por retirar da gravação a entrevistada para dar lugar à atriz, procurando a ambiguidade na cena.

Jogo de Cena se despe de todos os efeitos especiais que a tecnologia oferece. A narrativa se constrói a partir de uma edição não linear⁵⁸ composta por uma estrutura que costura as histórias narradas. O documentário não tem trilha sonora e o que dá ritmo a filmagem é o próprio som ambiente, composto pelo ruído do palco, o som das entrevistadas subindo o acesso ao palco que se dá através de uma escada caracol. Entre uma entrevistada e outra, o corte é seco e o que fica em cena é apenas o enquadramento da cadeira, que fica de costas para a plateia vazia, ou então o enquadramento aberto, que mostra os bastidores da filmagem. Todos esses recursos, ou a falta deles, mostra o desvelamento da narrativa, isto é, quanto menos efeito de pós-produção, mais real se torna.

Em *Jogo de Cena*, a mistura dos gêneros não está somente na narrativa, nem mesmo nas personagens ou no cenário escolhido. Mas também nas interferências do diretor, nas imagens em que a equipe aparece, nos enquadramentos da câmera, na plateia vazia, nas pausas, nas respirações, nos olhares, nas ironias e na emoção de cada uma das mulheres, atrizes ou não. Coutinho produz com maestria um documentário de pouco mais de 100 minutos, que se passa em um único local, mas que nos prende do início ao fim na busca por desvendar o que é real e o que é ficção, propondo a antiga discussão sobre a possibilidade da “criação” da vida de qualquer nível da experiência, ou seja, o fato de que somos intérpretes de nós mesmos. Esse é o objetivo de Coutinho: embarçar o espectador e propor um jogo de cena em sintonia com a marca contemporânea em que os documentários se mostram cada vez mais misturados, flexibilizando os gêneros e tornando as marcas do real e da ficção cada vez mais imperceptíveis.

⁵⁸A edição não linear é feita com sistemas baseados em computadores onde as imagens são "capturadas", digitalizadas e divididas. Assim todo o processo é feito no ambiente digital o que permite o acesso instantâneo das imagens fora de qualquer sequência pré-estabelecida, além disso a ordem das cenas editadas pode ser alterada pois as cenas escolhidas podem se "empurradas", sobrepostas ou deletadas facilmente. A alimentação de um sistema não linear pode também ser feito com imagens captadas em fitas, mas hoje em dia grande parte da captação das imagens em vídeo é feita com equipamentos digitais que armazenam as imagens em cartões de memória, HDs ou discos ópticos. A edição não linear dá ao editor um maior controle do trabalho de montagem das imagens. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Edi%C3%A7%C3%A3o_de_v%C3%ADdeo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para chegarmos à análise desta pesquisa, percorremos o Realismo do século XIX, bem como analisamos profundamente a forma como se dava o tratamento objetivo da realidade do ser humano. Buscamos compreender também a apropriação que as escolas artísticas fizeram da estética realista na arte, na fotografia e no cinema. A partir de então, foi possível analisar as tênues fronteiras que perpassam os gêneros ficção e documentário no audiovisual contemporâneo, aqui analisado na obra *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. Dessa forma, destacamos que o documentário apresenta as marcas da hibridização dos gêneros, tanto no cenário, quanto nas personagens, na composição da cena e na construção da narrativa que explicita essas marcas. A principal marca dessa hibridização está na intenção do cineasta em jogar com o espectador entre uma cena e outra, entre uma história verdadeira e uma fictícia, apontando para a impossibilidade de delimitá-las.

O jogo de Eduardo Coutinho, ao mesclar atrizes e entrevistadas, colocou os espectadores diante a uma obra que se desveste diante de qualquer encobrimento. Os bastidores compõem a cena do filme, que se utiliza sutilmente de efeitos e de edição. Coutinho apresenta um documentário “puro”, no sentido de não investir, principalmente, na pós-produção e, dessa forma, aponta para o desvelamento das marcas que compõem uma narrativa que, de tão real que busca se apresentar, ficcionalizar-se.

No que diz respeito à narração das entrevistadas, o que entra em questão não é apenas a interpretação, mas principalmente o trabalho de memória que atriz e entrevistada tiveram que desenvolver. Cada narrativa é composta de detalhes e lembranças minuciosas. A emoção que elas despertam nos espectadores – que no momento da gravação estavam invisíveis na plateia vazia – deu-se a partir da recordação das vivências passadas que naquele momento invadiram as narrativas.

Assim, *Jogo de Cena* não só representa uma reviravolta no trabalho de Eduardo Coutinho, como também pode ser considerado referência de produto audiovisual contemporâneo, que não faz questão de esconder a impossibilidade de limites da ficção e da não-ficção. Não podemos deixar de levar em consideração também a hipótese de que filmar uma narrativa por si só já é ficcionalizar e que, se pensando assim, a dimensão ficcional faz-se presente na grande maioria dos documentários, principalmente no que diz respeito aos documentários de Eduardo Coutinho.

Entendemos que, mais do que buscar o desvelamento dos processos que deram origem à história do documentário, o que ocorreu foi o desejo de problematizá-lo. Nessa

problematização, percebemos cada vez mais forte o documentário contemporâneo marcado por explicitar seus processos de produção e problematizar os bastidores como conteúdo, como estratégia de desvelamento. A discussão que permeia essa problemática dá-se no sentido de discutir o próprio fazer documentário e, também, a impossibilidade do registro absoluto do real. Tanto na ficção quanto no documentário, a realidade é sempre uma construção.

O audiovisual tem buscado representar de forma verossímil a sociedade como manifestação estética do Realismo contemporâneo. Dessa forma, o real ofertado se apresenta a partir de manifestações de intensificação das realidades. Ou seja, na tentativa de chocar ao se mostrar um real para além do real, a narrativa vai além da representação.

Assim, o título *Jogo de Cena* se explica por conta de o cineasta realmente jogar em cena e colocar interrogações em cada narrativa, em cada personagem e em cada enquadramento. O documentário traz à tona diversas reflexões sobre o mundo de diferentes mulheres que se unem em um só sentimento: a solidão. A maioria delas está sozinha, pois perderam filhos, ficaram viúvas, são ignoradas pelos filhos, tiveram sérios desentendimentos com os pais e criaram os filhos sozinhas. Quando muito, algumas delas têm um namorado, um parceiro, talvez nem tão importantes na vida delas, pois foram poucos que ganharam espaço nas narrativas.

O que salta aos olhos em *Jogo de Cena* é a dimensão que histórias de mulheres ditas comuns ganham na interpretação das atrizes conhecidas. A perda de um filho ainda quando bebê é contada pela mãe de forma segura e conformada, com certa superação. Já a atriz Andréa Beltrão, que interpreta a personagem, não consegue segurar o choro e vai às lágrimas. Coutinho mostra que, para uma pessoa comum virar uma grande personagem, não é preciso muita coisa, basta ter uma boa história, uma boa narrativa e a coragem de encarar a câmera.

Em *Jogo de Cena*, o deslize do documentário para a ficção é evidente ao reduzir de fato a distância entre espectador e ator, pois, assim que Andréa Beltrão e Gisele Alves Moura, por exemplo, começam a narrar a mesma história, a perturbação começa e dá-se início ao jogo também do espectador, que fica atento a qualquer sinal em alguma narração que possa denunciar quem é a dona da história.

O hibridismo entre o documentário e a ficção está claro em *Jogo de Cena*, apesar dos truques utilizados pelo cineasta em tentar confundir o público. Mesmo deslizando para a ficção, Coutinho foge da característica do cinema ficcional de levar o espectador pela mão durante a trama. Coutinho não só confunde o espectador durante a trama, como também só guarda boas surpresas para aqueles que, aguçados pelas histórias, vão até os extras do DVD. Esses truques do cineasta nos provocaram a analisar com o mesmo olhar da câmera-olho as

histórias ali contadas. Não existem limites entres os gêneros, eles se dissolvem, complementam-se e se apropriam um do outro, na maioria das vezes, sem fazer questão de esconder as marcas, uma vez que essa mistura é própria do contemporâneo.

Jogo de Cena vai além de instigar as marcas do real e da ficção. O documentário coloca para a sociedade histórias reais, baseadas na vida real. Certamente existem mais elementos nesta documentada ficção que são merecedores da nossa atenção. Elementos para outro olhar, para outra pesquisa, ou para a continuidade desta. Em *Jogo de Cena*, Coutinho prova que não é apenas um dos maiores documentaristas brasileiros – como apontam os veículos de comunicação. É também um grande diretor e a comprovação está no espaço que ofereceu a essas mulheres de colocarem suas superações e tristezas da vida para o mundo através da lente de uma câmera. O cineasta deu a elas, talvez, a importância e o reconhecimento que muitas buscaram durante toda a vida. No palco do Teatro Glauce Rocha, todas, de alguma forma, estavam interpretando, mas nenhuma estava mentindo. E o desvelamento final ocorre quando uma personagem volta ao palco e pede para cantar uma música:

Se essa rua

Se essa rua fosse minha

Eu mandava

Eu mandava ladrilhar (...)

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. 7.ed. São Paulo: Papyrus, 2009. 304 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. 117p.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CADEMARTORI, Lígia. *Períodos Literários*. São Paulo: Ática, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 11. ed. São Paulo: DIFEL, 2003.
- CANIZAL, Eduardo P. Surrealismo. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. 432 p.
- COLLIER JUNIOR, John. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. Tradução de Iara Ferraz e Solange Martins Cauceiro. São Paulo: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização: César Guimarães e Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC-SP, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 2003.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 4. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? In: COMPOS. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2010. Disponível em http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1088.pdf.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Título: Novos Realismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GIACOMINI, Jair. O olhar de Vertov para ver hoje. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; SILVA, Fernando Firmino. *Metamorfozes Jornalísticas 2*. Santa Cruz do Sul: Unisc, 2009.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOMES, Raul. “Maria – Escada de Serviço, por A. Ribeiro”. In: Seara Nova, 1087, Lisboa, 1948.

GUIMARÃES, C.; CAIXETA, R. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: COMOLLI, J. L. *Ver e poder: a inocência perdida-cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O filme e a representação do filme. In: e-COMPÓS: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/90/90>. Acesso em abr 2011.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. A atualidade da teoria realista: reflexões sobre Filmes - Testemunha. In: *Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas*. Porto Alegre: EduPUCRS, 2010.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1968.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. In: *Ciberlegenda*. Revista online do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, 2010.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

LINS, C. MESQUITA, C. Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “<insira aqui o seu GT>”, do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

LINS, Consuelo. Santa Marta, duas semanas no morro: a favela, o vídeo e o cinema possível. In: O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. 2ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MALPAS, James. *Realismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo Francês. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. 432 p.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História – possibilidades de análise. In: CIAVATTA, M.; ALVES, Nilda (eds.). *A Leitura de imagens na pesquisa social*. História, comunicação e

educação. São Paulo: Cortez, 2004, p. 19-36. Disponível em:
<<http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html>>.

MITTERAND, H. Réalisme. In.: A. Michel (Ed.). *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Enciclopedia Universalis, 1997. (pp. 576-581).

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NICOLA, José de. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1991.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dez./2007.

PENAFRIA, Manuela. *O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.

PERIN, A.; PENA, J.; RODRIGUES, G. *O Neo-realismo italiano e suas influências*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009. Disponível em:
<http://pt.scribd.com/doc/17704198/O-Neorealismo-italiano-e-suas-influencias>.

PICCININ, Fabiana. Da ascensão do realismo como narrativa da experiência contemporânea: “Cidade de Deus” e o cinema de realidade. GAI, Eunice Piazza; OLIVEIRA, Vera Lucia de. *Narrativas brasileiras contemporâneas em foco*. Santa Maria: Editora da UFSM: 2012.

_____. Onde o jornalismo mostra e reflete sobre seu fazer: o caso do documentário contemporâneo. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 9, 2011.

PONTE, Cristina. *Contributos do realismo para o discurso jornalístico*. Universidade Nova de Lisboa: 2005.

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

_____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC-SP, 2005.

REIS, Joari. *Breve História do Cinema*. Pelotas: EDUCAT, 1995.

SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira. O paradoxo do realismo no cinema contemporâneo. *Revista Acadêmica de Cinema*. Disponível em:
<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp>.

SARAIVA, Leandro. Montagem Soviética. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. 432 p.

SCHETTINO, Paulo B. C. *Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ateliê, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

TORRES, A. Pinheiro. *O Neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1983.

FILMES:

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Montagem: Jordana Berg. Rio de Janeiro: Matizar (estúdio); Videofilmes, 2007. 105 min, son., color., película, 35 mm (1 DVD).

SITES:

<http://www.tirodeletra.com.br/biografia/GustaveFlaubert.htm>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fauvismo>

<http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html>

<http://bndigital.bn.br/redememoria/fotografia.html>

http://pt.wikipedia.org/wiki/August_Sander

<http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/artes-plasticas/vanguardas-artisticas/expressionismo-teatro.html>

<http://www.urutagua.uem.br/010/10silva.htm>

<http://resenhafilmes.blogspot.com.br/2012/01/fases-do-cinema-impressionismo-frances.html>

<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/revistaemquestao/article/viewArticle/6382/5798#referenciastopo>

<http://www.ciac.pt/libs/71ee973a26/60.pdf>

<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitaograma/numero4/pedroeduardo.asp>

<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinhoav.htm>