

# O delicado jogo entre encenação e realidade

Filmar *O Real* aborda transformações do documentário nacional na última década

## Francisco Quinteiro Pires

2007 é o ano em que os documentaristas ficaram nus. Nesse período estrearam *Santiago* e *Jogo de Cena*. No primeiro, João Moreira Salles abriu corajosamente o processo de produção do seu documentário, iniciado em 1992, mas finalizado só em 2005. Ao contar a história do seu mordomo, ele fazia uma autobiografia. Salles deu uma dimensão temporal especial à narrativa fílmica: os tempos mortos, as seqüências em que nada acontece.

No outro, Eduardo Coutinho entrevista, em cima de um palco de teatro, mulheres atraídas por um anúncio no jornal para a participação num filme. A certa altura, o espectador fica perplexo: a entrevistada é pessoa real ou atriz? Implodem adjetivos como autêntico e verdadeiro, associados aos documentários. A arte de representar mostra-se instável. Alertava-se para a fabulação – a “encenação de si” – nos depoimentos.

Guardadas as diferenças, ao se desnudarem, Salles e Coutinho dizem: “Desconfie do que você está vendo!” Ao lado de *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e

*Júzo* (2007), de Maria Augusta Ramos, aqueles dois longas-metragens têm em comum a quebra das distinções tradicionais entre ficção e realidade. Documentário não é mais sinônimo de acesso fiel ao mundo real. (Curiosamente, esse fenômeno faz par com uma atração maior do público pelo realismo na arte e na

## BUSCA DE NOVAS FORMAS DE FILMAR OCORRE COM MAIOR CRIAÇÃO DE OBRAS

mídia). “Na prática dos cineastas há um saber compartilhado de que os filmes são construções a partir de situações reais, com dimensões necessariamente ficcionais, não muito diferentes das obras de ficção”, diz Consuelo Lins, professora da UFRJ e documentarista.

Um dos efeitos da busca de novas formas de filmar, que embaralham realidade e encenação, é a ênfase atual na montagem. Esses são os resultados mais recentes das transformações nos documentários brasileiros. E, para entendê-los, Consuelo aliou forças a Cláudia Mesquita,

professora da UFSC, escrevendo a quatro mãos *Filmar o Real - Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo* (Jorge Zahar, 94 págs., R\$ 19,90), que aborda filmes feitos entre 1997 e 2007.

Existe maior interesse tanto dos espectadores quanto dos cineastas pelo formato. No ano passado, o documentário foi o segundo gênero com maior número de lançamentos, perdendo para o drama. Embora o público dificilmente ultrapasse os 20 mil espectadores, há os casos de *Vênicius* (2005), de Miguel Farias Jr., visto por mais de 270 mil (o recordista da retomada), e *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, assistido por 133 mil. A marca da criação mais intensa é o surgimento de tendências diversas (veja algumas no quadro abaixo), na comparação com o projeto dos anos 60, o que “torna mais difícil identificar documentário com uma proposta exclusiva de abordagem”, diz Cláudia Mesquita. “O documentário pode apresentar versões menos fechadas e disciplinadas do mundo, diferentes das verdades objetivas que o telejornalismo costuma assegurar.”

Antes, o cineasta portava-se como intérprete que apon-

ta problemas e procura soluções. As falas se enquadram como exemplo de uma tese. Hoje se dá espaço, segundo as autoras, para o enfoque particular. “Há nas produções culturais contemporâneas uma valorização da subjetividade cujas causas são inúmeras, remontando a meados do século 19”, diz Consuelo.

A tendência “sociológica” definição de Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e Imagens do Povo*, começa a ser abalada nos anos 70, quando os diretores elevam “o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso”. A obra pretende dar voz ao “outro de classe”, ainda Bernardet, os excluídos e desvalidos. Com o tempo, a aposta nas certezas é detonada pela abertura para o encontro. “No Brasil, nota-se certa desistência prévia de interpretar problemáticas sociais, apesar das exceções”, diz Cláudia.

A tarefa de intérprete está caindo cada vez mais no colo do espectador. “Cabe a ele posicionar os dados sensíveis apresentados pelo filme”, diz Cláudia. Mais do que nunca, ele é chamado à reflexão, e isso não só na sala de cinema, mas no espetáculo em que o mundo se transformou. ●



**À ESPERA** - Filmes de João Moreira Salles, como *Santiago*, exibem tempos mortos e momentos banais, seqüências em que nada acontece

## A ATUAL DIVERSIDADE DE ESTILOS EM SEIS CINEASTAS



●● **JOÃO MOREIRA SALLES:** Ele injetou no documentário, como provam *Nelson Freire* (2003) e *Santiago* (2007), outra dimensão temporal: à espera da ação, o espectador experimenta a passagem do tempo, prática quase inexistente na TV. Há atenção para os momentos banais na vida dos indivíduos. Salles dirigiu, com Kátia Lund, *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), sobre a violência no Rio.



●● **EDUARDO COUTINHO:** O autor de *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984) destaca cada vez mais a palavra a partir de *Santo Forte* (1999), abordagem marcada pela ênfase nas entrevistas e estilo minimalista. Diminuem os recursos narrativos e retóricos, como a voz over (quando quem narra está fora de cena). Em *Jogo de Cena* (2007), radicaliza, ao questionar realidade e ficção.



●● **MARCELO MASAGÃO:** *Nós Que Aqui Estamos por Vós Esperamos* (1999), ganhador da 4.ª edição do *É Tudo Verdade*, foi realizado por Masagão em computador doméstico, no qual fez a edição não-linear de imagens de arquivos. A manipulação de imagens alheias, com fusões e sobreposições, será mais comum. Dava-se a idéia de que o cineasta pode, praticamente sozinho, fazer a sua obra.



●● **JOSÉ PADILHA:** Dirigiu *Ônibus 174* (2002), que trata da trajetória pessoal de um criminoso, sem perder o alcance social e político. A partir do seqüestro de um ônibus no Rio, o diretor realiza exaustiva investigação sobre o evento, além de ressignificar arquivos televisivos. Ele faz o que a imprensa não faz: amplia a conexão entre os fatos – o seqüestro está ligado à tragédia brasileira.



●● **SANDRA KOGUT:** A base do filme *Passaporte Húngaro* (2003) remete à criação de um artifício produtor de situações a serem filmadas, o que nega a idéia de que o filme apreende a essência de uma realidade fixa e já existente. Determina-se um projeto, mas não se prevêem os resultados. A experiência pessoal aparece: Kogut filma a sua tentativa de tirar um passaporte húngaro em Paris.



●● **MARCOS PRADO:** Em *Estamira* (2006), o diretor associa a entrevista a outros procedimentos – a busca de formas mais plásticas, na tendência documental de diálogo com a videoarte. Há uma expressão estética do universo de Estamira, senhora com problemas mentais que trabalha num lixão. O empenho na afirmação singular da mulher se traduz no som, na montagem e na fotografia.