

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia

Curso de Jornalismo

MAGALY DA SILVA CORGOSINHO

CINEMA DOCUMENTÁRIO: FICÇÃO E REALIDADE EM
ABBAS KIAROSTAMI E EDUARDO COUTINHO

Goiânia

2007

MAGALY DA SILVA CORGOSINHO

CINEMA DOCUMENTÁRIO: FICÇÃO E REALIDADE EM
ABBAS KIAROSTAMI E EDUARDO COUTINHO

Trabalho apresentado no Curso de Jornalismo da
Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da
Universidade Federal de Goiás, para Conclusão de
Curso de Graduação.

Área de análise: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Nogueira

Goiânia

2007

MAGALY DA SILVA CORGOSINHO

CINEMA DOCUMENTÁRIO: FICÇÃO E REALIDADE EM ABBAS KIAROSTAMI E EDUARDO COUTINHO

Trabalho de conclusão de curso apresentado no curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Bacharel, apresentado em 5 de dezembro de 2007, na Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Lisandro Nogueira - UFG
Presidente da Banca

Lourival Belém Jr.
Convidado

AGRADECIMENTOS

A Deus, que concedeu a vida aos irmãos Lumière, D.W. Griffith, Jean-Luc Godard, Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho e tantos outros que deram início a uma caminhada repleta de rupturas e questionamentos que instauraram dúvidas e motivaram minha busca por respostas.

Ao professor Lisandro Nogueira, orientador deste trabalho, que me fez encarar esta reta final de forma mais concreta, tentando sempre manter meus pés no chão.

Aos amigos e amigas que fiz, idéias que conheci, autores que li, discursos que ouvi e histórias que marcarão para sempre esta fase de minha vida.

À minha família, meus irmãos, e à minha avó, que são alguns dos motivos de meus sorrisos ao longo do dia.

Ao amigo mais que querido Pablo Villaça, responsável por despertar meu interesse pelo cinema, além das palavras sempre sábias, do carinho, e da disposição em me apoiar, e a Carlos Alberto Mattos, cuja ajuda foi fundamental para a conclusão deste trabalho.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Apresentação | 06 |
| Capítulo 1 - A narrativa clássica <i>versus</i> o antiilusionismo | |
| 1.1 – A representação realista | 07 |
| 1.2 – O ilusionismo como base da narrativa clássica | 10 |
| 1.3 – O antiilusionismo e a ruptura | 24 |
| Capítulo 2 - A representação realista e sua mudança no âmbito do documentário | |
| 2.1 – Modelos e modos objetivos de documentar | 30 |
| 2.2 – A problematização da representação realista no documentário | 38 |
| Capítulo 3 - O cinema de Abbas Kiarostami e o documentário de Eduardo Coutinho: novas formas de representar e pensar a objetividade da imagem cinematográfica | |
| 3.1 – O papel de Abbas Kiarostami no cinema iraniano | 45 |
| 3.2 – O papel de Eduardo Coutinho no documentário brasileiro | 53 |
| Capítulo 4 - A fusão de gêneros: a ficcionalização da realidade e a realidade da ficção | |
| 4.1 – <i>Close-Up</i> , de Abbas Kiarostami | 61 |
| 4.2 - <i>Jogo de cena</i> , de Eduardo Coutinho | 67 |
| Capítulo 5 – Conclusão | 74 |
| Capítulo 6 – Bibliografia | 79 |

APRESENTAÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso é uma análise sobre o questionamento da representação realista devido à fusão entre gêneros e a posturas reflexivas frente ao cinema. Primeiramente, foi necessário expor algumas das principais características responsáveis pela dimensão revelatória do real atribuída à arte cinematográfica.

Neste sentido, foi feito um histórico abrangendo o início das experiências na Sétima Arte, que culminou na narrativa clássica, cuja linguagem influenciou produções em todas as partes do mundo e que se manteve de forma dominante até meados dos anos 50.

Em seguida, a ruptura com este modelo clássico de linguagem é abordada de maneira a apontar as principais características e motivações da vertente antiilusionista. E tanto a corrente de representação objetiva do real como aquelas com tendências à auto-reflexão, são estudadas no âmbito do documentário. Foi feito um paralelo entre a narrativa clássica e o cinema direto/observativo, e o movimento de ruptura e as posturas mais críticas e de problematização dos registros das imagens documentais, sob as formas do cinema-verdade/interativo e reflexivo. Tudo isso para que se compreenda a evolução do cinema a posicionamentos que levam à problematização da representação realista na ficção e no documentário.

Na seqüência, é abordada a situação do cinema iraniano como uma vertente que rompe com modelos clássicos de narrativa, focando no papel desempenhado por Abbas Kiarostami dentro desta corrente. Também é abordada a evolução do documentário no Brasil, colocando em primeiro plano a participação de Eduardo Coutinho no processo de transformação deste gênero em formas mais críticas de abordagem com relação à representação do real.

Finalmente, foi feita uma análise dos filmes *Close-Up*, de Abbas Kiarostami, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, dando ênfase à fusão de gêneros promovida pelas obras, bem como a problematização da representação realista e seus níveis de questionamento.

“A fotografia é a verdade e o cinema é a verdade 24 vezes por segundo.”
Jean-Luc Godard

“Há quem tome o cinema como lugar de revelação, de acesso a uma verdade por outros meios inatingível. Há quem assuma tal poder revelatório como uma simulação de acesso à verdade, engano que não resulta de acidente, mas de estratégia.”
Ismail Xavier

CAPÍTULO I

A NARRATIVA CLÁSSICA *VERSUS* O ANTIILUSIONISMO

1.1 – A representação realista

1895. Os irmãos Lumière promovem a primeira exibição, em Berlim, de imagens produzidas com o cinematógrafo, equipamento leve, portátil e movido a manivela, que facilitava a gravação de imagens de pessoas em ações cotidianas, com gestos simples e certa integração com a natureza. O objetivo de Louis Lumière, o produtor das imagens, era “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação”. (DA-RIN, 2004, p. 27) Pouco tempo depois, no início do século XX, o cinema modifica os seus objetivos e começa a contar histórias, em vez de apenas capturar fragmentos da realidade ou apresentar as suas *atualidades* – reconstituições de eventos de grande repercussão, como cenas de guerra, muito exibidas naquele momento. Nesta época, “o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento” (AUMONT, 2005, p. 89).

O progresso tecnológico e as pesquisas realizadas na recente área contribuíram para que o cinema deixasse de se basear apenas em outras artes – como a literatura e o teatro –, ou de representar somente fragmentos de histórias e fatos, e desenvolvesse uma dinâmica própria por meio de especificidades que faziam do novo meio um solo fértil para novas formas de representar o mundo, de criar histórias e de fazer sua própria arte.

Assim, oportunidades comerciais e artísticas se apresentaram a exibidores e produtores, possibilitando o desenvolvimento de técnicas de produção, criação e apresentação das histórias que a nascente arte queria contar. A maneira de encarar o público também não era mais a mesma, justamente porque este público já não via o

cinema como um jornal na tela, ou como um processo que apenas constituía “tecnicamente a realidade”, usando uma expressão de Sílvio Da-Rin. Antes de sua integração narrativa, que se deu depois de 1906, o cinema do final do século XIX e começo do seguinte era chamado por Tom Gunning de “cinema de atrações”, e apresentava filmes centrados no espetáculo seguindo a tendência de oferecer à platéia sensações vívidas e intensas.

Este “cinema de atrações” rapidamente se estabeleceu como fonte de divertimento para as platéias norte-americanas. O alto grau de realismo, a qualidade fotográfica e a variedade de filmes exibidos chamaram a atenção não só do público dos EUA, como também, de realizadores e produtores. As platéias já não se contentavam mais com os filmes de curta duração e as atualidades presentes nas salas de exibição: elas queriam mais filmes. E maiores. Algo que possibilitasse uma espécie de prolongamento da diversão e do prazer que representava ir ao cinema e, além de prestigiar a nova arte, também acompanhar o desenvolvimento das novas técnicas e formas de produção das imagens.

“Embora a França tenha se mantido como principal produtora de filmes até a deflagração da Guerra de 1914, as mudanças mais radicais no sentido do estabelecimento de uma indústria cinematográfica mundial aconteceram no outro lado do Atlântico, em função da dinâmica econômica e cultural da sociedade norte-americana.” (DA-RIN, 2004, p. 35)

Aqui, uma figura que desempenhou papel fundamental para o desenvolvimento da linguagem do cinema realiza seus primeiros filmes e dá início a um dos projetos mais bem sucedidos na produção cinematográfica. A figura: D.W. Griffith; o projeto: a narrativa clássica. Griffith realizou filmes de curta duração (10 a 15 minutos), entre 1908 e 1913. Neste período, estima-se que ele tenha produzido cerca de 420 filmes, o que possibilitou que fossem experimentadas diferentes práticas de filmagem, de montagem narrativa e de técnicas que Griffith pôde aperfeiçoar para oferecer ao cinema os caminhos possíveis de se chegar àquilo que seria a sua maior preocupação: a representação da realidade. O uso do primeiro plano, a técnica do campo/contracampo para marcar os momentos de diálogo entre os personagens, os finais onde todas as tensões se convergem, a aceleração das ações, o suspense, o chamado “enquanto isso” – quando várias ações são desenvolvidas ao mesmo tempo –, a montagem paralela e as mudanças de ponto de vista que obedecem às regras de continuidade baseadas em *raccords* de direção, olhar e movimentos são algumas das

contribuições de Griffith para a linguagem do cinema. Não que ele tenha inventado ou tirado de suas percepções e experiência estes elementos. O mérito de Griffith foi ter conseguido combinar, de forma coerente, todas as técnicas antes empregadas de maneira fragmentada. Foi ter aglutinado “vários recursos até então presentes de maneira dispersa em diferentes filmes” (XAVIER, 2005, p. 36).

Tais técnicas foram desenvolvidas ao longo do tempo sempre com o objetivo de conferir ao cinema uma representação que fosse o mais próxima possível da realidade, já que, desde seu surgimento, o cinema se firmou como um meio possível de revelação do real. As técnicas e o aparato utilizado se orientaram de acordo com a intenção de alcançar um alto nível de realismo e, na tentativa de alcançar este objetivo, Griffith desempenhou um papel central e demonstrou todo seu poder em obras como *O nascimento de uma nação* (1914) e *Intolerância* (1916), quando ele estabelece os modelos para o cinema espetáculo, com cenários grandiosos e criações “realistas” para as cenas de batalhas.

O resultado de todo esse esforço é o estabelecimento de uma narrativa que se consolidou em todo o mundo, sendo reconhecida onde quer que sejam exibidos os filmes que seguem esta tendência. Tal linguagem também deu origem a uma das indústrias mais rentáveis e bem-sucedidas da história do cinema: Hollywood. Não que Griffith não merecesse um capítulo só seu – obras completas já foram dedicadas a ele – mas, para o objetivo deste trabalho, o foco será mantido na narrativa que ele ajudou a desenvolver, e que, da forma como foi “concebida”, seguiu até mais ou menos os anos 50, passando, posteriormente, por um período de modernização, mas que ainda obedece muito de sua estrutura original, ou seja, a chamada narrativa clássica.

1.2 – O ilusionismo como base da narrativa clássica

A situação ocorrida quando da exibição de *A chegada do trem na estação de Ciotat* (1895), dos Lumière, é antológica: alguns espectadores da sessão fugiam do trem que aparece no filme exibido pelo cinematógrafo. A atitude dessas pessoas – que ainda não compreendiam os mecanismos e especificidades da nova arte – é resultado da fusão entre imagem e realidade coroando um processo que dá início às análises e estudos de uma das características mais poderosas inerentes ao cinema: a impressão da realidade. Grande parte do sucesso da chamada Sétima Arte, se deve a este potencial que, desde o início, foi atribuído a ela.

No processo, que consegue estabelecer o cinema como uma arte capaz de reproduzir a realidade, vários fatores servem ao intuito de “duplicar” o real: a montagem, o aprimoramento de planos que transmitiam as intenções da ação, a identificação e, principalmente, a suposta objetividade das imagens captadas pela câmera.

Desde o advento da fotografia, que imprimia na película fotográfica o instante captado, as imagens apreendidas por meios mecânicos eram vistas como um produto independente do olhar daquele que capturava o movimento. Este tipo de objetividade difere de processos como os desenvolvidos pela pintura, que passa pela subjetividade do pintor antes de registrar na tela a sua percepção dos fatos e do mundo. E é com esta visão subjetiva que ele registra a sua forma de enxergar e representar a realidade. “A imagem de um cavalo: ela é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo ou pode, como no caso da pintura abstrata, não carregar nenhuma relação com o objeto real.” (XAVIER, 2005, p. 17) A objetividade da imagem fotográfica/cinematográfica impediria que o cineasta realizasse o registro de imagens que não carregam relação com o real.

Essa objetividade que os meios mecânicos conferem ao instante captado leva à fé nas imagens, sentimento que será transferido da fotografia para o cinema. E com um ponto a favor do cinema, que logo assumirá uma postura muito mais realista. Para Jacques Aumont (2005), a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela fidelidade dos detalhes, que acaba sendo maior do que a encontrada em outros tipos de representação, como a pintura e o teatro. Seria uma forma de modernização daquilo que já era feito em outros campos da arte. Ismail Xavier fala em uma ruptura com a forma de representação, já que o cinema exerceria uma

interferência mais fiel neste processo. Ele afirma que “o cinema vai mais longe, pois multiplica os recursos da representação, faz o espectador mergulhar no drama com mais intensidade” (XAVIER, 2003, p. 37).

Além disso, o fato de a fotografia ter sido considerada por muito tempo a “prova” da existência daquilo que representa, também conferirá autenticidade ao real presente no cinema. E, aqui, dois elementos contribuirão de forma fundamental: o movimento e a sincronização do som.

“Se já é um fato tradicional a celebração do ‘realismo’ da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial á sua natureza – o movimento.” (XAVIER, 2005, p. 18)

A possibilidade de reproduzir o movimento deu ao cinema o poder de estabelecer limites que vão além dos quadros que ele apresenta. Conferiu-lhe um poder de abrir espaços que conotavam a existência de elementos e ações fora do espaço fixado pela tela. “O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga.” (BAZIN apud XAVIER, 2005, p. 20). Ou seja, o movimento chama o espectador para o centro da ação, cobrando dele um envolvimento e uma crença no mundo representado. Além do movimento registrado pela câmera cinematográfica, o movimento da própria câmera nos dá a impressão de um espaço que se expande, que faz parte, mesmo que de forma não visível, do mundo presente na tela.

O movimento inerente às imagens cinematográficas ganhou um forte aliado para a representação do real: a sincronização. O primeiro filme feito já com este recurso, em 1927, foi *O cantor de jazz*, de Alan Crosland. Aquilo que era movimento diante dos olhos, agora falava aos ouvidos. E os dois elementos combinados formavam uma dupla poderosa, tornando a ilusão do real ainda mais fundamentada. O som também conferiu uma continuidade à narrativa, que antes era fragmentada, pois havia interrupções de cartelas e letreiros que indicavam as falas. “Tornar-se audível o que já está sendo visto é uma forma de torná-lo mais convincente.” (XAVIER, 2005, p. 36)

E o que era uma dupla poderosa, logo se tornou um trio ainda mais eficiente com a chegada de um outro recurso que também aumentou o grau de realidade das imagens cinematográficas: a cor. O primeiro filme em cores, *Vaidade e Beleza*, foi realizado em 1935, por Rouben Mamoulian.

Juntamente com esses elementos, outros também podem ser enumerados como sendo responsáveis pela potencialidade específica conferida ao cinema, ou seja, a representação do real. Em resumo, podem ser apontadas a utilização de técnicas disponibilizadas pelo aparato cinematográfico, a montagem e o processo de identificação.

O desenvolvimento de tecnologias voltadas para o registro cada vez mais preciso das imagens foi um fator importante para o aumento de seu coeficiente de realidade. A utilização de equipamentos leves possibilitou à câmera o emprego de movimentos mais livres que conferiram um alto grau de dinamismo às imagens; o uso da câmera subjetiva que chama o espectador para dentro da ação, pois o ponto de vista de quem assiste ao filme toma o lugar assumido pela câmera; o uso do *close-up*, visto como potência maior do cinema impressionando a todos, desde o começo, pela sua capacidade de devastação de intenções ocultas. O *close-up* também é encarado como uma força reveladora que centra seu foco nos olhos, de onde consegue apreender as pequenas emoções verdadeiras dos atores. Técnicas como *travellings*, quando a câmera acompanha um movimento contínuo, e o campo/contracampo, que possibilita ao espectador acompanhar as emoções e reações dos envolvidos em um diálogo, são outros elementos importantes para o aumento do índice de realidade do cinema.

O poder que a montagem conferia às imagens também foi rapidamente percebido pelos produtores da nascente arte. O efeito tinha a capacidade de oferecer continuidade a um processo que se origina em um ato descontínuo de captação de material. O poder da montagem ganhou atenção de teóricos e críticos que compreenderam o potencial da técnica na produção de discursos, de aumentar o coeficiente de realidade das imagens e de conquistar o espectador por garantir unidade e linearidade à narrativa que a tela apresenta. A montagem consegue concentrar e ordenar o difuso e desordenado, transmitindo a impressão de que o desfile das imagens pereça um todo fechado e organizado que não depende de processos posteriores para assumir tal configuração. A realidade apresentada é contínua, como muitos dos fatos do cotidiano, e independe de qualquer manipulação para alcançar este status. A montagem produz um espaço muito próximo do real, onde se tem a impressão de que a ação do filme aconteceu por ela mesma e a câmera apenas a captou. “(...) a montagem confere um efeito de contigüidade espacial a

imagens obtidas em espaços completamente distantes e dá aparência de realidade a um todo irreal.” (XAVIER, 2005, p. 47)

Aqui, não há com não citar as experiências do russo Lev Kulechov, que, na década de 20, foi o mais importante teórico da montagem invisível. Em seu experimento mais emblemático, Kulechov combinou a imagem de um mesmo ator – com a mesma expressão, obviamente – com três imagens diferentes: um prato de sopa, uma mulher e um caixão com uma criança morta. Assim, ele queria provar que a montagem sugeria e o espectador deduzia o significado. Ou seja, quando a imagem do ator era combinada ao plano do prato de sopa, a impressão era a de que o personagem estava com fome; quando estava ligada à imagem da mulher, parecia desejá-la; combinada à criança morta, parecia sentir pena e tristeza. Kulechov conclui que a organização do material filmado é fundamental para a prática cinematográfica e a união coordenada de imagens captadas de forma desconexa produz o conjunto significativo dessas imagens. Tudo isso garante e refina as técnicas utilizadas para causar a impressão do real.

Ismail Xavier explica o poder de sugestão existente na montagem: “A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente inexistentes na tela” (XAVIER, 2003, p. 33). Ou seja, deduzimos sensações dos personagens, rumos da narrativa e projetamos em nossa mente a linearidade da história por meio do efeito causado pela montagem.

Aliás, é impossível falar nos efeitos da montagem para o sucesso do cinema em sua busca pela representação fiel do real e não falar de três grandes teóricos: Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer e André Bazin. O russo Sergei Eisenstein cunhou a expressão “cinema-discurso”, segundo a qual não havia um encontro ingênuo e natural entre a câmera e a realidade. Eisenstein chegou a advertir que “a imagem cinematográfica não deve ser lida como produto de um olhar”. As imagens de Eisenstein cumpriam o dever de ser um discurso, uma junção – utilizando sua tão conhecida fórmula de uma imagem A com uma imagem B, produzindo um resultado C, que não tem, obrigatoriamente, que remeter às imagens que lhe deram origem. Para Eisenstein, não importa se as imagens foram captadas num mesmo espaço/tempo: o que interessa é o resultado da justaposição dessas imagens que deverá, como se cumprindo o objetivo do cinema, transmitir uma idéia, produzir um discurso sobre o mundo ou o fato que se deseja representar.

“O evento diante da câmera, a alavanca do realismo revelatório e base do cinema-janela, desintegra-se, e as imagens se reintegram em um outro nível de organização; longe de seguir um modelo da realidade, o filme vai seguir as modalidades do pensamento, ou seja, assumir aquilo que ele é: discurso.” (XAVIER, 2005, p. 132)

À montagem não deveria ser dada apenas a tarefa de colar as partes para causar uma impressão de linearidade. “O princípio da montagem no cinema, (...) se entendido plenamente, ultrapassa em muito os limites da colagem de fragmentos do filme.” (EISENSTEIN, 2002, p. 31) Então, o que Eisenstein desejava era que o cinema perdesse sua áurea de arte do real e se tornasse a arte da construção do discurso. Isto seria alcançado pela manipulação das imagens, produzindo o significado que o filme vai expor.

“Se cada imagem do ator é um material no qual a montagem pode inocular um sentido, esse foi e ainda hoje é um dado de desconforto para muita gente.” (XAVIER, 2003, p. 34) Foi com a sensação de que a montagem era uma forma de manipulação e que não correspondia, de fato, à realidade, que surgiram duas figuras de destaque na crítica à montagem: Siegfried Kracauer e André Bazin.

O russo Siegfried Kracauer, na década de 60, afirmava que o cinema era uma arte que retirava seus materiais diretamente da natureza. Sua idéia era a de uma imagem cinematográfica como reveladora do real. O cinema deveria assumir toda a sua essência realista. Para Kracauer, a revelação cinematográfica exporia aquilo que os olhos não conseguiam ver, isto é, o mundo dos pequenos gestos, de passagens cotidianas e naturais que se constituíam como fator primordial para a revelação do real. Além disso, as imagens fílmicas deveriam perder um pouco de sua áurea transcendental, sua representação de uma realidade que não esteja perto da realidade física, natural. Ismail Xavier aponta como o centro da teoria de Kracauer o “fluxo da vida material”, isto é, a dimensão humana que seria captada pela câmera. A existência e a vida dos homens constituiriam a fonte básica do meio cinematográfico, tido, por Kracauer, como o único a conseguir fazer isso de forma objetiva.

Cabe destacar um último aspecto da teoria de Kracauer: ele defendia, acima de tudo, que o cinema servisse aos objetivos e eventos que desejava capturar, não se atendo às técnicas que o meio deveria utilizar para essa finalidade. A montagem, em Kracauer, era apenas um processo dos muitos que o cinema possuía para assumir uma postura revelatória frente à realidade.

“Não intervir e deixar que a realidade confesse o seu sentido.” Com esta máxima, o francês André Bazin resume de forma extraordinária seu pensamento crítico com relação à montagem. Nas décadas de 40 e 50, Bazin se dedicou aos estudos do poder manipulatório da montagem e ao caráter realista inerente ao cinema. Conseqüentemente, percebeu que as duas instâncias – revelação do real e montagem – não poderiam conviver no interior da arte cinematográfica. A presença de uma significaria o enfraquecimento da outra. Sendo a arte do real, o cinema dependia da matéria prima retirada da natureza, do cotidiano, do instante, sem manipulá-lo.

Bazin queria crer que o cinema seguiria uma trajetória rumo a um estilo de narração cada vez mais realista e, para isso, a montagem não deveria ser o centro das atenções no processo cinematográfico. A ontologia das imagens cinematográficas – expressão que remete, instantaneamente, a Bazin – era exaltada por meio do caráter de reprodução mecânica da realidade que o cinema produz. De acordo com J. Dudley Andrew (1989), para Bazin, “o homem criou essas invenções e trabalha com elas a fim de que a natureza penetre no celulóide, onde pode ser preservada e estudada”. (p. 143)

Em busca da comprovação de suas crenças, o crítico francês escreve *Qu'est-ce que c'est cinéma?* (1960), obra da qual faz parte um capítulo intitulado “Montagem proibida”, cujo conteúdo expressa claramente o que Bazin pensava sobre a montagem. No capítulo, são exaltados os benefícios e a capacidade de apreender a duração efetiva do real, em vez de construir temporalidades – efeito obtido com a montagem. Ele insere nas “gramáticas cinematográficas” um termo hoje amplamente conhecido: plano-sequência.

“Restituindo-nos a dimensão visual de um evento sem recorrer à manipulação e à interpretação de um tema (enquanto a reprodução é realmente *mecânica*), o cinema pode revelar a sua essência. Porém, é por esse motivo que o cineasta deve respeitar a continuidade e a duração real do evento dramático representado, sem interrupção e interpolações da montagem.” (COSTA, 2003, p. 119)

À imagem montada falta a “realidade” que o plano-sequência confere àquelas imagens mostradas sem interrupção, “de uma vez só”. (A expressão *plano-sequência*, auto-explicativa, se refere aos planos em que não há interrupções, ou seja, a imagem é captada integralmente pela câmera, sem efeitos de montagem. O cenário é filmado sem a utilização do corte.)

Seja Eisenstein, Kracauer ou Bazin, a exaltação ou a crítica à montagem demonstram seu poder para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Poder também conferido a um processo que expressa a ligação entre o cinema e aquele para quem são dirigidos seus esforços: a identificação.

O processo de identificação já poderia ser considerado bem-sucedido a partir da posição física ocupada pelo espectador: a sala escura do cinema – que, para os estudiosos da psicanálise representam uma forma de regressão, “um isolamento uterino dos ruídos ambientes e das pressões cotidianas” (STAM, 2003, p. 186) – onde um desfile de imagens estrategicamente escolhidas, de uma realidade estrategicamente representada inunda nosso olhar. Um sentimento de onipresença, causado pelo isolamento proporcionado pela sala de projeção. Momento que eu escolho para vivenciar o fragmento do real que me é dado.

Também alguns elementos presentes na imagem exposta auxiliam na identificação do espectador. Jacques Aumont aponta como importante na sistemática da identificação, o problema do referente. Ele fala sobre o caso da lingüística, que sempre distingue o significado e o referente, ao qual o significado remete. O referente deve ser compreendido como uma “classe de objetos, uma categoria” (2005, p. 102). Assim, o cinema faz escolhas que desencadeiam o processo de identificação, tomando como referentes elementos facilmente reconhecíveis pelo espectador e que remetem imediatamente ao significado que, sabe-se, será atribuído por ele. São escolhidos temas, elementos e figuras históricas cujos conceitos já estão incorporados ao senso comum, facilitando e possibilitando a identificação.

Aumont também aponta dois processos importantes para que o espectador se identifique com o filme e apreenda seu coeficiente de realidade. São fatores voltados para a narrativa cinematográfica: 1) uma espécie de fórmula é respeitada, ou seja, o filme deve ser legível, o espectador deve compreender a ordem narrativa e a ordem da história, devem ser escolhidos temas, elementos visuais, objetos e desenvolvimento narrativo que favoreçam o entendimento do espectador. Isso leva, conseqüentemente, à impressão do real, pois o cinema acaba trabalhando com uma infinidade de conceitos e idéias que não são estranhos ao público. 2) uma coerência interna deve ser estabelecida na narrativa, pois, assim, não serão feridas a linearidade e a continuidade da história apresentada. E não cria ruídos, obviamente, no processo de identificação desencadeado pela experiência cinematográfica.

Os elementos que tornam o cinema uma arte do real garantiram o sucesso de uma linguagem que teve o poder de atingir grande parte das produções em todos os cantos do mundo e também praticamente todas as classes sociais. É uma arte que se difundiu com facilidade por, no início, tratar de temas leves e utilizar um sistema de códigos reconhecíveis pela maioria dos espectadores. Outras escolas cinematográficas fizeram uso dos elementos que o cinema disponibiliza para chegar ao público como sendo uma revelação da realidade. Tanto o surrealismo como o expressionismo alemão ou o cinema *underground* norte-americano, por exemplo, propõem novas formas de ver, expressar e representar o real. Seja uma representação poética, experimental ou – utilizando um termo que cria um paradoxo com a objetividade cinematográfica – subjetiva, todas são formas que adquiriram status de revelação de uma realidade que passa por intenções que vão além do objetivo de duplicar o real. Essas correntes cinematográficas muitas vezes ajustam, aprimoram e adaptam técnicas e ferramentas que o cinema disponibiliza para representar, fielmente, a realidade.

O neo-realismo italiano, por exemplo, foi um movimento que surgiu após a 2ª Guerra Mundial, na segunda metade dos anos 40, e se configurou como a expressão máxima do possível poder revelatório do cinema. Além de técnicas que favorecem essa definição do objetivo neo-realista – representar/revelar a realidade, acima de tudo – também temas e abordagens muito próximos do cotidiano foram empregados neste movimento, que tem como defensor e propagador André Bazin.

Citar esses movimentos é uma forma de deixar claro que o cinema, apesar de, em grande parte das vezes, perseguir um ideal realista, o fez de variadas formas, explorando diferentes “realidades”, sempre renovando e adaptando as técnicas que a Sétima Arte oferece.

Um destes movimentos – chamá-lo assim pode ser um risco, já que, por muito tempo, foi considerado uma espécie de tronco que originou ou motivou outras correntes – soube, de forma magistral, utilizar os elementos que Griffith reuniu, e tantos outros citados aqui, utilizando-os em favor da representação realista. Movimento cujas características são facilmente reconhecidas e assimiladas. Movimento que passou por adaptações e modernizações em sua estrutura narrativa, mas que ainda mantém a força que apresentou desde os primórdios do cinema. Movimento que possibilitou o surgimento e arranjo de uma das indústrias mais rentáveis e fortes de todos os tempos.

A narrativa clássica pode ser compreendida no período que vai de 1908 até os anos 50, apesar de ainda hoje muito de suas “fórmulas” estarem presentes em produções cinematográficas. Aqui, tanto o termo “cinema hollywoodiano” como “narrativa clássica” ou “filme clássico”, serão empregados com o mesmo sentido, visto que a narrativa clássica se desenvolveu e se consolidou, bem sucedidamente, em Hollywood.

Tido como o chamado “cinema normal”, a linguagem das produções hollywoodianas conseguiu atingir boa parte do planeta com o desenvolvimento de narrativas que, no que diz respeito à estrutura, pouco se diferiram até os anos 50. E que fique claro que ainda muito de suas características originais são utilizadas nas produções atuais em praticamente todo o mundo. A afirmação de David Bordwell ilustra bem esta questão: “Em razão de sua centralidade no comércio cinematográfico internacional, o cinema hollywoodiano exerceu forte influência sobre a maioria dos outros cinemas nacionais” (2005, p. 298).

Com o agrupamento das técnicas desenvolvidas por Griffith, o cinema norte-americano ganhou força e impacto. A ficção hollywoodiana assumiu ares industriais, exportando não só suas produções, como também as suas formas de produzir. No início do século XX, as produções cinematográficas em praticamente todo o mundo seguiram grande parte dos padrões criados pelos estúdios americanos.

Fazendo uso de efeitos naturalistas, a narrativa clássica assumiu uma posição mimética em relação à realidade, fazendo o que fosse possível para se apresentar como um mundo fechado e de fácil leitura. A “cartilha” hollywoodiana possui especificidades que não foram definidas ingenuamente. O poder de lucro e a dominação ideológica que ela exercia fizeram com que os elementos fossem rigidamente estabelecidos cumprindo os propósitos não só miméticos da narrativa clássica – cujos filmes fazem parte de uma indústria conhecida como “a indústria dominante” – como também propósitos econômicos e ideológicos. “Pelo menos no plano do consumo, predomina o cinema narrativo.” (AUMONT, 2005, p. 92)

Porém, antes que sejam discutidas as posições ideológicas e as intenções da narrativa clássica, é preciso conhecer algumas de suas principais técnicas e características com a finalidade de compreender como o cinema narrativo clássico se firmou como a indústria dominante. O efeito de naturalidade e continuidade das histórias contadas pela narrativa clássica é fruto de um sistema cujas técnicas não foram elaboradas e especificadas casualmente. Hollywood “desenvolveu um estilo

tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica” (XAVIER, 2005, p. 41).

Uma das primeiras atitudes da narrativa clássica foi apagar aquilo que era considerado exagerado nas primeiras imagens produzidas. Assim, logo os gestos largos e exagerados dos atores das primeiras produções assumiram uma leveza na interpretação para garantir a dimensão naturalista que se pretendia para o cinema. As histórias contadas eram facilmente reconhecidas pelos espectadores e fugiam pouco dos usuais melodramas, das fantasias e das aventuras.

Além disso, dentro do mundo criado deve haver uma coerência interna, onde os elementos não se contradizem, sob pena de quebrar a continuidade da história, o que quebraria, conseqüentemente, o real vivenciado pelo espectador. Jacques Aumont classifica ainda a “instância narrativa 'real'”, que seriam os elementos existentes fora do quadro, auxiliando a organização dos fatos apresentados. Ele também fala em “instância narrativa 'fictícia’”, ou seja, aquela assumida pelos personagens quando eles também contam a história e ajudam o espectador a seguir na narrativa com informações que não estão acima ou além deles, isto é, que não são fornecidas pelo “narrador invisível”.

A narrativa clássica cumpre outra função: conduzir o espectador a uma verdade, a um desfecho não sem antes passar por desvios e alguns obstáculos. Tudo isso, claro, tem um elevado nível de suspense, possibilitado pela montagem paralela de Griffith.

O cinema hollywoodiano também conta com a verossimilhança como arma na luta pelo cumprimento de seu ideal de representação do real. São desenvolvidos e apresentados temas compatíveis com o senso comum, nada que fuja da idéia que as pessoas têm sobre determinados aspectos. Também o verossímil é estabelecido internamente, como relações possíveis dentro daquele universo que se construiu.

David Bordwell, no artigo *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos* (1986), lista alguma das características básicas da narrativa clássica. Em primeiro lugar, Bordwell explica que o filme de Hollywood apresenta personagens bem definidos e que se empenham em resolver algum problema apresentado no início do filme. Isso dá vazão a um outro aspecto: este problema geralmente é o que vai tirar o equilíbrio inicial, que será restabelecido no final da história, com a vitória do protagonista do filme. A trama clássica possui, ainda de acordo com Bordwell, duas linhas de enredo que envolvem uma um romance e a

outra, uma esfera diferente, que pode ser o trabalho, uma guerra ou impedimentos familiares. “A trama pode finalizar uma das linhas antes da outra, mas é comum as duas coincidirem no clímax: a resolução de uma deflagra a resolução da outra.” (BORDWELL, 1986, p. 281)

O autor define três aspectos importantes do filme narrativo clássico: ele é onisciente, altamente comunicativo e pouco autoconsciente. Resumidamente, é um filme 1) que tenta passar ao espectador a impressão de que se encontra em todos os lugares, que conhece os sentimentos, medos e angústias dos personagens, além de ter mais informações, na maioria das vezes, do que aqueles que estão envolvidos na trama; 2) fornece indícios ao longo do filme que servem para explicar a história, bem como as motivações dos personagens; e 3) não aparenta ter conhecimento de que se dirige ao público, ignora a presença da platéia e torna sua presença um fator desconhecido para e pela história.

Outro aspecto inerente ao filme clássico pode ser apontado: suas hipóteses são rapidamente confirmadas, já que, segundo Raoul Walsh, “só há uma maneira de filmar a cena, aquela que mostra ao público o que acontecerá a seguir” (WALSH apud BORDWEL, p. 292). Por este motivo, perguntas, hipóteses ou proposições não ficam durante muito tempo em suspenso ou aguardando sua confirmação.

Aliás, um dos maiores objetivos da narrativa clássica é facilitar o entendimento dos espectadores. No início do filme clássico, geralmente somos apresentados aos personagens: as características principais de sua personalidade são apontadas, a profissão de cada um e a forma como agem. O tempo também é fortemente marcado: “cheguei há dois dias”, “tenho uma semana para resolver aquele assunto”, “ele chega em um mês e preciso preparar a festa antes disso”. O espaço é delimitado e muito bem caracterizado, criando ambientes bem próximos do real.

“As configurações espaciais são motivadas realisticamente (a redação de um jornal deve conter mesas, máquinas de escrever, telefone) e, principalmente, por necessidade composicional (a mesa e a máquina de escrever serão utilizadas para redigir matérias jornalísticas relevantes, os telefones constroem ligações fundamentais entre os personagens).” (BORDWELL, 1986, p. 280)

Além disso, a repetição não pode ser esquecida, seja por parte de um personagem que faz perguntas que o espectador faria ou que são motivadas por confusões que devem ser eliminadas, seja por meio do *flashback*, ou de diálogos que repetem eventos passados. Tudo com a finalidade de situar o espectador e não

suscitar nele questionamentos. Retomar os acontecimentos facilita até a vida daqueles que não começaram a ver o filme de onde deveriam: do começo. “É evidente que as narrativas hollywoodianas são fortemente redundantes.” (BORDWELL, 1986, p. 289)

Levar o espectador a conclusões incorretas é um recurso raramente utilizado, já que a intenção da narrativa clássica é evitar surpresas e desorientação. Por isso, os espaços são definidos, a duração é contínua, enredo marcado por relações de causa-e-efeito, limites de seqüência indicados por pontuações facilmente reconhecíveis como fusão, escurecimento, chicotes, cortinas e cartelas. Não faltam elementos para organizar a percepção do espectador. A música também desempenha papel fundamental no cinema narrativo clássico, sendo usada para emocionar, para levar ao suspense, ao riso, às lágrimas. Ela confirma as emoções impostas pela história.

Entre os mecanismos que levaram a narrativa clássica ao sucesso, a decupagem clássica é tida como sendo um dos principais. Com esta técnica, a montagem dos planos é feita de forma a tornar o efeito praticamente invisível, deflagrando o processo de ilusão e identificação. “O fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo de sua montagem.” (XAVIER, 2005, p. 46) A continuidade alcançada pela decupagem clássica causa a ilusão de que a história não foi construída e que é anterior ao filme. É o chamado “efeito de anterioridade”, expressão utilizada por Ismail Xavier. Tudo é feito para levar aos espectadores uma representação realisticamente construída, montada de forma que os planos se ligam logicamente. “A falsidade do cinema clássico está na manipulação implícita em sua montagem, pois o olhar sem corpo e a onividência criam, na tela, um mundo abstrato, de sentido fechado, organizado pelo cinema.” (XAVIER, 2003, p. 46)

Assim, o espectador se identifica rapidamente com o todo contínuo que se apresenta à sua frente. É como ler ou ouvir uma história construída sem interrupções, livre de efeitos que lembrem ao espectador que aquela realidade fechada é, em sua origem, formada por partes desconexas. Nada no cinema narrativo clássico pode ser descontínuo. Pelo contrário, a descontinuidade é temida pelos produtores hollywoodianos.

“A palavra de ordem é 'parecer verdadeiro'; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.” (XAVIER, 2005, p. 41) Grande parte dos realizadores de filmes até a década de 60, em Hollywood, parecem ter seguido a recomendação. Apagar as marcas da sua

produção, não deixar rastros que lembrem ao espectador que aquele real foi uma criação humana e que o mundo revelado não existia previamente – tendo sido apenas captado pela câmera – são características presentes na maioria das produções enquadradas na narrativa clássica. O naturalismo que surge com o refinamento das técnicas cinematográficas, bem como a construção de espaços cada vez mais próximos dos existentes no mundo físico e a eliminação dos exageros dos atores, tornando mais naturais suas reações, foi o golpe de mestre do filme clássico que logo se aproveitou do coeficiente de verdade alcançado e se consagrou como indústria poderosa que é. Além de um mergulho no mundo dos sonhos, o filme clássico quer oferecer um mergulho em um mundo particular de onde tudo vemos sem nos incomodar com reflexões e questionamentos.

O fato de a indústria hollywoodiana visar o lucro com suas produções, talvez não seja o grande problema. A questão é a forma como esse segmento se firmou no meio cinematográfico propondo sua representação como verdade, como cinema normal, como uma fórmula a ser seguida em várias partes do planeta. A intenção de ser uma réplica do mundo, de oferecer uma mimese do real e que parece ser o grande problema. Enganar o espectador por meio da transparência de sua representação é uma estratégia elaborada já nas produções do início do século XX. A espontaneidade do que é dado a ver surge na tela devido à manipulação das técnicas que Griffith já vinha utilizando desde 1908. E o efeito de janela para o mundo e a fé nas imagens projetadas na tela são os grandes trunfos do filme clássico.

É trabalhando em cima desta fé na imagem e da revelação do real que o filme narrativo clássico soube jogar com as fraquezas do espectador. Desde a primeira exibição que tornou célebre a fuga de algumas pessoas e o horror nas primeiras exibições com o cinematógrafo, por acreditarem que o trem da tela viria em sua direção, a narrativa clássica trabalha as vulnerabilidades do espectador. No artigo *Cinema: revelação e engano*, Ismail Xavier faz uma análise de *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock, do ponto de vista da construção de uma ficção que manipula os desejos e fraquezas do espectador. Em resumo, Galvin Elster contrata um amigo ex-policial, Scottie, para proteger sua esposa, Madeleine, que, na verdade, é uma outra mulher chamada Judy. Elster cria uma trama que leva Scottie a acreditar que estava, de fato, protegendo Madeleine, quando, na verdade, o que Elster queria era utilizar as fraquezas de Scottie para dar continuidade a um plano de acabar com a vida de sua mulher, a verdadeira Madeleine.

Em um telecurso exibido pela TV Cultura, em 2006, sob o título *O cinema clássico na ótica de Alfred Hitchcock*, Xavier analisa, novamente, *Vertigo*. Aqui, ele fez uma observação que pode ser levada além: “Elster é um dos poucos personagens do cinema que consegue cometer o crime perfeito”. O cinema narrativo clássico também comete o crime perfeito. Conhece as fraquezas do espectador e, em cima desse dado, engendra sua simulação de realidade. “Um controle capaz de atuar sobre as vulnerabilidades do sujeito do olhar.” (XAVIER, 2003, p. 83) E, assim, a manipulação da representação realista do filme clássico só é possível porque as fraquezas do espectador são conhecidas. E ele assume uma espécie de contrato quando entra na sala de cinema. Ou seja, um espetáculo, um mundo fechado, contínuo e acabado lhe é oferecido enquanto ele não faz questionamentos e crê, da posição privilegiada que ocupa, nas imagens que desfilam em sua frente como se fossem, de fato, os melhores ângulos e pontos de vista de que se poderia ter.

Levantar questionamentos ou propor um distanciamento por parte dos espectadores é algo que jamais deve ter passado pela cabeça dos realizadores do filme clássico. Uma corrente cinematográfica que oferecia elementos e técnicas que se aproximavam de uma representação cem por cento realista, que conhecia e usava a seu favor as fraquezas dos espectadores não seria objeto de questionamentos. Descobrir que tudo isso poderia, ainda, se tornar uma indústria extremamente rentável só fazia com que as técnicas fossem cada vez mais refinadas para parecer ainda mais verdadeiro.

O cinema clássico jamais quis se perguntar qual era a realidade que tanto almejava representar. A classe burguesa norte-americana, onde foram fundadas as bases cinematográficas? Ou uma realidade que existia apenas no imaginário dos espectadores e nos sonhos construídos pela indústria? O cinema clássico não questionava a representação realista porque ela era o que ele desejava alcançar. Vender sonhos, ideologias e conceitos por meio de uma linguagem verdadeira era o objetivo da indústria formada pelo filme clássico. Parecer verdadeiro, ser real, oferecer o ponto de vista privilegiado do ser que tudo vê a um espectador que se desejava tornar cada vez mais passivo. Essa foi a missão que a narrativa clássica tomou para si.

1.3 – O antiilusionismo e a ruptura

Se no cinema de ficção há a corrente cinematográfica que se firmou como “cinema normal” e sempre fez questão de esconder seu processo de produção, outra vertente utiliza métodos e recursos diferentes para se chegar a um objetivo também distinto. A vertente: o antiilusionismo – ou o período de desconstrução. O objetivo: tornar mais críticos os espectadores.

Com a intenção de expor a artificialidade da impressão do real, promovida ferozmente pela narrativa clássica, de ir contra a transparência da representação realista e sua importância ideológica e industrial, surge, nos anos 70, uma corrente antiilusionista que tem com expoente Jean-Luc Godard.

Propondo formas de representação que se distanciam da tradição narrativa clássica – e de sua intenção de “esconder o jogo”, de passar a impressão de que o real estava ali, bastou captá-lo – todos os recursos empregados em função da representação realista do cinema clássico ganham novos ares e fazem parte da composição do filme antiilusionista.

Aqui, poderiam ser citadas várias correntes cinematográficas que propõem novas formas de representar o real, seja ele entendido em seu plano físico ou em sua significação subjetivista. Poderiam ser citadas correntes como o expressionismo alemão e sua proposta de pré-estilização dos cenários e estilo marcado por distorções, curvas, linhas assimétricas, criando um jogo de sombras que chama a atenção para uma realidade menos física e naturalista que se tinha até então. É uma vertente que privilegia a experiência e estimula os sentidos. *O gabinete do doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene, é o filme ícone deste movimento. Ou, também neste caso, pode-se falar sobre o surrealismo, corrente cinematográfica que tem como marco *O cão andaluz* (1929), de Luiz Buñuel. A intenção dos surrealistas era atribuir ao cinema um caráter onírico, que desse às pessoas a possibilidade de viverem outras experiências na sala de projeção. Desejava-se um cinema aberto ao fantástico, misturando sonho e realidade na tela.

Para este trabalho, o período de desconstrução será ainda mais interessante, pois 1) as outras formas de representar a realidade não deixam de preservar a intenção de revelar o real, seja ele fantástico ou subjetivo. São vertentes que se opõem à narrativa clássica e sua mimese do real, sua imitação, mas não chegam a ser antiilusionistas nem criam um movimento em direção contrária ao cinema

hollywoodiano. “Vista dentro de uma perspectiva mais ampla, tal oposição ao estabelecido, não implica necessariamente que o projeto das várias vanguardas adquira como definição absoluta a qualificação de anti-realista.” (XAVIER, 2005, p. 99). E 2) a corrente de desconstrução é o pólo oposto da narrativa clássica, subvertendo aqueles recursos e métodos utilizados para impressionar o espectador com sua capacidade de duplicar a realidade.

A transparência que revelava os fatos captados pela câmera clássica não faz parte do filme anti-realista. A continuidade, a linearidade, tempo/espaço demarcados e o esforço em esconder seu método de produção, elementos tão caros à narrativa clássica, são a base que o antiilusionismo deseja derrubar. Um recurso extremamente importante e largamente utilizado pelos cineastas anti-realistas é a metalinguagem, ou seja, a câmera e praticamente todo o processo de produção são expostos de forma a levar a uma reflexão sobre a função, os métodos e as normas da linguagem cinematográfica. As regras do jogo são outras e a transparência não é mais o objetivo a alcançar. Pelo contrário. É o cinema problematizando sua produção e relação com os espectadores.

É necessário lembrar que já há registro da utilização da metalinguagem em uma produção de 1901, no filme *The countryman and the cinematograph*, de Robert W. Paul, que narra a história de um homem que dança com a bailarina do filme ao qual assiste e foge quando surge um trem na tela. Robert Stam chama de “tradição auto-reflexiva lúdica do cinema” essa utilização da metalinguagem como forma de fazer o cinema olhar para si e se retratar, chegando a fazer comédia dos episódios ocorridos quando da exibição dos primeiros filmes com o cinematógrafo. Tal intenção difere daquela que surge depois dos anos 60, quando a metalinguagem é empregada para expor o aparato cinematográfico em protesto à “regra” do cinema clássico de escondê-lo.

“São abundantes os exemplos de metafilmes, nos quais a própria indústria cinematográfica fornece a ambiência da trama, freqüentemente satisfazendo uma visão dos bastidores e contribuindo para galvanizar ainda mais o sistema de mitos e estrelas, com raros casos desmistificadores.” (DA-RIN, 2004, p. 173)

Desta forma, se a montagem invisível e a promoção do desaparecimento das marcas de sua produção são a arma da narrativa clássica, a descontinuidade e a exposição do aparato são a granada que o projeto antiilusionista lança sobre o cinema

hollywoodiano. Se a primeira deseja apresentar seu cinema como a “realidade captada”, este quer apresentar seu cinema como o que é: imagem construída e manipulada. O cinema clássico tem como estratégia manter a continuidade da narrativa; o cinema antiilusionista é a arte da descontinuidade.

No final dos anos 60, cineastas com Godard, Michelangelo Antonioni, Alan Resnais e Glauber Rocha, no Brasil, rompem com a estética realista e naturalista dominante. Cada um à sua forma foi contra a hegemonia da indústria hollywoodiana ainda muito forte naquele momento. A ruptura que Bertold Brecht promove contra o teatro naturalista ilusionista no século XX, encontra seu par no cinema no período da desconstrução. Os cineastas antiilusionistas seguirão uma máxima de Brecht: “Mostrar não como são as coisas verdadeiras, mas, sim, como as coisas são verdadeiramente”.

O objetivo de “mostrar como as coisas são verdadeiramente” seguiu caminhos bastante específicos. A transparência do cinema clássico empregava técnicas que buscavam obter a impressão da realidade por meio de transições que ocultavam a montagem dos planos. Utilizava métodos que não chamavam a atenção para si. A arte auto-reflexiva faz o contrário e lança dúvidas sobre a base da arte mimética, da qual faz parte o cinema clássico: a de que há uma realidade anterior e, sobre ela, a arte vai se moldar. “Na arte auto-reflexiva, a mão do artista é, antes de mais nada, visível” (STAM, 1981, p. 55).

Em primeiro lugar, algumas das principais regras do modelo canônico estabelecido pela narrativa clássica foram quebradas. Robert Stam, ao longo de seu *O Espetáculo Interrompido, cinema e literatura de desmistificação* (1981), aponta algumas destas regras clássicas já amplamente conhecidas: nada de cortes bruscos, já que a função da montagem é dar continuidade às seqüências; a câmera nunca deve ser vista; os atores não podem olhar para ela e toda imagem deve ser legível.

De posse destas características, facilmente identificadas em praticamente todo filme clássico, os antiilusionistas estabeleceram sua forma de fazer cinema. E se no cinema narrativo clássico as regras são reconhecidas rapidamente, no projeto anti-realista as normas não são tão pontuadas de maneira fácil. Parcialmente. Seus métodos de subversão são, sim, facilmente identificados, pois rompem com modelos que grande parte dos espectadores consegue reconhecer e com os quais já se acostumou. Portanto, quando algo funciona como o contrário daquilo que já está fortemente entranhado no imaginário das pessoas, logo elas captam a diferença. A

dificuldade talvez ainda resida no fato de que o filme anti-realista não é fácil de ser compreendido por um público que vem tendo seu olhar domesticado há mais de cem anos pelo cinema clássico. Um cinema que lança questionamentos, perturbações e parece confuso ao espectador não é facilmente aceito.

Para obter esse efeito de estranhamento, com a intenção de chamar a atenção do espectador e despertar sua consciência crítica, os antiilusionistas utilizam estratégias que, à primeira vista, se apresentam como um caminho certo ao fracasso de seu projeto, justamente por subverter as regras de ouro da narrativa clássica. No filme anti-realista a narrativa linear e contínua é a primeira regra quebrada; não há a intenção de criar histórias que se passem como um mundo fechado e com os melhores ângulos escolhidos para o espectador. O filme antiilusionista não quer ser fácil e é na dificuldade de sua compreensão, a princípio, que reside seu objetivo. Também não há obediência a categorias espaço/temporais: saltos no espaço e no tempo são permitidos; se um personagem encontra-se em determinado lugar, sem explicações ele pode aparecer numa cidade ou num local totalmente diferente. A incongruência e a dissociação, seja nas falas ou nos atos dos personagens, serão características facilmente encontradas no filme anti-realista. Além disso, tabus não são assuntos proibidos, os principais segredos profissionais do ilusionismo são revelados e há a recusa em contar histórias verossímeis. Robert Stam, que chamou a atenção para estes aspectos, aponta um outro inerente à estética antiilusionista: a agressão contra o espectador e suas expectativas. A frustração.

E se a câmera ilusionista é um item oculto em suas produções, no anti-realismo ela é protagonista. Ela não se esconde. Os atores a encaram e fazem questionamentos em direção à sua lente. Ela caminha por cenas e planos que passam longe da *mise-en-scène* tradicional, a presença da platéia não é desconhecida e a intenção é que a atenção de todos seja voltada ao filme enquanto objeto, não como uma realidade anterior captada pela câmera objetiva e ingênua.

“(…) o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a platéia.” (XAVIER, 2005, p. 141)

Assim, os antiilusionistas desenvolvem suas próprias estratégias, que Stam enumera da seguinte forma: 1) lançar suspeitas sobre a premissa do ilusionismo, ou

seja, a de uma realidade anterior que insiste que tudo existe antes de ser contado; 2) não-obediência ao trabalho cuidadoso da narrativa realista e sua ilusão de seqüencialidade, oferecendo uma infinidade de histórias que vão contra essa linearidade; 3) inserir representação dentro de representação, por meio da metalinguagem, com a intenção de forçar a reflexão sobre os limites da representação realista; 4) corrigir-se; 5) solicitar a participação do espectador (apresentando alto nível de consciência).

Annette Michelson (1972) também relaciona estratégias antiilusionistas que provocam a crise de fé no espectador: lembretes da presença da tela como superfície, não como janela para a realidade; intromissão de técnicas de animação; subversão da ilusão fílmica através de técnicas de fragmentação, abstração e distorção das imagens; referências a técnicas cinematográficas; e insistência no filme como pura imagem feita através da repetição e de tomadas específicas.

Fica claro que os antiilusionistas procuraram de todas as formas, questionar o coeficiente de realidade das imagens que o cinema produz. Eles promovem críticas não só contra nossos desejos infantis, ou o gosto por histórias fáceis de compreender e digerir, além do prazer em se sentir o olho que tudo vê. Promovem críticas endereçadas diretamente ao ilusionismo. Principalmente a ele. E que fique claro que o “inimigo a ser vencido” não é o filme de ficção, mas, sim, o ilusionismo; não são as histórias que ele conta, e sim as ideologias que vende. A passividade da qual não quer tirar o espectador. Justamente por isso, o objetivo maior dos antiilusionistas é demonstrar que o filme é algo fabricado, coisa feita.

“O cinema moderno é valorizado na medida em que suas violações de regras tradicionais rompem com a visão do filme como ‘pedaço de vida’ e obrigam à consideração do conjunto de imagens como ‘mensagem’ – ‘como algo relacionado com uma espécie de linguagem específica cujo código ou língua é preciso conhecer” (XAVIER, 2005, p. 144)

O ataque antiilusionista é endereçado ao sumiço das pistas da produção que o ilusionismo esconde a todo custo; é endereçado às ideologias propaladas pela indústria dominante, ao seu desejo de fazer com que os espectadores sejam cada vez mais passivos, que acreditem sempre mais que os sonhos produzidos são uma cópia da realidade na qual estava inserido o povo norte-americano, onde foi desenvolvida a narrativa clássica. Também é endereçado ao espetáculo que oculta, que engana, que deseja se passar por uma experiência transcendental de apreensão da realidade. O

cinema anti-realista quer desrealizar a imagem, evidenciar seu caráter discursivo, subvertendo regras inerentes ao cinema burguês. Ou seja, ele quer fechar a janela que se abre para o real e escancarar as portas para o fato de que o cinema é arte fabricada e manipulada.

“Bem utilizada, a auto-reflexividade pode servir aos fins liberatórios. Ao expor os mecanismos sociais ela pode desvendar os recursos da arte.” (STAM, 1981, p. 80) Está aí o objetivo principal dos antiilusionista: deixar claro que a arte cinematográfica é um produto, um trabalho artístico que não deve carregar consigo uma áurea de experiência transcendente. É um produto que não se imbuí da objetividade pretendida para o cinema, mas carregado de subjetividades e manipulação. Os antiilusionista querem mostrar aos espectadores que a imagem nem sempre carrega consigo uma indexalidade com o real, ou que reproduz fielmente o movimento: tudo isso pode ser criado sem corresponder, efetivamente, à realidade.

O ataque antiilusionista com atitudes consideradas agressivas contra o público, sua tendência à abstração e subversão queria tornar críticos os espectadores, abalando a sua fé nas imagens, a crença de que o cinema reproduzia objetivamente a realidade. A auto-reflexividade chama a atenção para o poder do cinema ilusionista de difundir conceitos pertencentes a um sistema de dominação ideológica; chama a atenção para o perigo que representaria essa arte, promovida pela indústria dominante, se tornasse, de fato, o cinema “normal” que, além de pasteurizar as produções em outras partes do mundo que possuem realidades totalmente diferentes daquelas que expressava o cinema clássico, poderia promover uma estagnação no desenvolvimento das técnicas cinematográficas, que ficariam presas ao modelo canônico exportado pelo cinema hollywoodiano. (E um dado é facilmente percebido: o modelo estabelecido por Hollywood está presente em produções de todo o mundo, sendo renovado e modernizado, mas sem perder suas características principais.)

Assim, o projeto antiilusionista queria, ante de tudo, mudar a forma como espectador encarava a arte cinematográfica. Desejava mostrar que o cinema poderia ir além de uma mimese, de uma cópia do real; ele é uma arte que manipula, cria discursos, difunde ideologias, que significa. Ele deve se expor e se assumir como produto de uma fabricação e de uma criação cujo poder na se reduz à dimensão ontológica de suas imagens.

“Documentário é uma denominação desajeitada, mas deixemos assim.”
John Grierson

“Nenhum documentário pode ser completamente verdadeiro, pois não existe uma verdade, no momento em que as transformações sociais estão sempre a contradizer-se.”
Paul Rotha

“O documentário, como a vanguarda, começa como uma resposta à ficção.”
Bill Nichols

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO REALISTA E SUA MUDANÇA NO ÂMBITO DO DOCUMENTÁRIO

2.1 – Modelos e modos objetivos de documentar

Se para a ficção o potencial revelatório do cinema é explorado ao máximo e o real é, para alguns, a origem das imagens cinematográficas, no chamado filme documentário essas proposições ganham uma dimensão ainda maior e tem-se a impressão de que o cinema finalmente conseguiu alcançar seu potencial máximo na representação do real. O documentário teve como organizador de seu movimento o escocês John Grierson que, apesar da nacionalidade, estabeleceu seu grupo de produção na Inglaterra, a partir de 1927. Nesse início, o documentário foi pensado como uma arma poderosa na educação pública e logo o meio se mostrou também o mais convincente para a difusão de informações governamentais e institucionais.

Grierson captou as possibilidades de um novo tipo de cinema feito também por Robert Flaherty, que, em 1922, registrou o cotidiano de uma família de esquimós e produziu o filme *Nanook, o esquimó*, considerado um dos precursores do documentário. Flaherty saiu do estúdio e filmou a cena viva, o ator nativo, com o objetivo de captar a realidade cotidiana. Com *Nanook*, ele consegue demonstrar os princípios do documentário, que seriam a necessidade de dominar o material e o local escolhido, pois só assim seria possível conhecê-lo bem para melhor ordená-lo, e chegar à distinção entre o que é um produto que descreve superficialmente os eventos e o que é um método que revela, efetivamente (à primeira vista), o real.

Mesmo assim, a definição do termo “documentário” não é fácil, e distinguir os filmes que fazem parte de seu movimento é tarefa igualmente complicada. “Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem

menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente.” (NICHOLS, 2005, p. 47) De qualquer forma, algumas características do documentário o tornam mais próximo dessa reprodução e o distinguem da ficção: utilização do comentário em voz-*over*, entrevistas, gravação de som direto, cortes que introduzem imagens que complicam ou atestam os eventos mostrados, e, obviamente, a utilização de atores sociais (não-atores), ou pessoas em situações cotidianas. A montagem, no documentário, não serve para dar ao espectador a sensação de continuidade da narrativa, como acontece na ficção, mas para conferir credibilidade e organização ao mundo revelado pelo filme.

“Em vez da montagem em continuidade, poderíamos chamar essa forma de montagem de ‘montagem em evidência’. Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência os organiza dentro da cena de modo a dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica.” (NICHOLS, 2005, p. 58)

Além de todas essas características, John Grierson também considerava fundamental a convivência do cineasta com as pessoas que seriam retratadas no documentário. O escocês enxergava as potencialidades do filme que utilizava materiais naturais.

“A importância que Grierson atribuía aos materiais naturais estava ligada a uma convicção de que o cinema possuía uma capacidade intrínseca de representação naturalista, quase sempre diluída e distorcida pelo cinema industrial de ficção.” (DA-RIN, 2006, p. 72)

Ele via no documentário a capacidade do cinema em explorar, observar e selecionar elementos da vida cotidiana e transformá-los em arte. Isso garantia um tipo de acesso à realidade – realmente real, desta vez – através da tela. Além do mais, o ator nativo e a cena original e natural eram a combinação perfeita para provar e atestar o poder do cinema de representar e revelar o mundo. Grierson também retira do cinema soviético algumas características que marcaram seus filmes: a montagem, em sua dimensão de produtora de discursos; temas que abordavam questões sociais, se opondo a ideologias individualistas e abrindo espaço para o coletivo; e o poder do cinema de se tornar um veículo de propaganda.

E assim, seguindo seu projeto de cinema educativo, Grierson estabeleceu as bases do documentário. Flaherty tem sua parcela de participação, obviamente, e não interessa escolher um deles para ser o “pai do documentário”. Cabe a tarefa de

compreender, acima de tudo, a importância e as contribuições de cada um. O fato é que, com técnicas que eles começaram a utilizar, um tipo de cinema, uma alternativa ao filme de ficção foi criada.

Uma das diferenças apontadas pelos teóricos entre ficção e documentário é a função do personagem. Paul Rotha afirma que,

“ao recusar a forma da história e o personagem individual o documentário vinha negando o ser humano como ‘o principal ator da civilização’, transformando-se em uma afirmação impessoal dos fatos e desprezando o imenso potencial comunicativo do ser humano na tela” (ROTHA apud STAM, 1981, p. 83).

A importância de filmar em locações naturais, registrando o improvisado da vida, sem roteiro definido, sem falas decoradas e diálogos marcados são elementos caros ao documentário, além de significarem certa diferenciação com o filme ficcional. É importante ressaltar que o ato de “filmar em locações naturais” não exclui o tratamento e a preparação do espaço: sabe-se que Flaherty, em *Nanook*, construiu o iglu onde a família de esquimós desenvolveu todas as ações mostradas no filme. A diferença é que Flaherty não colocou todos em um estúdio aquecido e longe do lugar original dos esquimós. Ele foi para o frio, para o natural, para o cenário aberto.

Se a fé nas imagens é parte do sucesso do filme de ficção, principalmente os que seguem os moldes da narrativa clássica, no documentário essa percepção é potencializada. Além da utilização de alguns elementos já citados – temas com finalidade social, atores sociais e locações naturais –, o documentário nos convida a “acreditar piamente que aquilo que vemos é o que estava lá” (NICHOLS, 2005, p. 120). Com isso, a capacidade indexadora da imagem com o real fica ainda mais evidente já que a imagem, como o nome do gênero sugere, é documental e foi captada seguindo meios cuidadosos que garantem a sua evidência como realidade.

Com a chegada do som e a possibilidade de sincronizar falas e imagens, o documentário amplia seu aparato técnico e passa por mudanças em meados da década de 30. A introdução de elementos e métodos dos filmes de ficção também enriquece e transforma a produção de documentários. A montagem em continuidade, técnicas de iluminação e composição, maneiras de trabalhar o suspense e a expectativa do espectador promovem o aprimoramento das técnicas do movimento de filmes com caráter documental e marcam mudanças em sua estética original.

Em seus primeiros tempos, o cinema documentário produziu obras cujas características formam o primeiro modo elaborado por Bill Nichols: o modo poético. De acordo com Nichols, este tipo de documentário parece em muito com a vanguarda modernista, explorando métodos que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais que diferem das regras de montagem em continuidade e de convenções como tempo e espaço definidos. No modo poético, são trabalhados elementos do mundo histórico, dando ênfase a alternativas de conhecimento, sem se ater a uma representação fiel da realidade. “Os documentários poéticos, no entanto, retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes.” (NICHOLS, 2005, p. 140)

A intenção do documentário poético é enfatizar o estado de ânimo de determinado fato, utilizando imagens com diversas cores, fotogramas congelados, tomadas históricas, câmera lenta, vozes que recitam textos ou passagens de diários, além da música como elemento de força poética. O documentário poético é aquele que acredita ser mais importante o espírito dos combatentes de uma revolução, por exemplo, do que a explicação ou descrição do que foi a luta e o que a motivou. De qualquer forma, “o elemento retórico continua pouco desenvolvido” (NICHOLS, 2005, p. 138).

Para sanar este problema, a retórica começa a ser trabalhada numa estrutura mais argumentativa e menos subjetiva. Assim, temos o segundo modo pontuado por Nichols: o modo expositivo. Aqui, é forte a presença de fragmentos históricos e o filme dirige-se ao espectador através de legendas, cartelas ou vozes que propõem determinado argumento. E então, aparecem elementos que vão marcar o documentário em toda a sua história, além de serem elementos que o diferenciam da ficção: a voz de Deus – cujo orador é ouvido, mas jamais visto – e a voz da autoridade – o orador é ouvido e visto (as vozes da autoridade recebem os nomes de *voz-over* e *voz off*). No modo expositivo, a voz, o comentário e o argumento têm uma importância maior do que as imagens, que acabam por assumir um papel secundário e uma função de ilustrar o que é transmitido verbalmente ou de comprovar e demonstrar o que é dito.

“O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário em *voz-over* parece literalmente ‘acima’ da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo peremptório dos âncoras e repórteres de noticiário, empenha-se na

construção de uma sensação de credibilidade, suando características como distância, neutralidade, indiferença e onisciência.” (NICHOLS, 2005, p. 144)

A montagem, diferentemente do modo poético, é mais empregada com organizadora da continuidade do argumento, do que com um fator que lhe confere ritmo e movimento.

A partir dos anos 60, com o desenvolvimento de equipamentos mais leves e com o refinamento das técnicas de gravação e sincronização do som com as imagens, o documentário mudou não só seus métodos, mas também os temas abordados. Se antes, construir argumentos ou captar o estado de ânimo das situações era a matéria-prima do documentário que, posteriormente seria elaborada e constituiria padrões formais de persuasão, no terceiro modo apontado por Bill Nichols – o modo observativo –, a câmera assume uma posição invisível; uma ferramenta que não interfere nos eventos documentados. A câmera e o gravador moviam-se livremente no ambiente. Aqui, há uma mudança – avanço? – das técnicas que foi possibilitada pelo desenvolvimento tecnológico e também há uma mudança – retrocesso? – em algumas das características que vinham sendo utilizadas no documentário. Por exemplo, a voz-*over*, a música, os efeitos sonoros, as legendas, as entrevistas e as reconstituições históricas são abandonados em detrimento da observação espontânea e objetiva que se desejava alcançar. O documentário observativo quer passar a impressão de que os eventos aconteceriam da mesma forma caso o equipamento não estivesse lá.

O modo observativo também é chamado de cinema direto, movimento que teve como precursor o americano Robert Drew, autor de *Primárias* (1960), documentário sobre a campanha presidencial de John F. Kennedy e que deu início à utilização dos métodos que seriam as bases do cinema direto/observativo.

As principais implicações referentes ao modo observativo serão tratadas detalhadamente em um capítulo dedicado à sua análise como antípoda dos modos que serão citados a seguir: o interativo e o reflexivo, cuja abrangência das características principais e modos de produção também serão especificados mais à frente.

Indo contra a premissa básica do modo observativo, no interativo a câmera não passa despercebida. Nem o cineasta. Sua intervenção é clara e deixa questionamentos quanto aos possíveis rastros de sua participação nos eventos

apresentados. Este modo – o quarto apresentado por Nichols – retoma as técnicas de entrevista, voz-*over* e assume o fato de que a câmera pode, sim, modificar os fatos e que, talvez, o desenrolar dos eventos seria outro sem a intervenção do aparato. Além disso, o cineasta não se esconde e assume o peso de sua intervenção. “Esses filmes fazem do cineasta uma persona tão nítida quanto qualquer outra de seus filmes. Como testemunho e confissão, muitas vezes, estes manifestam um poder revelador.” (NICHOLS, 2005, p. 159)

Assim como Drew é o precursor do cinema direto, Jean Rouch e Edgar Morin deram início a este estilo de filmar que marca o modo interativo, também conhecido como cinema-verdade. Eles produziram um filme emblemático para o movimento: *Crônica de um verão* (1960), onde atores sociais expõem seus principais problemas, dúvidas e questionamentos. Neste filme, os cineastas interagem com os atores, interrogam e instigam na busca da obtenção de verdades ocultas e segredos.

Com o cineasta se colocando em cena, logo o aparato cinematográfico e seu processo de produção também é revelado e exposto. E então, temos o quinto modo apontado por Bill Nichols: o modo reflexivo. Nele, os processos de encontro e negociação entre cineasta, aparato, atores sociais e espectador são a base e sua matéria-prima. “Em lugar de ver o mundo por *intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o *documentário* pelo que ele é: um construto ou representação.” (NICHOLS, 2005, p. 163/164)

Este modo rompe com o poder empregado ao aparato quando expõe suas fragilidades e problemas de representação. É um modo consciente de si, que se questiona e tenta responder até onde vão os limites do realismo no documentário. Se a figura de Jean-Luc Godard foi importante no momento de questionamento do ilusionismo do filme de ficção, também no âmbito do documentário ele dá as caras e produz *Letter to Jane* (1972), um documentário que examina minuciosamente uma fotografia jornalística de Jane Fonda durante uma visita ao Vietnã do Norte. A foto, aparentemente objetiva como produto de um registro mecânico que é, foi totalmente examinada, expondo as intenções e estratégias presentes já no instante do registro fotográfico.

O último modo definido por Nichols é o performático, cuja intenção é enfatizar as dimensões subjetivas e afetivas da realidade. É o caso de *Línguas Desatadas* (1989), de Marlon Riggs, que trata das relações sexuais e raciais entre homossexuais e, ao longo do filme, seus métodos (poesias, reconstituições e

performances encenadas) buscam uma adesão do espectador à causa dos participantes da história. Os filmes performáticos se afastam da objetividade e “dão ainda mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória” (NICHOLS, 2005, p. 170). No modo performático, o real e o imaginado se combinam e a função de janela aberta para o mundo é substituída por perspectivas pessoais e interiores. Nossas emoções são estimuladas pela alta carga afetiva presente no filme. Obras que abordam minorias étnicas, problemas enfrentados pelos homossexuais ou pelas mulheres tendem a assumir um caráter performático.

Neste último modo, são utilizados diversos recursos ficcionais: câmera subjetiva, números musicais, representação de estados subjetivos da mente, *flashbacks* e fotogramas congelados. Entrevistas e *voz-over* também podem ser empregadas de forma menos formal do que em outros modos.

O resumo da história e das principais correntes do cinema documentário esclarece sobre a evolução deste movimento desde seu início, nos anos 20. Assim, é possível perceber suas diferenças de estilo, linguagens e fases. E compreender como o desenvolvimento de técnicas e equipamentos auxilia na diferenciação de seus métodos. Como na ficção, a modernização e o controle das técnicas de produção tornaram possíveis o questionamento e a reflexão das metodologias e temas empregados no documentário. E ainda de suas intenções, como também aconteceu na ficção com o movimento de ruptura. Os diferentes modos aqui citados não devem funcionar como um modelo cronológico da história do documentário – apesar de ficar patente o fato de que o avanço tecnológico trazido ao longo de tempo modifica os métodos documentais e confere certo grau de cronologia. Também não se deve pensar que um método é melhor do que seu antecessor; embora, obviamente, o desenvolvimento das técnicas de captação de imagens e de elaboração fílmica representa certo avanço na linguagem documentária, conferindo certo grau de aprimoramento dos modos. Além disso, é preciso lembrar que modos podem ir e vir ao longo do tempo, sendo empregadas, atualmente, técnicas do modo poético, por exemplo. Diferentes características de vários modos também podem aparecer em um único filme.

Para os objetivos deste trabalho, o que interessa é focar as características e intenções dos modos observativo, interativo e reflexivo. O modo observativo/direto, guarda consigo intenções de esconder as regras do jogo e manter a estrutura clássica do documentário, o que, na ficção, é desempenhado pela narrativa clássica

hollywoodiana. Os dois últimos modos podem ser considerados o momento de ruptura do cinema documentário, pois provocam uma alteração no gênero com relação às metodologias e formas de apresentar o filme.

Desta forma, há a possibilidade de analisar as conseqüências acarretadas por questionamentos presentes em movimentos que se configuram dentro dos dois gêneros – ficção e documentário. Assim, serão lançadas as bases para que se questione a possibilidade de o cinema, seja na ficção ou no documentário, de revelar e representar o real.

2.2 – A problematização da representação realista no documentário

A representação realista, no documentário, parecia ter alcançado o grau máximo com o modo observativo. Seus métodos, com a finalidade de ocultar a presença do aparato técnico e da equipe de filmagem, em muito lembram o objetivo da narrativa clássica ficcional que sugeria um efeito de anterioridade, ou seja, uma realidade pré-existente que a câmera apenas captou. No cinema direto, a palavra de ordem é deixar a câmera invisível, não intervir nos fatos e captá-los como se os equipamentos não estivessem ali. Não havia o interesse em produzir um argumento direto ou propor reflexões. O cineasta do direto quer captar momentos que passem a idéia de que os eventos aconteceriam daquela forma caso a câmera não estivesse presente.

“Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma idéia da duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressadas, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos”. (NICHOLS, 2005, p. 149)

A intenção de se tornar “uma mosca na parede” faz com que o cineasta observativo seja um ser ausente e seu filme não carrega qualquer marca que comprove sua presença. Isso produz um efeito que Fernão Pessoa Ramos denomina, no texto *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, “o recuo do sujeito que enuncia”. Ou seja, o autor se esconde e não oferece ao público uma posição clara de seu argumento, deixando que o espectador confira suas próprias significações e sentidos ao filme. Não há uma voz que conduza nossa percepção e a experiência de assistir a um documentário observativo é como sentir que “a decisão fica por nossa conta”, como observa Bill Nichols. O espectador constrói seu conhecimento e entendimento da obra, cuja carga de objetividade é responsabilidade de suas imagens sem intervenção. É o documentário procurando expor o real com transparência, com imagens lineares que não possuem nada que seja exterior a elas: sem voz-over, música, imagens históricas ou efeitos sonoros. Apenas o momento captado.

E então, com *Crônica de um Verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, a mosca na parede cai na sopa e começa a fazer parte do processo que o cinema direto tanto quis esconder. Além disso, grande parte das regras naturalistas do modo observativo é subvertida no modo interativo, também conhecido como cinema-

verdade. Ao próprio Rouch é atribuída a frase que resume brilhantemente o pensamento dos cineastas do cinema-verdade: “Sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (ROUCH apud. DA-RIN, 2006, p. 149). O mito da objetividade almejada pelo direito cai por terra e os instrumentos dissimulados para garantir a naturalidade e neutralidade dos registros começam a ser usados como forma de provocar e produzir situações reveladoras.

No cinema interativo, monólogos, diálogos e entrevistas com os atores sociais são retomados e “discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera” (DA-RIN, 2006, p.150) fazem parte dos planos do cinema-verdade. Se o autor observativo é neutro, o autor interativo é um provocador de situações que tem plena consciência de seu poder de controle sobre o real que irá retratar. Jean-Louis Comolli alega que “quer-se respeitar o documento, mas não se pode evitar fabricá-lo. Ele não preexiste à reportagem, mas é o seu produto” (COMOLLI apud DA-RIN, 2006, p. 157).

Em vez do recuo do sujeito que enuncia, o cineasta do cinema-verdade entra em cena e deixa claro o fato de sua presença constituir-se um fator de alteração da situação em questão. Há a consciência de que os atores sociais têm noção de que a câmera está ali e acabam colocando-se em papéis que desejam representar. “Uma história simultaneamente inventada, vivida e filmada.” (DA-RIN, 2006, p. 160)

O realizador do filme interativo quer criar realidades, provocar o aparecimento de eventos e mostrar os fatos não como se a câmera ali não estivesse, e, sim, focando o resultado da alteração de situações exploradas pelo aparato cinematográfico. “Revela a consciência de que está reproduzindo determinado significado por meio de determinada intervenção.” (NICHOLS, 2005, p. 66)

Em se tratando de consciência, o gênero documentário, assim como a ficção, possui um movimento específico para dar conta do recado de olhar para si e problematizar as questões referentes à produção dos documentários. É o modo reflexivo. Nele, o aspecto principal é o processo de representação e não a realidade representada. A exposição das regras do jogo promovida pelo cinema-verdade ganha outra conotação no reflexivo: propor uma reflexão – como o nome do modo sugere – sobre as condições de produção do documentário. O foco da atenção é o processo de negociação entre o cineasta e o espectador. As convenções realistas são rompidas e as questões éticas do documentário vêm à tona; questionando o poder da câmera de representar ou descrever de forma enganosa as situações e argumentos que vai

apresentar. “Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação.” (NICHOLS, 2005, p. 163/164)

Além disso, Nichols afirma que “o lema segundo o qual um documentário só é bom quando seu conteúdo é convincente é o que o modo reflexivo do documentário questiona” (2005, p. 163). E propõe este questionamento por meio de comentários em voz *off*, metacomentários – que remetem à produção do filme, suas dificuldades, objetivos e intenções – e, obviamente, por meio da exibição do artifício, desvendando os mecanismos responsáveis pela construção do objeto. O cineasta reflexivo, de acordo com Fernão Pessoa Ramos, quer expor a impossibilidade de o autor não imprimir sua visão de mundo no discurso que veicula e produz; deseja mostrar que a imagem é fruto de um ponto de vista e pode ser sempre manipulada.

“Estes documentários auto-reflexivos (...) tornam explícito aquilo que tem sempre estado implícito: documentários sempre foram formas de representação, nunca uma janela transparente para a ‘realidade’; o cineasta sempre foi um participante-testemunha e um ativo fabricante de significados, um produtor de discurso cinematográfico e não um repórter neutro e onisciente da verdade das coisas.” (DA-RIN, 2006, p. 170)

A intenção, com também fizeram os críticos que romperam com o ilusionismo hollywoodiano, era liberar os espectadores da passividade que os prendia, deixando clara a possibilidade de macular a objetividade da imagem cinematográfica. O objetivo é estimular o espectador a ter uma consciência crítica a respeito de sua relação com o documentário e com o que ele representa.

Vertov e Godard são expoentes nos processos de ruptura com o ilusionismo e a objetividade seja na ficção seja no documentário. Dziga Vertov produziu um filme que explora, expõe e reflete o processo de representação, e que é válido para as discussões em qualquer gênero, ficcional o documental: *O homem com a câmera* (1929). Neste filme, “os efeitos técnicos funcionam como um instrumento de conscientização do espectador sobre os sortilégios do cinema-espetáculo” (DA-RIN, 2006, p. 174). O processo de construção do filme é exposto em imagens sendo trabalhadas numa sala de montagem, uma platéia assiste ao filme que está sendo construído e vemos passo-a-passo o resultado dos processos da montagem. Além disso, o homem com a câmera é mostrado em várias passagens para, em seguida,

assistirmos ao que ele registrou. Sílvio Da-Rin cita uma declaração do próprio Vertov, presente em uma obra de 1972:

“Em *O Homem com a Câmera*, não é o objetivo que é destacado, mas o meio; e isto é inteiramente evidente porque o filme tinha, entre outras, a tarefa de apresentar os meios em lugar de dissimulá-los como hábito nos demais filmes. Porque um dos objetivos do filme era o de dar a conhecer a gramática dos meios cinematográficos.” (VERTOV apud DA-RIN, 2006, p. 177)

Jean-Luc Godard circula nos dois eixos: o da desconstrução do ilusionismo da ficção e do documentário. Reconhecer a importância do legado de autores do nível de Godard e Vertov é fundamental para compreender também a importância representada pela ruptura e reflexão que eles propunham, enriquecendo não só a experiência do espectador, mas alterando as formas de ver e fazer cinema.

A proposta de auto-reflexão no âmbito do documentário utiliza métodos já empregados em filmes do cinema-verdade: elementos ficcionais, construções e interpretações encenadas que levam ao questionamento do caráter documental das imagens. “Ficção engendrando documento, documento engendrando ficção.” (DA-RIN, 2006, p. 161)

Além disso, algumas obras do momento auto-reflexivo instalaram a dúvida sobre a origem das imagens captadas, dúvida esta que acaba sendo levada a outros domínios do cinema e promove reflexões sobre a objetividade das imagens e o “real” representado. Em todo esse processo, os limites entre ficção e documentário se misturam e tornam ingrata a tarefa de definir gêneros para os filmes. Uma rede de intenções e motivações dos diretores chega ao espectador com aspectos propícios à instauração da dúvida. São inúmeros os elementos que se interligam num processo que não sana nossos questionamentos. Pelo contrário. Já não há a possibilidade de responder com a certeza daqueles que preservam a fé nas imagens, se o cinema é mesmo capaz de representar a realidade ou se seus métodos são capazes apenas de construir a realidade, seja no âmbito da ficção ou do documentário.

Este tipo de discussão entre os limites do documentário e da ficção não são temas novos para o cinema. Sua abordagem ampla possui ares contemporâneos, mas a presença da tenuidade da linha que os separa pode ser encontrada já em 1960, com *Crônica de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin.

“(…) ao explorar intuitivamente a interpenetração entre os papéis que os atores acreditavam representar e os papéis que os outros os viam representando, *Crônica de um Verão* tornava-se um filme sobre a relação de fecundação mútua entre documentário e ficção.” (DA-RIN, 2006, p. 156)

Neste filme, os atores conferem um quê de ficção ao deixar escapar um tom de irrealidade em suas palavras e atos. Rouch, segundo Da-Rin, deu um passo para o documentário ficcional. Apesar de trazer consigo o peso de imagens documentais – teoricamente – e de conotações de evidências e prova, o documentário não foi originalmente pensado com uma linguagem sem precedentes no que se refere ao nível de indexalidade com o real. “Grierson nunca acreditou que a imagem cinematográfica poderia reproduzir por mimetismo a realidade. (...) Dramatização, interpretação e intervenção social – estes são os atributos do documentário para seus fundadores.” (DA-RIN, 2006, P. 92/93)

Mesmo assim, com o tempo, as discussões foram se formando e a possibilidade efetiva de se separar documentário e ficção ficava cada vez mais distante. Para alguns, todo filme é um filme de ficção; para outros, todos são documentários. É desta forma que Bill Nichols inicia o primeiro capítulo de Introdução ao documentário: “Todo filme é um documentário” (2005, p. 26). Ele ainda promove uma separação entre documentários de satisfação dos desejos – que seriam aqueles que se convencionou chamar de ficção e que freqüentemente “transmitem verdade, se assim quisermos” – e documentários de representação social – os quais denominamos não-ficção e que “também transmitem verdades, se assim quisermos”. Os filmes de ficção, ou documentários de satisfação de desejos, têm o poder de nos fazer aceitar o mundo fílmico como sendo plausível e os documentários de representação social instauram a crença, nos fazendo crer que o mundo do filme é real.

Nichols acaba por ilustrar o fato de que o filme ser caracterizado como um documentário ou uma ficção também passa pelo entendimento do espectador, que, por vários motivos – campanhas midiáticas, a classificação do filme ou mesmo a obra do realizador –, “sabe” a que tipo de filme vai assistir. É o que Noël Carrol (2005) chama de “postura ficcional”, ou seja, o público desenvolve determinada postura de acordo com as intenções do autor ou por meio dos mecanismos já citados. Bill Nichols também entende desta forma: “A sensação de que um filme é um

documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme” (NICHOLS, 2005, p. 64).

Jacques Aumont, ao contrário, afirma que “qualquer filme é um filme de ficção” (2005, P. 100). Desta forma, ele argumenta que, a partir do momento em que algo é representado, já está preso no imaginário social, dando abertura a uma “pequena ficção”. Aumont também pontua o fato de que os documentários apresentam aspectos muitas vezes desconhecidos da realidade de quem assiste ao filme, dependendo mais do imaginário do que do real propriamente dito para ser compreendido pelo espectador. A preocupação estética, de acordo com Aumont, também está presente no documentário, lhe confere um aspecto ficcional, pois cria objetos e efeitos de contemplação, se aproximando do imaginário, perdendo parte da carga objetiva do documentário. Além disso, muitas vezes o documentário recorre a técnicas narrativas próprias da ficção para manter o interesse do espectador ou para chamar a sua atenção.

Por esses fragmentos da obra de Aumont e Nichols, pode-se perceber a complexidade da discussão, que parece não se encerrar nas afirmações “todo filme é um documentário” ou “todo filme é ficção”. Características empregadas pelos dois gêneros, comuns a eles, dificultam a sistematização entre ficções e documentários.

“Suspende o véu da ilusão não é um procedimento novo nas artes, embora tenha tardado bastante a tornar-se prática corrente no domínio do documentário” (DA-RIN, 2006, p. 170) Essa suspensão do véu da ilusão do documentário, presente em forma da crença de que as imagens apresentadas se originaram da realidade, o documentário “cria” um problema ao demonstrar que a sua realidade pode ser criada, encenada, assim como faz a ficção. A alegação de que o documentário é servido de uma essência de realidade e dá acesso ao real é algo que começa a ser questionado. Além disso, os limites da representação são modificados, expostos, ultrapassados e quebrados. Tudo é feito de forma agressiva com relação ao espectador, acostumando com modelos canônicos que preservam as características da ficção na ficção e do documentário no documentário, em seus devidos lugares. Para Sílvia Da-Rin, o questionamento dessa separação entre os gêneros acaba sendo “uma experiência raríssima, nunca praticada pelo modo de representação hegemônico, porque implica o seu segredo mais íntimo”. (2006, p.194)

Esse caminho de propor questionamentos sobre a dimensão ontológica presente no documentário pode ser perigoso: “(...) a promoção indiscriminada da

ambivalência pode levar a uma descrença na imagem, como um instrumento capaz de intervir na arena sócia, onde significados são permanentemente construídos visando cooptar nossos desejos, formar nossas crenças e influir em nosso destino histórico” (DA-RIN, 2006, p. 213). Talvez o mais importante seja compreender a dimensão e a importância da discussão sobre os limites entre ficção e documentário. Se o debate é antigo ou não, suas respostas ainda não foram completamente determinadas ou aceitas. Sobre todo filme ser um documentário ou uma ficção, é um assunto cuja concordância não parece estar próxima de se alcançada no meio cinematográfico. O importante é buscar amadurecer o debate e tornar críticos aqueles que encaram o cinema como uma revelação do real ou mesmo uma arte capaz de representá-lo, objetivamente. Se já não nos sentimos capazes de atribuir gêneros aos filmes, talvez também não sejamos capazes de falar, com certeza, sobre as “realidades” presentes nas imagens cinematográficas. Seja na ficção, seja no documentário.

No próximo capítulo, serão apresentadas algumas das características de dois cineastas que rompem com a generalização do cinema em ficção e documentário, e que problematizam a questão a representação realista: Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho.

“A representação da realidade tem que ser contestada com a realidade da representação.”

Sílvio Da-Rin

CAPÍTULO 3

O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI E O DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO: NOVAS FORMAS DE REPRESENTAR E PENSAR A OBJETIVIDADE DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA

3.1 – O papel de Abbas Kiarostami no cinema iraniano

"A meu ver, o narrativo inerente ao filme é o que de pior podia ter acontecido à Sétima Arte. Pois Griffith nos colocou no caminho errado." (GREENWAY apud BERNARDET, 2004, p. 106) A fala do cineasta inglês Peter Greenway, pode fornecer indícios da dimensão de um novo cinema que revelou um dos cineastas mais cultuados na atualidade, ou vice-versa: o cinema iraniano e Abbas Kiarostami. Um produz o outro numa relação onde a criatividade se une a uma estética social, a limitações de produção e têm como resultado um cinema político, metafórico e ascendente. Nomes importantes do cinema iraniano têm aparecido nos últimos tempos como prova do poder do país em produzir obras cinematográficas marcantes e que se distanciam dos padrões industriais. São eles: Mohsen e Samira Makhmalbaf, Jafar Panahi e, o que será o objeto deste trabalho, Abbas Kiarostami.

Primeiramente, cabe falar sobre as condições de produção no Irã, país que, ainda no século XXI, preserva tradições e costumes milenares e tenta breçar a influência de outras nações e expressões culturais em seu país. Dentro das limitações políticas e econômicas impostas pelo Irã, os cineastas desenvolvem sua arte, que acaba por tomar ares de certa simplicidade narrativa – diferente das elaborações de montagem e som hollywoodianos, sem, contudo, ser superficial –, apuro em seus elementos poéticos, força metafórica e uma imensidão de significados, visto que os meios de comunicação iranianos são fortemente censurados e controlados, cabendo aos profissionais da área encontrar formas de driblar este tipo de conduta do governo.

“Estamos diante de um panorama em que artistas e intelectuais estão constantemente sob censura, opositores políticos são perseguidos e mortos e jornais reformistas são fechados. Todo o sistema de comunicação é controlado pelo governo – a censura aos meios de comunicação no Irã é

garantida pela constituição – e a televisão e todos os recursos da mídia forçam a informação para dentro de moldes cada vez mais padronizados. O cinema torna-se, assim, uma importante ferramenta de expressão dos iranianos fora do país.” (MELEIRO, 2006, p. 19)

Após a revolução, em 1979, o Irã passou por um período de forte repressão e controle do governo. O aiatolá Khomeini, então presidente do país, sobrepunha orientações do islamismo à política no Irã. Assim, o poder iraniano era um misto de política e religião, como acontece em grande parte dos países islâmicos. Jornais foram fechados, TVs passaram para o controle do governo e imagens dos líderes Khomeini e Khamenei (sucessor de Khomeini) começaram a se espalhar pelo país e a dominar os meios de comunicação, bem como escolas e outros canais de expressão.

Nos primeiros anos após a revolução, o Irã viu sua produção cinematográfica, que era de cerca de 70 filmes por ano, cair consideravelmente a uma produção de 20 filmes anuais. Assim, o número de filmes importados da então União Soviética, da Itália e, claro, dos Estados Unidos, aumentou, gerando discordâncias no governo.

“Os clérigos mostravam-se divididos quanto à pertinência de exibir filmes ocidentais: parte deles julgava positivo o fato de mostrar pessoas oprimidas pelo sistema imperialista e parte acreditava que essa importação apenas alimentaria a dependência cultural e o imperialismo.” (MELEIRO, 2006, p. 47)

Desta forma, a tarefa dos cineastas iranianos acabou sendo dupla: libertar o povo da linguagem padronizada de Hollywood – que transmitia valores e “realidades” dissonantes daquilo que se vivia no Irã – e criar formas de driblar o controle e a censura governamentais para fazer com o cinema iraniano chegasse aos espectadores também dentro do país.

“O cinema comercial da década de 70 encontrou uma forma inovadora de cinema. Era um cinema político, que desenvolveu uma linguagem simbólica devido ao aparato repressivo do governo.” (MELEIRO, 2006, p. 44) Assim, o cinema iraniano se aproximou de temas ligados aos problemas sociais, ao cotidiano repressivo do país e à crítica, implícita, ao governo. A linguagem cinematográfica no Irã se desenvolveu sobre as bases que equipamentos racionados e que não acompanhavam as tecnologias eram capazes de oferecer. Além do pouco investimento financeiro e as dificuldades de produção em um país onde a liberdade de expressão não é assegurada. E isso tudo teve como resultado um cinema simples – mas não simplista – sem inovações na montagem ou uso de efeitos especiais. Um

cinema que desenvolveu muito sua poesia, sua linguagem e refinou as formas de abordar temas que ainda hoje são considerados tabus na sociedade iraniana.

Além de tudo, a estética desenvolvida pelos cineastas iranianos em muito se assemelha àquela desenvolvida pelos cineastas do neo-realismo italiano depois da 2ª Guerra Mundial. Mariarosaria Fabris pontua algumas características da estética neo-realista e que podem ser encontradas no cinema desenvolvido no Irã, também chamado de “neo-realismo iraniano”: a presença de elementos históricos e temporais, de elementos reais e imagens documentais, a simplicidade técnica com recusa aos efeitos visuais, filmagem em cenários reais, atores não-profissionais, baixos orçamentos, histórias coletivas e a crítica à situação do país.

Um dos últimos filmes a serem exibidos antes da Revolução de 78, que mudou os rumos do país, foi *Gozaresh* (The Reporter), de Abbas Kiarostami, cuja presença é marcante nos principais momentos e movimentos pelos quais passou e ainda passa o cinema iraniano. Nos anos 60, ele foi diretor do Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, conhecido como Kanun.

“Alguns dos melhores curtas e filmes de animação da história do cinema iraniano foram feitos nesse período. Embora o objetivo principal do Kanun fosse produzir filmes para crianças, a maior parte dos filmes era feita por intelectuais, e claramente nem todos os filmes eram para crianças, sendo que a maioria dele era sobre crianças.” (MELEIRO, 2006, p. 42)

Alessandra Meleiro considera três fases pelas quais o Kanun passou: a primeira, vai de 1966 a 1979, e foi um período de grande atividade do instituto; a segunda fase, já no início da revolução, dura até 1990 e é nela que se estabelecem as semelhanças com o neo-realismo italiano, visto que a situação do país era arrasadora com as medidas controladoras adotadas pelos líderes políticos/religiosos; nesta fase, foram produzidos filmes mais realistas, que tratavam de temas sociais (foi também nesta fase que Kiarostami produziu obras que o lançariam no cinema internacional: *Onde fica a casa do meu amigo?* (1986) e *Close-Up* (1990)); e a terceira fase do Kanun, que marca uma ruptura com as atividades em pleno vapor que o instituto vinha desenvolvendo até então, pois os novos dirigentes do país decidiram aumentar o controle sobre os cineastas, o que os levou a enveredar para produções independentes.

É neste contexto que Kiarostami desenvolve seu cinema, cuja especificidade encontra-se em sua linguagem poética, lúdica, na aparente simplicidade de seus

temas, no poder de driblar as regras do governo e da tradição islâmica e, principalmente, em sua forma de filmar agregando as dificuldades de produção no país e as técnicas que exprimem a intenção por trás de seus posicionamentos de câmera, ângulos intencionalmente escolhidos e que conferem inúmeras significações latentes aos seus filmes. Obras como *Onde fica a casa do meu amigo?*, *Close-Up*, *Vida e nada mais* (1992), *Através das Oliveiras* (1994), *Gosto de cereja* (1996), *O vento nos levará* (1999) e *Dez* (2002) são marcantes em sua filmografia. Todas elas são filmadas sem que Kiarostami lance mão do forte apelo visual, o que não quer dizer que este quesito seja descuidado pelo cineasta, pelo contrário. São filmes que contam com temáticas importantes e que acabam se sobressaindo à técnica. O apuro visual é algo caro a Kiarostami, formado em Belas Artes pela Universidade de Teerã.

“A imperfeição da aparência da obra resultante, ou seja, os enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação e ritmo de montagem enfatizam que a idéia, o *que* se põe em cena, é o que realmente importa, e não o *porque*.” (MELEIRO, 2006, p. 110)

É como se a técnica fosse um instrumento para se atingir algo maior, não como parte do universo criado ou formatadora dele. O que Kiarostami coloca na tela é suficiente para fazer sua crítica ao autoritarismo, para denunciar os problemas sociais e as restrições impostas pelo governo ao campo cinematográfico.

Seja tratando de um menino que, em busca da casa de seu amigo para entregar um caderno, segue uma trajetória de busca de si mesmo; seja a busca de possíveis sobreviventes de um terremoto; os problemas e percalços da produção de um filme que trata também do amor impossível entre dois jovens; de um impostor que deseja se auto-afirmar; a morte e seus rituais tradicionais; o suicídio – e a duvidosa opção sexual do protagonista; ou conversas com pessoas em um carro, numa espécie de consultório psicanalítico, Kiarostami trabalha temas pouco abordados pela cultura islâmica e também alguns de seus tabus. Exatamente por isso, a metáfora é recurso presente em muitas – para evitar a generalização – de suas obras. E é ferramenta que, por motivos já apontados aqui, também se faz presente na obra de outros cineastas iranianos.

Desta forma, ele consegue criar situações possíveis para a discussão de temas delicados como a honra masculina (*Onde fica a casa do meu amigo?*), o descaso do governo com sobreviventes de tragédias naturais (*Vida e nada mais*), as diferenças de

classes sociais que marcam as relações entre as pessoas (*Através das Oliveiras*), a morte (*O vento nos levará*), o suicídio e a homossexualidade (*Gosto de cereja*). Ou seja, são filmes que dizem tudo, que promovem discussões, sem, contudo dizer – claramente – muita coisa.

Criando uma estética bastante própria, outras características que estão permanentemente presentes nas obras do iraniano são apontadas por Alessandra Meleiro e Jean-Claude Bernardet. Uma delas é o serialismo ou a repetição como forma de chamar a atenção para elementos ou objetos que, apresentados uma única vez, não receberiam a importância devida. Outro aspecto, que pode ser o resultado de dificuldades impostas pelas tradições do país é a presença de mulheres nos filmes de Kiarostami. Até *Dez*, os homens eram destaque em seus filmes e às mulheres eram dados papéis que não as traziam para o primeiro plano. E mesmo em *Dez*, algumas das opções resultaram de limites religiosos e políticos impostos pela cultura islâmica. A escolha de se filmar dentro de um carro deve-se a questões deste tipo. Bernardet explica a opção de Kiarostami:

“(…) havia tempo queria realizar um filme cujo personagem principal fosse uma mulher (até então, seus personagens principais eram todos masculinos). Como nos lugares públicos as mulheres têm que estar sempre envoltas num véu, teria que filmar dentro de uma casa, onde elas não usam xador (véu que cobre os cabelos das muçulmanas); porém a simples presença da câmera transforma qualquer espaço em público, portanto mesmo em sua casa, diante da câmera o personagem teria de vestir xador, o que falsearia tudo”. (BERNARDET, 2004, p. 26)

Ambientes fechados e interiores são elementos raros na obra de Kiarostami. Se a resposta não é somente “as dificuldades de produção devido às tradições do país e o custo dos filmes”, Kiarostami não nos dá pistas de outros motivos. A verdade é que, desta forma, ele cria planos em que a câmera não penetra a casa de seus personagens: a porta é o limite e muitas vezes é o que vemos durante alguns segundos à nossa frente. É uma espécie de preservação do espaço sagrado dos muçulmanos, ou seja, sua casa.

As informações a conta-gotas, a sub-informação, o personagem que, às vezes, sabe mais que espectador, as situações incompletas, as ações entrecortadas e os finais abertos de Kiarostami são alguns dos motivos para seu sucesso e marcam sua ruptura com a narrativa clássica. “Todos os filmes deveriam ficar em aberto e fazer perguntas, deixando ao espectador a liberdade de construir sua própria visão. Agir

sem se preocupar com essa liberdade implica doutrinar o público.” (CIMENT E GOUDET apud BERNARDET, 2004, p. 52)

O campo/contracampo é outra técnica que Kiarostami abole. E muitos de seus filmes, mesmo quando um dos interlocutores fala o que vemos é a expressão do outro, aquele que está no foco da ação. Para Kiarostami, o campo/contracampo é um tipo de técnica que fecha o espaço e o define, coisas que o iraniano evita, pois “sempre procura, pelo contrário, o aberto, o inconcluso” (BERNARDET, 2004, p. 61). O som também, ao contrário da função de elemento de linearidade que lhe é conferida na narrativa clássica, não é, obrigatoriamente, sincronizado com as imagens. Podemos ver um carro em campo aberto e ouvir um diálogo de personagens que não aparecem. O plano de fundo, o cenário “montado” também não é fundamental para Kiarostami, que utiliza locações naturais para ambientar suas histórias o que, de certa forma, aproxima seus métodos daqueles desenvolvido pelos cineastas do neo-realismo italiano, como foi pontuado, e deixa clara essa influência:

“Lembro-me apenas que na juventude fui muito fortemente marcado pelos filmes neo-realistas italianos. Acredito que a influência desse cinema sobre minha obra tem suas raízes no meu primeiro encontro com esses filmes, encontro que sem dúvida eclipsou qualquer outra influência.” (CIMENT apud BERNARDET, 2004, p. 145)

O carro também é um elemento sempre presente e que faz parte dos filmes do iraniano. E, dentro dele, Kiarostami cria inúmeros planos que ampliam os espaços e, ao mesmo tempo, colocam o espectador no interior da busca dos personagens:

“a câmera no lugar do motorista filma o passageiro ou vice-versa, acompanha a paisagem por uma janela ou pelo pára-brisa, filma o motorista do ponto de vista do banco traseiro. Ou então a câmera externa ao veículo filma o motorista e o passageiro por uma janela; há planos de paisagem com o carro ao fundo e o diálogo de seus ocupantes em primeiro planos sonoro” (BERNARDET, 2004, p. 32).

Além disso, a busca de seus personagens passa por obstáculos que tornam a “trajetória automobilística de Kiarostami” um caminho que possui elementos que a enriquecem. De acordo com Bernardet, esta procura não se dá em linha reta nem segue os caminhos principais; os caminhos quase sempre são desconhecidos e fazem com que o motorista peça informações ao longo do percurso, levando-o ao diálogo com pessoas que estão fora do quadro. Mesmo assim, com percalços e sem conhecer

muito bem o caminho, seus personagens buscam sem parar, sem desistir ou interromper o trajeto.

Também em Kiarostami está inerente o “nada”, ou aquilo que os defensores e entusiastas das montagens frenéticas de Hollywood chamariam de “tempo morto”.

“Caçava constantemente cenas em que nada estivesse acontecendo. É esse *nada* que eu queria incluir no meu filme. Há momentos num filme em que nada deve acontecer, como em *Close-Up*, quando alguém chuta uma lata. Mas eu precisava disso, precisava desse *nada* aí.” (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, P. 93)

Mas talvez o recurso mais interessante da obra de Kiarostami sejam as fortes referências metalingüísticas que dão aos seus filmes um caráter auto-reflexivo que promove discussões ainda mais profundas e que serão abordadas posteriormente. Assim, Kiarostami expõe o aparato, problematiza as questões referentes à produção cinematográfica e à representação realista, bem ao gosto dos movimentos de ruptura com a narrativa clássica e sua postura mimética com relação ao real.

“Kiarostami aspira conseguir a cumplicidade criativa do espectador. A freqüente revelação do dispositivo cinematográfico, a confusão dos níveis de realidade são também algumas das marcas estilísticas que caracterizam boa parte da filmografia de Kiarostami.” (MELEIRO, 2006, p. 116)

É justamente essa veia auto-reflexiva que nos interessa e que está presente de forma mais radical em *Close-Up*, cuja análise será apresentada no próximo capítulo.

Parte desse rompimento de Kiarostami vem de sua postura antagônica à narrativa e à sua forma de deixar o espectador numa posição passiva:

“Não suporto o cinema narrativo. Quanto mais ele conta história e quanto melhor o faz, maior fica minha resistência. O único meio de pensar um novo cinema é dar maior importância ao papel do espectador. Devemos encarar um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher os vazios, as lacunas” (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, p. 52).

Para ele, o filme não deve ter uma estrutura fixa que queria dar ao espectador uma impressão de que os melhores ângulos do que se quer contar foram escolhidos. A estrutura “inacabada” de seus filmes está ligada àquilo que ele entende como sendo a liberdade do espectador. A organização da estrutura fílmica em acontecimentos previsíveis feita por meio de códigos e métodos facilmente reconhecidos pelo espectador o tranqüiliza. E é isso que Kiarostami rejeita: a

tranqüilidade do espectador frente a uma estrutura que o aprisiona e domestica seu olhar de forma a impedir que ele veja o poder do cinema. “... relação de causa e efeito entre uma cena anterior e uma posterior – o que é evidente que Kiarostami sempre quis evitar.” (BERNARDET, 2004, p. 94)

Como conseqüência natural da ruptura promovida por Kiarostami o que se tem é um questionamento sobre a representação realista e o ilusionismo hollywoodiano. Passa-se a questionar até onde vai a dimensão ontológica das imagens cinematográficas e até onde vai o limite para criar e produzir representações. Realistas ou não.

“A natureza tênue da fronteira entre realidade e ficção explica a relevância que a obra de Kiarostami tem para a audiência, já que a ‘suspensão da descrença’ torna-se muito mais fácil quando assistimos a uma ‘história-documentário’, um filme dentro de um filme’, o que poderia ser categorizado sob o termo ‘social-realismo’. Kiarostami nos ensina não como ‘falar sobre’ o real, mas como ‘mostrá-lo’.” (MELEIRO, 2006, p. 107)

Em *Close-Up*, Kiarostami promove uma crise na fé nas imagens. O que vemos já não é visto como cópia ou mimese do real. Seus jogos de cena, planos e imagens com aspecto documental e as incertezas do mundo que Kiarostami deixou aberto à nossa imaginação causam desconforto e levam ao questionamento. Colocamos em dúvida a objetividade da imagem e começamos a considerar a possibilidade de que tudo é encenado e manipulado.

“Tudo o que em Kiarostami nos parece espontâneo, fruto de uma relação imediata com a realidade, de uma filmagem que captou o que a realidade apresentava independentemente de qualquer intervenção, é de fato resultado de uma construção. *Material bruto e espontaneidade* não são o estado ou a qualidade do que vemos nos seus filmes, mas significações construídas.” (BERNARDET, 2004, p. 143)

Numa mistura entre gêneros – ficção e documentário –, o cineasta iraniano propõe discussões que colocam o espectador num nível em que ele já não sabe mais se é capaz de apontar se o cinema é mesmo uma arte do real ou se consegue, efetivamente, captar, de maneira objetiva, eventos da realidade. Talvez nem sejamos mais capazes de distinguir o que é “falso” daquilo que acreditamos ser “real”. “O que chamamos de realidade já é, no momento da filmagem, uma nova ficção. O cinema, parece nos dizer Kiarostami, está condenado a nunca chegar à realidade, por mais realista que seja.” (ARAÚJO, 1995)

3.2 – O papel de Eduardo Coutinho no documentário brasileiro

As tendências que fizeram parte da história do documentário – seja ele francês, norte-americano ou inglês – também fazem parte da história do documentário brasileiro. Os modos definidos por Bill Nichols também estão presentes nos filmes nacionais e a evolução dos modelos, dos métodos, das ferramentas e técnicas também fazem surgir, no Brasil, uma tendência ao questionamento e conseqüente supressão da linha (tênue) que separa ficção e documentário.

O chamado documentário etnográfico foi o que se primeiro produziu no país na linha do “filme da realidade”. São célebres as experiências do major Thomaz Reis para a Comissão Rondon, cujo objetivo era, entre outros, desbravar a região amazônica e promover a preservação das tradições de tribos indígenas. O major produziu filmes seminais para nossa história, como *Rituals e festas bororo* (1917) e *Os sertões de Mato Grosso* (1912). Também é marcante a experiência de Roquette Pinto com um “documentário pioneiro”, produzindo, em 1912, o filme *Rondônia*.

Filmar o outro, o exótico foi o que marcou nosso documentário dos primeiros tempos. A classe burguesa e intelectual se interessa por tudo o que era diferente, fora do que acreditavam ser comum. Por isso, se deu (e ainda se dá) tanto valor e foco nos povos indígenas e nordestinos, por exemplo, já que o eixo de nossa produção acabava restrito ao sul do país.

Esse cinema etnográfico, que ganhou ares de cinema educativo, dá lugar a produções documentais mais particulares, que se baseiam no específico, no cotidiano, em um eixo definido de discussão. Já nos anos 60, essa ruptura recebe influência do Cinema Novo e nossas produções documentárias passam a virar sua câmera para os excluídos, o povo, a miséria e a natureza nordestinas. A câmera na mão e os baixos orçamentos também estão presentes, como estiveram (e eram caras) ao Cinema Novo. Tudo isso provocou mudanças não só nos temas como também na estética dos documentários influenciados pelos cinemanovistas, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. As obras do período cinemanovista também são fortemente carregadas de características semelhantes àquelas inerentes ao neo-realismo italiano, seja no que se relaciona aos temas escolhidos ou aos métodos desenvolvidos na Itália do pós-guerra.

Apesar de os documentários brasileiros dos anos 60 aos 80, ainda estarem presos ao modelo clássico de documentário, Jean-Claude Bernardet aponta a criação, com a influência do Cinema Novo, de uma situação em que o documentário recorre à voz do saber para oferecer aos espectadores clareza nas discussões de temas políticos e sociais que os filmes começaram a desenvolver. É o que ele chama de “modelo sociológico”, ou seja, os métodos para produção do documentário ficavam no eixo entre o particular e o geral.

“Uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. É preciso que os casos particulares apresentados contêmam os elementos necessários para a generalização, e apenas eles.” (BERNARDET, 2003, p. 20)

As mudanças e rupturas desde o documentário etnográfico do início do século – que acabou considerado educativo – até o documentário influenciado pelo Cinema Novo, que gerou filmes de caráter “sociológico”, fizeram abrir as portas para importância do outro. O foco que já vinha se dando ao particular e ao específico no início dos anos 60 virou prática até nos documentários dos anos 70 e 80.

“Tornar o entrevistado não ‘objeto’ de um documentário e sim sujeito de um filme, dialogar com ele, fazer com que se expresse, essas são questões que estimularam boa parte da produção documental brasileira a partir dos anos 60, com soluções éticas e estéticas variadas. O ‘outro de classe’, não apenas como tema de filme, mas como ‘fonte de um discurso, centro do mundo ou centro de um mundo’ movimentou parte da crítica e da prática cinematográfica nos anos 70 e 80, e Eduardo Coutinho participou dessa tradição” (LINS, 2004, p.108)

Eduardo Coutinho é o grande expoente do cinema-verdade brasileiro. As novas ferramentas e tecnologias propiciaram a produção do cinema-verdade no país – câmeras mais leves e som direto, por exemplo – e também o desenvolvimento de modelos mais reflexivos de se fazer e pensar o documentário. E Coutinho faz parte tanto de um como do outro movimento. Ele traz consigo a experiência de anos como realizador de episódios para o programa Globo Repórter e, até os anos 80, foi um diretor de ficção. É contemporâneo de inúmeros membros do Cinema Novo, colaborou com alguns deles, mas só cerca de 20 anos depois do apogeu do movimento, foi que Coutinho se aventurou na direção.

Em 1964, Coutinho deixa inacabado o filme *Cabra marcado para morrer*, que originalmente seria uma ficção cujo fio condutor seria a história de um camponês

assassinado a mando de um proprietário de terras na região nordestina. Com o golpe de 64 e instalação da Ditadura Militar, o filme foi interrompido e muito do que já havia sido gravado foi levado pelos militares. E só foi possível utilizar o material original no *Cabra* de 84, porque parte dele havia sido mandada para um laboratório no Rio de Janeiro dias antes do golpe. Foi a base para que Eduardo Coutinho produzisse um dos filmes mais importantes para a cinematografia brasileira. O nome, *Cabra marcado para morrer*, foi mantido, mas o que era uma ficção de 1964 virou um documentário em 1984.

Neste filme, Coutinho inaugura práticas e métodos que viria utilizar e abandonar em outros filmes. Aqui, ele explora o processo de negociação, a relação com o outro e o poder de intervenção e alteração do universo filmado. Bem ao gosto do cinema-verdade. Também ao gosto do modo inaugurado por Jean Rouch é a exposição da presença da equipe e dos entraves e problemas que surgem na produção do filme. Em *Cabra*, Coutinho utiliza entrevistas, insere imagens do *Cabra* de 64 para explicar escolhas do filme de 84 e deixa clara a mudança não só do universo que filma, mas, principalmente, das pessoas e, neste filme em particular, de sua “protagonista”, Elizabeth Teixeira. “É esse o interesse do filme, insiste Rouch, ‘a transformação das pessoas em função do filme.’” (LINS, 2004, p. 42)

Eduardo Coutinho é um cineasta difícil de enquadrar em métodos, modelos ou categorias. Também a linguagem que desenvolve em seus filmes não é homogênea e se reinventa a cada produção. Depois de *Cabra*, Coutinho fez trabalhos em que retomou métodos, abandonou outros, e empregou outros tantos pela primeira vez. *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *O fio da memória* (1991), *Boca de lixo* (1992), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *Jogo de cena* (2007) – objeto deste estudo –, são obras de Coutinho que tornam possível – apesar de ingrata – a tarefa de pontuar suas principais características.

Por exemplo, o estabelecimento de uma relação com a história é patente em *Cabra* e essa característica viria aparecer em dois outros filmes apenas: *O fio da memória*, que aborda a questão dos negros no Brasil, por meio da trajetória de Gabriel Joaquim dos Santos, artista semi-analfabeto que criou uma obra de arte conhecida como Casa da Flor, feita inteiramente com objetos retirados do lixo, e *Peões*, que aborda as mudanças trazidas para os militantes do Partido dos Trabalhadores e para o próprio partido com a vitória de Lula nas eleições de 2002.

Nas demais produções, Coutinho centra sua câmera em fatos cotidianos e particulares.

Explicações ao longo do filme associadas às imagens, por exemplo, é um recurso que Coutinho usa em *Fio da memória* e que ele não repete no filme posterior, *Santo forte*, sobre trajetórias religiosas em uma favela do Rio de Janeiro. O tema religião, aliás, mesmo antes de *Santo forte*, é recorrente em seus filmes: “De *Theodorico* (1978) a *Padre Cícero* (1994), a religião atravessa quase todos os filmes de Coutinho” (LINS, 2004, p. 99)

Também a fragmentação das falas, as entrevistas entrecortadas praticamente não estão presentes nos filmes de Eduardo Coutinho, mas o recurso surge de maneira forte em *Santa Marta*. “Em suma, a fragmentação das falas e das imagens é, em *Santa Marta*, bastante intensa, mas perderá importância nos filmes posteriores do diretor.” (LINS, 2004, p. 64)

Entretanto, mais importante do que estabelecer diferenças entre os filmes de Coutinho – o que não é o objetivo deste trabalho – é compreender o que o faz tão singular no documentário brasileiro. Em mais ou menos grau de incidência, elementos como trilha sonora local – feita por artistas do morro Santa Marta ou pela Janis Joplin, de *Babilônia 2000* –, ou mesmo músicas extra-filme; falas que tomam seu rumo, que seguem “livremente seu caminho” e, às vezes, chegam a representar desacordos com relação ao todo elaborado pelo documentarista, também estão presentes nos filmes de Eduardo Coutinho.

Além disso, a escolha de locações únicas é um recurso freqüente depois da realização de *Santa Marta*: neste, a favela Santa Marta; em *Boca de lixo*, o lixão de São Gonçalo; em *Santo forte*, a favela Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro; em *Babilônia 2000*, as favelas Chapéu Mangueira e Babilônia, no Rio de Janeiro; em *Edifício Master*, um prédio em Copacabana; e em *Jogo de cena*, o teatro Glauce Rocha, também no Rio de Janeiro.

Com este princípio, Coutinho, percebia as potencialidades de se filmar em um local específico como forma de dar conta da abordagem particular que desejava. Além disso, ele “percebeu que delimitar claramente uma geografia era se ater – dentro da multiplicidade de escolhas possíveis ao realizar um documentário – a algo de essencialmente concreto, inventar sua própria prisão” (LINS, 2004, p. 65).

Se a preferência pela favela ou pelo lixão é algo marcante, isso se explica pela preocupação de Eduardo Coutinho em histórias que saem dos lugares-comuns, dando

voz àqueles que a possuem dentro da grande indústria cinematográfica. E parte disso é uma forma de cumprir o objetivo do documentarista de retratar o cotidiano, a história do povo, a pessoa “normal”. Os finais de Coutinho também não são um fechamento ou coroamento das histórias que contou. À maneira de Kiarostami – também objeto do trabalho –, seus finais são avessos a conclusões, ao fechamento de uma estrutura que reconforte o espectador ou cristalize opiniões e morais.

Também à maneira de Kiarostami, Coutinho preza o “tempo morto”, o silêncio, o momento de introspecção de seus atores sociais e que traz a subjetividade e interioridade de seus personagens e histórias à tona. “E o plano longo é o plano essencial, é aquele que tem o acaso, o tempo morto, que interessa muito mais do que o tempo vivo.” (COUTINHO apud LINS, p. 21) Essa dimensão da importância do ator social faz com que Coutinho não crie estereótipos classistas e gerais – o favelado, o catador de lixo, o pai-de-santo – e dá, a cada indivíduo, espaço para sua singularidade, especificidade e importância. Esta é, para João Moreira Salles, uma forma que Coutinho tem de se aproximar de seus atores, diminuindo a distância entre o sujeito que filma e o objeto (e a própria palavra sugere a devida posição de cada um) filmado.

“Ao criar um cinema tão dependente da invenção narrativa de outros, Coutinho abre mão de uma parcela da soberania que lhe pertence como autor. Ao confiar nos seus personagens, renuncia parte de sua autoridade.” (SALLES, 2004, p. 9)

Coutinho é um cineasta que dá lugar ao outro, que trata de individualidades e indivíduos, que faz filmes com os outros e não sobre os outros. É um realizador que quer captar o cotidiano, que se interessa pelos amores, dificuldades, encontros, amigos e pequenas alegrias de cada um. São filmes que, através de suas histórias particulares, faz com que cada espectador continue a gostar e a apostar no Brasil submerso em miséria e indiferença. E promove esse surto de esperança por meio das histórias que seus atores sociais sabem contar, por meio do cotidiano de lugares encarados por grande parte de seu público como locais de desesperança e tristeza por excelência, como as favelas ou um lixão no Rio de Janeiro. Mas o documentarista não quer propor soluções ou explicações ou emitir julgamentos: ele quer expor a vitalidade do depoimento, das motivações e escolhas de cada um.

Eduardo Coutinho ocupa lugar central no cinema brasileiro, é fato. Seu cinema-verdade com sua equipe que se expõe, suas explicações sobre os processos e

entraves das filmagens e o processo de negociação com seus atores sociais, bem como a explicitação do poder de intervenção do aparato é apenas uma parcela responsável pela força dos discursos que ele produz. E das discussões que suscita. Fazer um resumo de seus principais métodos e motivações fez-se necessário para que se compreenda de que forma se deu o desenvolvimento de Coutinho até chegar ao campo da discussão da objetividade da imagem cinematográfica e da utópica possibilidade de ser invisível que alguns conferiam ao aparato.

Coutinho é enquadrado num movimento que por si só rompe com a estética objetiva e, em certo ponto ilusionista, do cinema direto, ou seja, ele vive em harmonia com o cinema interativo de Nichols, o amplamente conhecido cinema-verdade. É justamente o amadurecimento de seus métodos, temas e a segurança com a qual domina os elementos do cinema interativo, que Coutinho adquire uma postura mais reflexiva sobre o fazer cinematográfico, que o leva a problematizar a visão de que, se o cinema de ficção não consegue cumprir seu ideal de arte do real, o documentário o faz. É justamente esta mistura de níveis e gêneros que são a base e o eixo da discussão de *Jogo de cena*, seu mais recente filme e objeto desta análise. É esta postura auto-reflexiva de Coutinho e de ruptura com métodos e abordagens tradicionais que nos interessa.

Tal ruptura já começa pelo fato de Eduardo Coutinho encarar o cinema como coisa feita, como um efêmero que é produzido por meio da intervenção do aparato cinematográfico. Ele faz parte e, até certo ponto, promove, um movimento de abertura para o campo das possibilidades que tornam a sétima arte uma arte cada vez mais impura. Ou seja, um cinema que não perpassa a idéia de representação da realidade e assume seu caráter como produtor de idéias e significações.

“O documentário que interessa (a Coutinho) não reflete nem representa a realidade, e muito menos se submete ao que foi estabelecido pro um roteiro. Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança.” (LINS, 2004, p. 12)

Eduardo Coutinho representa um cinema que se reinventa, que experimenta, que retoma e abandona métodos; um cinema que tem consciência de seu poder de manipulação e criação de “realidades”. Desde sua gênese, o documentário tem a intenção de se aproximar do real e representá-lo de alguma forma. E, nas primeiras produções documentárias, o que se enxergava era a possibilidade – e o próprio fato

de que foi ser denominado “documentário”, o que conota a indexalidade com algo de fato documentado – que o documentário oferecia de ser um instrumento de representação do real, cuja tarefa, logo descobriu-se, a ficção não poderia cumprir. Desde então, o documentário tem reinventado seus métodos e evoluindo rumo a uma problematização do poder do documentário de obter imagens cuja indexalidade com o real é estampada na captação “objetiva” de suas imagens. “Limites entre documentário e ficção são temas de discussões em torno do novo documentário, da década de 90, nos quais o ‘ponto de vista nativo’ é apresentado e as fronteiras entre o ficcional e o documental se confundem.” (MONTE-MÓR, 2004, p. 115)

Coutinho não vai atrás de pessoas para retratá-las exatamente como são na vida real. O que ele quer é criar um encontro com seus entrevistados de forma que intervenção cinematográfica e sua conseqüente transformação do mundo retratado fique clara para o espectador. Assim, ele também abala a dimensão ontológica do cinema e foca em seu caráter manipulador e intervencionista, dando corpo à máxima de Rouch de que “quando uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”.

Assim, o documentário de Eduardo Coutinho, originalmente um exemplar do chamado cinema-verdade e que carrega consigo os princípios desta vertente – exposição do aparato, da equipe de filmagem e das relações entre realizadores, sujeito social e espectador – evolui para um documentário do tipo reflexivo onde o que importa é ato de deixar claro ao espectador que o que se vê é o resultado de uma construção, de algo pensado e elaborado, não a realidade.

Consuelo Lins aborda a questão base deste trabalho: a ruptura com estruturas clássicas que levam da idéia de que o cinema possui um poder de revelar o real para uma consciência sobre seu poder de construção de mundos e realidades.

“A idéia, implícita ao cinema clássico, de que a imagem reproduz o real – na ficção e no documentário – sofreu abalos consideráveis, e o cinema tornou-se também produtor do real, de acontecimento, motor de comportamentos, falas, gestos e atitudes. Foi um momento em que as fronteiras entre vida e arte, ficção e documentário, ator e personagem, sujeito (cineasta) e objeto (personagens e situações) se dissolveram.” (LINS, 2004, p. 41)

O caráter reflexivo que Eduardo Coutinho tem assumido em seus últimos trabalhos está presente também em seus personagens. Alguns deles sempre nos lembram que estamos assistindo a um filme e que atos ou gestos podem desestabilizar ou não dar conta da áurea naturalista que se pretende para a arte

cinematográfica. “Eu não queria assim. Ficou bom?” “Tô falando alto?” “Ficou bonito?” “Ah, mas para o cinema a gente tem que se embelezar. Ah, não, você quer é pobreza mesmo, né?”

E esta dissolução do limite entre ficção e documentário atinge seu ponto máximo, em Coutinho, no filme *Jogo de cena*, cuja análise será feita no próximo capítulo. Nele, o documentarista explora não uma linguagem nova, mas dá corpo a uma abordagem ainda recente no campo do documentário. A fusão de elementos de ficção e documentário, e a discussão desses processos, marcam a estética de *Jogo de cena*. E, se Kiarostami e seu *Close-Up* podem ser, para a ficção, um processo que confunde o espectador, Coutinho e seu *Jogo de cena* têm, para o documentário, a mesma representação. E é neste filme que ele ilustra a sua idéia de que “o cinema de ficção ou o documentário, não tem definição”. (LINS, 2004, p. 98)

“A melhor maneira de se aproximar da verdade é mentindo.”

Abbas Kiarostami

“Às vezes era preciso mentir para comunicar o verdadeiro
sentido das coisas.”

Robert Flaherty

CAPÍTULO 4

A FUSÃO DE GÊNEROS: A FICCIONALIZAÇÃO DA REALIDADE E A REALIDADE DA FICÇÃO

4.1 – *Close-Up*, de Abbas Kiarostami

Se em sua cinematografia a metalinguagem faz parte de maneira constante como forma de se pensar o cinema por meio da exposição e problematização de questões inerentes à produção cinematográfica, Abbas Kiarostami sempre dá mostras do poder que tem o desenvolvimento de sua narrativa. Em *Close-Up* (1990), o iraniano reconta a história de um desempregado que se faz passar por Mohsen Makhmalbaf, até então um cineasta pouco conhecido no Irã, quando encontra uma senhora dentro de um ônibus e a faz crer que sua família e sua casa seriam interessantes como personagens e locação para seu próximo filme. Assim, Hossein Sabzian – o impostor – entra na vida da família Ahanjhad e tira proveito de toda a hospitalidade que estaria sendo oferecida a Makhmalbaf. O episódio é verídico e chegou a ser noticiado na imprensa iraniana.

No filme, além de Sabzian – que o verdadeiro impostor representando o próprio papel –, temos a figura do jornalista Farzmand, a família Ahanjhad – que, nos créditos é apresentada como tendo este sobrenome, o que nos leva a crer que aquelas pessoas são, de fato, a família enganada – e a equipe de filmagem. No início da projeção, o jornalista resume a história toda ao motorista de táxi, como uma forma de resumir-la também ao espectador. Além disso, elementos característicos da obra de Kiarostami estão presentes em *Close-Up*: a importância do carro, a presença maciça de personagens masculinos, a ausência da estrutura campo/contracampo e o “tempo morto” - é sempre lembrada a cena em que uma latinha rola pela rua e o movimento é captado pela câmera. Em *Close-Up*, o iraniano também não abandona a busca constante de seus personagens. Seja o jornalista em busca da chance de ter dinheiro e

fama; Sabzian em busca de valorização e auto-afirmação; ou o próprio Kiarostami, em busca da história que irá apagar os limites entre ficção e realidade. E, como não poderia deixar de ser, nessas trajetórias não vão faltar interrupções e procura por informações ao longo do caminho: Farazmand pergunta a pessoas na rua onde fica a casa da família Ahanjhad; ou, ainda ele, indo de casa em casa atrás de um gravador portátil; a equipe e Kiarostami que vão à delegacia e à administração da Suprema Corte procurar por Sabzian e obter permissão para acompanhar e gravar o julgamento do falso Makhmalbaf.

Da ficção, Kiarostami traz a encenação, a reconstituição dos fatos, o *flashback*, a montagem, o fechamento dos espaços, a câmera invisível e o narrador onipresente. Traz, ainda, os diálogos como base da interação entre seus personagens. Do documentário, ele traz registros aparentemente documentais, a presença de sua equipe em cena, a intervenção do aparato no mundo retratado, a entrevista, os processos de negociação e até mesmo as falhas que surgem no momento da captação dos eventos, momentos únicos, cujas falhas serão aceitas, pois eles talvez não se repitam. É o que acontece na seqüência em que Makhmalbaf e Sabzian se encontram e o microfone do diretor imitado fica mudo, instante seguido de uma frase que ilustra a situação imposta às produções iranianas: “O equipamento é muito velho”. E é na junção de características dos dois gêneros, que Kiarostami abala as bases que compõem a crença do espectador nas imagens cinematográficas. Já não somos capazes de responder se o que vemos é representação do real ou se é apenas uma construção dele.

Durante a primeira seqüência do filme, fica claro que aquilo ao que se assiste é uma reconstituição dos fatos sendo, portanto, ficção. Tal constatação se faz óbvia também na reconstituição da descoberta da fraude de Sabzian e sua prisão, bem como de seu último dia na casa da família enganada ou mesmo no encontro com a senhora Ahanjhad no ônibus, quando ele engendra toda sua farsa. Nada disso conota algum tipo de documentação objetiva do real. As cenas do julgamento de Sabzian, os encontros de Kiarostami com o impostor, o encontro final entre o falso e o verdadeiro Makhmalbaf e os processos de negociação com policiais, com a família Ahanjhad e com os membros da Corte, ao contrário, carregam consigo fortes indícios de que suas imagens têm como origem a realidade pura, um registro objetivo do que teria, de fato, acontecido.

Como se já não fosse suficientemente complicada a tarefa de tentar definir o que é ficcional e o que é realidade documentada em *Close-Up*, as declarações de Kiarostami auxiliam no embaraço desses limites. Em *Vida e nada mais*, ele afirmou ter reconstituído grande parte das cenas que tinham aparência documental, o que acabava sendo aceito pelo público como o real captado pela câmera de Kiarostami. E é aí que reside o problema: com o iraniano, nunca sabemos o que vemos. E, em *Close-Up*, não é diferente. Ao contrário, permeia e é o objetivo de todo o filme.

Poderíamos assistir ao filme milhares de vezes até conseguirmos exemplos e indícios das maquinações de Kiarostami. Um exemplo: ele aposta, sabe-se, na repetição como forma de chamar a atenção para elementos que, vistos apenas uma vez, não receberiam a atenção necessária. No julgamento, idas e vindas de uma senhora e até seus momentos de reflexão são colocados em primeiro plano. Em dado momento alguém pergunta onde está a mãe do réu, pois ele havia dito que ela estava presente, e então descobrimos que aquela mulher é a mãe de Sabzian. No entanto, somente alguns segundos depois que ele aponta para ela é que a câmera vira-se para a senhora, numa ação que parece sugerir que a equipe ainda desconhecia esta informação. Mas, se ela desconhecia, por que anteriormente deu tanta importância à mulher?

Outro exemplo é a citada falha no som, na seqüência final. Um infortúnio momentâneo daquele encontro único.

“O acidente sonoro fora criado na sala de montagem. (...) além das cenas evidentemente reconstituídas, é falso que a cena da saída da cadeia seja de fato a liberação de Sabzian, falso que o encontro entre Makhmalbaf e Sabzian seja o primeiro, falso que o encontro de Kiarostami com Sabzian na cadeia seja o primeiro.” (BERNARDET, 2004, p. 121/134)

O próprio Kiarostami afirma sobre *Close-Up*: “Essa é uma das maiores mentiras que cometi” (GOUDET apud BERNARDET, 2004, P. 134). E ele não só conta como também participa da mentira que criou: Kiarostami está inserido na ação, representando o papel de um documentarista que conta uma história de um impostor que também representa outro papel. Kiarostami faz parte da encenação que ele mesmo criou. Causa desconforto e frustração saber que o iraniano nos pregou uma peça e, assim como Sabzian fez com a família Ahanjeh, ficamos ainda mais incomodados ao perceber que o ato de Kiarostami e seu filme também são uma “impostura”. É construção, é ruptura com o ilusionismo que nos agrada e dá prazer.

Kiarostami desenvolve um projeto antiilusionista, pois o rompimento que ele promove com modelos clássicos de representação é enriquecido com o seu poder de manipular as imagens e deixar tal intenção clara ao espectador. E não só manipular, mas construir falsos documentos e falsas verdades. Bem ao gosto antiilusionista, Kiarostami não quer apagar as marcas da produção de seu filme, nem mesmo as pistas de sua falsificação das imagens documentais, seja por indícios dados pelo próprio filme, seja por suas declarações.

Vários exemplos e confissões de Kiarostami sobre as “mentiras” de *Close-Up* poderiam ser apontados. Mas talvez o debate sobre os níveis de revelação e reconstrução do real esteja um tanto quanto evoluído para que fiquemos presos apenas em descobrir as “armadilhas” do diretor. É preciso ir além. E *Close-Up* é um exemplo que serve às discussões em torno desses níveis de representação e do questionamento da revelação realista.

“Estaria ocorrendo uma inversão do esforço do artista, antes voltado para a minimização da ambigüidade inevitável, agora assumindo esta ambigüidade, e trabalhando em favor dela. A obra aberta propriamente dita, seria produto justamente desta nova atitude, uma obra tendente ao não acabamentos, cheia de lacunas, convidando o espectador a participar de sua própria construção e completá-la.” (XAVIER, 2005, p. 95)

Dentro do filme, em vários momentos Sabzian problematiza a questão da representação e, citando Leon Tolstói, diz que “a arte é uma experiência que o artista desenvolve em sim mesmo e aí transmite a outras pessoas a suas emoções”. Ou seja, a subjetividade é algo inerente à imagem cinematográfica e sua captação, idéia que se distancia da noção de objetividade do registro fotográfico tão celebrada no início das experiências no cinema. E justamente por assumir seu poder de representar e manipular as pessoas a sua volta, é que ninguém mais acredita em Sabzian. E assim, frustrar o espectador e mostrar a ele que todo “real” pode ser manipulado e apresentado com a forma que se deseja: encenação ou registro bruto da realidade.

“Imagens que nos cercam e nas quais não confiamos. Vão longe os tempos em que aceitávamos a fotografia, fixa ou cinematográfica, como prova de realidade, e em que a certeza de que o que víamos tinha realmente estado na frente da câmera.” (BERNARDET, 2004, p. 119/120)

Esta questão é encarada e abordada de frente por Kiarostami, para quem a realidade parece ser um lugar inatingível: “Para mim, a realidade filmada não é mais real. Portanto, trucagens e maquinaria permitem simplesmente voltar à realidade que

somos em geral incapazes de filmar” (BLOUIN e TESSON apud BERNARDET, 2004, p. 128). E por frisar e expor as fragilidades da representação realista e a possibilidade de criá-la por meio de falsos métodos é que *Close-Up* se torna objeto de frustração para o espectador. Ele vê à sua frente uma narrativa e um modelo de cinema que funde gêneros, que intervém nos eventos filmados, que se mostra e se expõe, e foge daquilo que a narrativa clássica ensinou a ver. Ele sai de sua ilusão e encara o fato de que o cinema é arte da manipulação e criação da realidade, não a representação pura dela.

De qualquer forma, não devemos encarar *Close-Up* e, por consequência, Kiarostami, como vilões em um processo que quer dar ao espectador uma visão crítica e menos ingênua sobre a indexalidade das imagens cinematográficas com a realidade. *Close-Up* e tudo o que se discute sobre ele são exemplos mais que claros de que a arte cinematográfica não está imersa num caldeirão de objetividade e naturalidade que a torna a arte do real. Se o filme de Kiarostami possui inúmeras mentiras disfarçadas e mistura os níveis de ficção e realidade, não o faz sem querer.

“Há uma frase que me diz muito: ‘O cinema é uma mentira pela qual tentamos nos aproximar da realidade’. Em todos os meus filmes lembro que o espectador verá pura fabricação mental. Não faço parte dos cineastas para quem o sucesso é o poder de tornar crível a sua mentira.” (ARAÚJO, 1997)

Sabzian constrói uma realidade para a família Ahanjeh. Ele manipula, representa, interpreta, mente, fantasia e ilude. Tira proveito das fraquezas dos espectadores que escolheu, pois conhece suas vontades e sabe como definir o caminho que quer dar à narrativa que criou. Kiarostami constrói uma realidade aparentemente documental para nós, espectadores. Ele manipula, representa, interpreta, mente, fantasia e ilude. Tira proveito de nossas fraquezas e crenças e sabe exatamente o caminho que nos levará à frustração. E se a família Ahanjeh não acredita mais naquilo que conta Sabzian, nós também deixamos de acreditar naquilo que Kiarostami nos conta. A confiança é quebrada. E *Close-Up* é o resultado disso. É o jogo com as expectativas e crenças do espectador. É, assim como a palavra de ordem da narrativa clássica que domestica o olhar, o falso tentando ser verdadeiro. A diferença é que uma, por métodos e intenções já amplamente discutidos aqui, reforça cada vez mais nossa confiança e fé na imagem, o outro, ao contrário, promove uma quebra desse elo.

Close-Up faz parte do grupo de obras que dão corpo a uma crise da representação realista pela qual passam tanto a ficção como o documentário. Utiliza métodos já defendidos e empregados pelos cineastas antiilusionistas com a finalidade de demonstrar que o cinema é coisa feita, manipulada. E aquele espectador acostumado com a linguagem ilusionista e nada questionadora da narrativa clássica hollywoodiana, vive na dúvida, no questionamento, no ato de lançar olhares suspeitos ao poder do cinema de revelar o real. O filme de Kiarostami, com seu hibridismo de gêneros, promove uma ruptura e põe em dúvida a crença nas imagens, a fé nos universos criados ou representados pelo cinema. Já não somos capazes de dizer, com certeza, ao que estamos assistindo e a relação estabelecida pelo espectador com *Close-Up* e, por extensão, com o cinema, é de suspeita, dúvida, indeterminação. E se estes sentimentos são incômodos e causam desconforto, mas nos fazem pensar de forma crítica sobre o ilusionismo que a narrativa clássica nos vende há um século, Kiarostami atingiu seu objetivo.

4.2 - *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho

Se em *Santa Marta, duas semanas no morro* pessoas atenderam a um chamado para falar sobre violência e discriminação, em *Jogo de cena* (2007), mulheres que têm “histórias para contar” são convidadas, por meio de um anúncio de jornal, a participarem de um documentário. Mais de 83 mulheres atenderam ao chamado, das quais 23 foram selecionadas e gravaram com Eduardo Coutinho. Destas, 10 aparecem na tela, além de 4 atrizes que também participam do filme: Mary Sheila, Andréia Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra. Esta observação é mera separação entre os grupos de mulheres que desempenham funções aparentemente distintas dentro do filme, apesar de, após alguns minutos de projeção, a separação se mostrar pouco confiável.

Eduardo Coutinho volta a um recurso que já empregou em outros filmes e ao qual tem dado preferência: a escolha de uma locação única. No caso de *Jogo de cena*, o palco do teatro Glauce Rocha. É neste lugar ainda mais restrito e fechado que os outros escolhidos anteriormente pelo diretor – uma favela específica, um lixão no Rio de Janeiro –, que toda a ação se desenvolve. Uma primeira mulher sobre as escadas do teatro e somos apresentados a Mary Sheila, conhecida por seus papéis cômicos em novelas da TV Globo. A história que ela conta é conhecida pelo público, pois, de fato, Mary Sheila “perturbou” Guti Fraga até conseguir uma vaga no grupo de teatro “Nós do morro”, cuja base das atividades é a favela de São Conrado, no Rio de Janeiro. Além disso, no final de sua exposição, a atriz apresenta, a pedido de Coutinho, um trecho da peça de teatro que o grupo está encenando naquela ocasião. Desta forma, ela dá mostras de seu poder de representação, já que vive do ofício de ser atriz. Este início pode ser uma prévia do fio que conduzirá todo o filme de Coutinho: a problematização da representação, e a fusão entre realidade e encenação no gênero documentário, levantando discussões sobre todas as consequências que este tipo de abordagem pode trazer ao campo cinematográfico. Já não é possível confiar na objetividade das imagens documentais, pois a encenação faz parte, mesmo que sem a intenção clara do documentarista, do filme.

Então, entra em cena a segunda mulher, Gisele, e conta a história sobre a relação com o filho que ela perdeu ainda muito pequeno e como a fé a salvou e mudou sua percepção sobre os eventos que se seguiram à perda da criança. Junto com ela, Andréia Beltrão conta ao público exatamente a mesma história, método que

se repete com Marília Pêra e Fernanda Torres, que também encenam histórias contadas por outras mulheres. Em alguns momentos, as atrizes se emocionam e Eduardo Coutinho faz a elas perguntas que havia feito às “donas da história”.

Ficariamos confortáveis se este esquema tivesse sido seguido até o final do filme e alguns certamente se divertiriam tentando descobrir em quais passagens a atriz estava representando e em quais ela incluía suas impressões e percepções nas histórias recontadas. Também seria divertido, em certa medida, tentar descobrir quais das mulheres poderiam estar encenando uma história ou alterado a ordem daquilo que conta para dar mais vida ao relato. Mas é isto que Coutinho não quer, à moda de Kiarostami: confortar o público. Pelo contrário, o que se vê, claramente, é a intenção de nos tirar da passividade e problematizar uma questão cara ao documentário: a representação fiel da realidade.

É aí que Eduardo Coutinho muda a estrutura do filme com o objetivo de jogar ao espectador a existência da possibilidade de encenação dentro do gênero documentário, campo da objetividade e naturalidade dos eventos, e apresenta mulheres que, aparentemente, são pessoas que atenderam ao anúncio do jornal para, algumas seqüências depois, destruir nossa crença na veracidade das histórias daquelas mulheres. A terceira delas a se apresentar, Nilza, já soa um pouco estranha no início, pois conta uma história que se passa em São Paulo, mas diz ser de Minas Gerais, apesar de ter um sotaque carregado que causaria inveja ao mais puro carioca. A história, inclusive, salta para o Rio de Janeiro sem maiores esclarecimentos até que ela olha para a câmera e diz: “Foi isso que ela disse”. E, aqui, o espectador é duplamente retirado do conforto: o olhar de Nilza endereçado à câmera tira o espectador do lugar confortável que ocupa de onde tudo ver sem ser visto e, além disso, torna perceptível o fato de ele já não ser mais capaz de apontar o que é encenado e o que é real ou documental.

Efeito semelhante acontece com a quinta e a décima mulher, cujos nomes não são ditos: a primeira delas conta uma história sobre a perda de seu filho e a revelação que teve em um sonho sobre a situação dele em um plano superior. Algumas narrativas depois, a outra mulher conta exatamente a mesma história. Pelo fato de nenhuma delas ser uma atriz reconhecida – e talvez nenhuma delas seja, tendo aceitado a função somente para o filme – a possibilidade de atribuir a alguma das duas aquela história, fica consideravelmente reduzida. Seria da quinta mulher? Da décima? De nenhuma delas, como no caso de Nilza que assume ter contado algo de

alguém que “disse assim” sem que nós saibamos quem foi que disse e a quem pertencia tal história?

E é desta maneira, seqüência após seqüência, que Eduardo Coutinho derruba as “certezas” que o espectador acreditava ter. É assim que ele instaura a dúvida, levanta questionamentos e problematiza questão da representação do real e seus níveis possíveis de encenação e construção. Em *Jogo de cena*, ele também consegue propor uma discussão sobre os níveis de representação desenvolvidos pelas próprias personagens do filme, que, no caso do documentário, convencionou-se chamar de “atores sociais”.

Fernão Pessoa Ramos (2005) sintetiza uma característica que há muito vem se atribuindo ao documentário, inclusive como forma de diferenciá-lo da ficção: no filme de caráter documental, não há a presença de atores interpretando personagens. Eduardo Coutinho assume o hibridismo de seu filme – e é justamente a mistura de gêneros que torna *Jogo de cena* uma obra cuja importância para os debates sobre representação da realidade e encenação, é inquestionável. “Este é um documentário – impuro, já que incorpora atrizes. Representar está ligado a brincar, jogar - o que aparece claramente em línguas como o inglês (*to play*), o francês (*jouer*) e o alemão (*spielen*).” (COUTINHO, 2007) Ele mesmo assume a manipulação e criação do universo pensado para *Jogo de cena*.

O cineasta coloca atrizes sociais e profissionais num mesmo nível. E a palavra “atriz” já oferece a idéia de representação inerente a ela, seja no caso da personagem social ou não. Desta forma, problematiza-se a questão da representação no âmbito pessoal, ilustrando a idéia de Jean Rouch de que “sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”. Ou seja, desde o surgimento de formas interativas de se fazer documentário, a possibilidade e o poder do indivíduo em representar o papel que deseja já faziam parte da consciência dos cineastas do movimento. Assim foi em *Cabra marcado para morrer*, quando Elizabeth Teixeira acreditava já ter terminado sua participação no documentário e, ao se despedir da equipe de filmagem, se comporta como uma líder política e competente oradora ao fazer discursos entusiasmados que em nada lembram a Elizabeth Teixeira de antes, controlada pelo filho e atormentada por tristes recordações.

E a expressão “ator social” ilustrar isso muito bem, pois assume o fato de o indivíduo retratado também ser um ator que representa a si mesmo ou outro papel que deseja, dando a aparência que quer passar às pessoas como sendo sua. Assim, a

objetividade pretendida quando do surgimento do documentário tem suas bases estremecidas, pois há a possibilidade de o indivíduo retratado interferir nessa objetividade. Não há como “proibir” uma encenação que não está ao alcance do realizador do filme. É o que acontece com a nona mulher de *Jogo de cena*, que diz ser “uma atriz nata”. Ela lança dúvidas sobre a objetividade de sua própria representação, pois estar num filme é a chance que tem de mostrar que sabe dar vida a outras pessoas e histórias. E é o que Coutinho faz, conscientemente, quando pede que Mary Sheila encene um trecho de sua peça; ele demonstra que qualquer um pode encenar, representar e usar a máscara que deseja.

Esta dimensão também fica clara nos momentos de auto-reflexão das atrizes sociais, característica presente em obras anteriores de Coutinho, e também das profissionais. Sarita, que conta uma história encenada por Marília Pêra, pede para voltar no final do filme, pois achou que sua participação ficou muito trágica, “barra pesada”, triste. E ela não queria que ficasse assim. Jaqueline Ferreira, a Jackie Brown, afirma que “nem gosta de falar assim porque o pai e a mãe vão ver depois” - quando fala sobre a infância pobre e difícil. Sarita também diz que não acredita em Deus e vai “falar isso no filme e vai ficar esquisito”. Exemplos não faltam. Eduardo Coutinho faz questão de não apagar as marcas de sua postura reflexiva e auto-consciente, pois não deixa que o espectador se esqueça de que o filme é endereçado a ele e sabe que as questões propostas o incomodarão.

Aliás, fato incômodo é a conversa de Coutinho com as atrizes profissionais – o que as coloca como atrizes sociais –, pois, nestes momentos, perceber a exposição dos mecanismos que levaram àquele jogo de cena é desconcertante. E perceber a normalidade com que Coutinho e as atrizes falam sobre a encenação e seus problemas é ainda mais incômodo. É colocar na frente do espectador a exposição/elaboração de todo o mecanismo e dos elementos que fazem parte do cinematográfico e da interpretação. É assumir que eles estiveram, na maior parte do tempo, mentindo. As próprias atrizes problematizam o ato de interpretar e falam sobre a influência de suas experiências no resultado da forma como retratam a personagem. Beltrão afirma ter se emocionado de verdade em um dado momento do “texto”, pois o que dizia era totalmente diferente daquilo em que crê; Fernanda Torres interrompe sua fala, pede uma água e diz que não consegue mais continuar; Marília Pêra fala sobre como as lembranças da filha influenciaram sua maneira de dar vida à história ainda viva de Sarita. Torres chega a afirmar que teve vergonha de

representar uma história, cuja “dona” existe, pois, sendo assim, é um personagem que não te pertence e qualquer que seja o nível de realismo que se atinja, a “realidade sempre se esfrega na sua cara”. Ou seja, num âmbito mais geral, a realidade pura e ideal é algo que talvez seja inatingível, dados os inúmeros filtros e subjetividades pelos quais passa sua captação. Como o poder que Sabzian demonstra de representar em *Close-Up* faz com que não acreditemos mais em suas palavras, como também deixa de acreditar a família Ahanjeh, as atrizes do filme de Coutinho representam sensação parecida: o espectador duvida de tudo o que é dito, mesmo nos momentos em que elas parecem dizer a “verdade”. E isto é incômodo. Ver, duvidando o tempo todo, é algo que o documentário não ensinou. E nem quis.

Desta vez, Coutinho, como fez Kiarostami em *Close-Up*, participa da encenação, mente junto com as atrizes e se insere no jogo que ele criou. Jogo que abala a crença do espectador, que o frustra e faz com que seu olhar adquira atitudes suspeitas e de dúvida com relação à objetividade do documentário. Se a atriz representa, encena e, por este fato, deixamos de acreditar nela, também Coutinho representa e encena, quebrando a confiança do espectador nas “verdades” que ele apresenta. Deixamos de acreditar naquele universo, deixamos de acreditar nas intenções objetivas do documentarista e começamos a experimentar um sentimento de frustração, de perda daquele que poderia assegurar um fio de representação realista em seu filme. Se o cineasta encena, também todo seu filme é encenação, mentira, construção, manipulação.

Em *Jogo de cena*, Coutinho lança mão de técnicas já presentes e marcantes em sua cinematografia. Entrevistas, a exposição de sua presença e da equipe de filmagem, e histórias cotidianas que tornam qualquer um digno de contá-las. Coutinho, novamente escolhe aqueles que sabem narrar e, dados os objetivos aparentes de seu filme, este fator é crucial. Além disso, exceto na cena final, quando Sarita volta e canta para “quebrar a tristeza”, não há músicas, inserção de imagens externas ao filme, não há voz *off* e Coutinho, que sempre define o caminho que vai seguir e escolhe uma especificidade na imensidão dos universos que retrata, em *Jogo de Cena* dá vez às histórias que abordam a relação entre pais e filhos e a forma como este elo modifica a vida de cada uma das mulheres retratadas.

Há também, um forte sentimento de fé que domina a narração das atrizes – sociais e/ou profissionais –, seja por um sonho, uma relação ou sinais que elas acreditam ter recebido. É irônico perceber que a escolha de fatos marcados pela fé

esteja presente em um filme cujo maior trunfo é abalar a crença e a fé nas imagens cinematográficas. E, no âmbito do documentário, que tenta, a todo custo, preservar seu caráter objetivo e a pretensão de que a base de suas imagens é a realidade, essa ironia toma ares ainda menos casuais.

Também cheia de significação foi a escolha de Coutinho pelo teatro Glauce Rocha, afinal, o palco de um teatro é o local da encenação por excelência. Coutinho leva o cinema ao teatro e, ali, lança sua discussão sobre o encenado e a forma de encarar o cinema como arte do real. Ele coloca o cinema no palco e abala as bases pretensamente objetivas de um gênero que, até então, guardava certos compromissos com a verdade e com a realidade, que seria a base de suas imagens.

“Agora eu percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. (...) cada um só pode se exprimir através de uma máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo em que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser ao mesmo tempo mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso.” (ROUCH apud DA-RIN, 2006, p.154)

Além disso, também nós, espectadores, somos colocados em cima do palco, assistimos a tudo não como platéia, mas como participantes que aceitam aquela encenação e endossam seu poder. Somos parte da encenação: ela é feita por nós e para nós. E se existe o espetáculo cinematográfico, é porque nossas fraquezas são trabalhadas de forma a nos levar a crer em seus jogos de cena, em suas verdades e objetividades. Em suas representações realistas.

A escolha do título do filme já nos dá a dimensão da discussão que será proposta com relação à posição ocupada pelo espectador. O jogo de cena não é exclusividade das atrizes, de Coutinho, ou da obra em si: também nós participamos dele, e não só quando somos inseridos na (encen)ação. Nossa postura frente ao filme é colocada em evidência e a forma como encaramos as imagens daquilo que acreditamos ser uma ficção ou um documentário é a parcela de culpa que temos na partida disputada.

“A cada novo rosto ou nova cena, temos que reajustar nossa expectativa e nossa relação de ‘fé’ no que ouvimos. O procedimento sublinha mais uma vez que a diferença entre documentário e ficção é mais uma questão de quem consome do que de quem produz. Documentário é aquilo em que decidimos ‘acreditar’.” (MATTOS, 2007)

O mais importante, talvez, não seja tentar descobrir o que é real e o que é encenado no filme de Coutinho. São respostas que talvez nunca teremos. O que vale é compreender a dimensão da discussão e da maneira de mostrar ao espectador que o cinema é arte construída, e talvez se distancie muito do ideal de que ele é uma arte do real. Assim como fez Kiarostami, Eduardo Coutinho aborda o poder de encenação e manipulação daqueles materiais que acreditamos terem sido retirados da realidade. Realidades podem e são construídas, seja pelos atores sociais, seja pelo cineasta, seja por nossa atitude muitas vezes passiva e ingênua. É, também no âmbito do documentário, o falso tentando ser verdadeiro. E ele não quer esconder isso.

CAPÍTULO 5

CONCLUSÃO

“O cinema é a arte do real.” Não faltarão defensores dessa idéia. Como também não vão faltar pessoas que acreditam ser capazes de criar, de fato, um produto que obtenha suas imagens a partir da realidade crua, como se os eventos que desfilam diante da câmera tivessem sido naturalmente captados. Imagens brutas, elaboradas sem intervenção ou algum tipo de subjetividade que venha influenciar no resultado apresentado ao público. A fé que as pessoas depositam na imagem acabou por alcançar o campo cinematográfico e, com isso, o tornou uma arte repleta de significação e contemplação de suas potencialidades. Há aqueles que souberam aproveitar este poder, e há aqueles que tiveram a coragem de romper com ele.

Vislumbrando o futuro promissor da nova arte, D. W. Griffith aglutinou técnicas que antes eram difusas, e deu ao cinema um cardápio variado e eficiente para oferecer ao espectador uma janela aberta ao mundo e a um processo que se pretendia revelador do real. A reação de espanto das pessoas quando das exibições dos primeiros filmes dos Lumière foi o que precisava o cinema para se estruturar como uma arte capaz de manipular e jogar com as fraquezas e sensações dos espectadores.

Se a fotografia já era considerada uma forma de registrar mecanicamente o real, ao cinema esta especificidade foi atribuída de maneira radical, pois, além de ser capaz de produzir registros mecânicos e objetivos daquilo que retrataria, tinha algo que o fazia ir além da fotografia: era capaz de captar o movimento. E com o desenvolvimento de técnicas e novos métodos de captação das imagens, aquilo que se movia ganhou som e cor, numa demonstração de como era imenso o poder da nova arte.

Misturados os ingredientes e estava pronta a receita do sucesso da narrativa clássica, que predominou nas produções cinematográficas até meados dos anos 50. E mesmo tendo muitas de suas características modernizadas e alteradas ao longo dos anos, a base de sua linguagem ainda é forte em obras realizadas em todo o mundo. O modelo que se criou na era Griffith ainda faz parte de um sem-fim de filmes realizados por estúdios hollywoodianos. Criando imagens com aparência realista, montando seus quadros e ângulos eficientemente, dando linearidade a um todo que fora captado de maneira completamente difusa, o cinema clássico encantou – e

encanta – os espectadores e acabou se firmando como o “cinema normal”, cuja base foi repetida durante muito tempo, além de ter sido difundida por todos os cantos do planeta.

Assim, a narrativa clássica criou as bases para seu cinema ilusionista que dava às pessoas a impressão de que o poder de revelar o real e de representá-lo era inerente à forma como elaboravam e desenvolviam seus filmes. Histórias que não incomodavam, linearidade que preservava a continuidade do olhar, efeitos sonoros que também auxiliavam em tal continuidade e falas sincronizadas com as imagens são algumas das armas utilizadas pelos cineastas hollywoodianos. Logo foi percebido não só o poder de difundir métodos de produção e técnicas de montagem, como também difundir as ideologias de uma classe burguesa ocidental que deu corpo ao cinema nos EUA.

Manter os espectadores em uma posição passiva e jogar com suas fraquezas, desejos e anseios foi o caminho encontrado pela narrativa clássica para dar efetividade ao seu cinema e vender o que quer que fosse: ilusão, sonhos ou realidades muitas vezes distantes daquelas realmente existentes. Tudo na narrativa clássica foi estrategicamente pensado e elaborado para atender aos seus objetivos de dominação das platéias, das produções, de tecnologias e métodos.

Mas um grupo de cineastas quis promover um choque no espectador e tirá-lo do estado de contemplação ingênua em que vivia. A intenção era romper com o caráter ilusionista da narrativa clássica e chocar as platéias com imagens, técnicas e métodos totalmente contrários àqueles estabelecidos pela narrativa dominante. Nada de linearidade, histórias prazerosas ou imagens e sons sincronizados. O que queriam era despertar a consciência crítica do espectador para o fato de o cinema ser uma arte construída e fabricada, que em nada lembrava a transcendente possibilidade de captar objetivamente o real e revelá-lo também de forma objetiva.

Nos domínios do documentário não foi diferente. É possível encontrar aqueles que defendem e produzem um cinema objetivo, que se atém ao real e tem a intenção de representá-lo fielmente, como também existem aqueles que problematizam a questão da representação realista, assumem uma postura reflexiva, confessam as fraquezas de seus métodos “objetivos” e demonstram que a documentação dos fatos pode passar por filtros que, muitas vezes, estão fora do controle do documentarista. O ato de ficcionalizar os relatos ou desempenhar papéis que deseja o ator social são exemplos claros.

A mistura de níveis de objetividade e subjetividade, a captação da imagem bruta *versus* a reconstituição de eventos com aparência documental e a encenação de realidades, são caminhos que levam o espectador à dúvida, ao questionamento, ao desconforto. É desconcertante perceber que alguém joga com nossas fraquezas, desejos, vontades e ingenuidade. Alguém que detém o poder de criar aquilo que quer para oferecer a nós, espectadores. A posição segura que nos era resguardada, aquele lugar de onde tudo vemos sem sermos vistos já não é assegurada em nossa experiência cinematográfica. Temos, no campo da ficção e do documentário, exemplos de hibridismo que confundem nossas crenças e abalam a contemplação daquela realidade que o cinema pretendia oferecer e revelar.

Perceber que aquilo que acreditávamos ser verdade pode ser encenado e aquilo que acreditávamos ser encenado talvez não o seja, quebra a confiança e o elo que criamos quando começamos a assistir a um filme. Se antes assumíamos um compromisso com o cineasta, de crer naquela janela que ele abria para nossos olhos, hoje já não há compromisso: o que há é dúvida, suspeita, incerteza e indefinição.

Falsear a realidade e o documento, como fez Abbas Kiarostami em *Close-Up*, ou expor a realidade da falsificação e da encenação, como fez Eduardo Coutinho em *Jogo de cena*, é o caminho que seguem aqueles que não pretendem conservar o espectador em sua posição contemplativa e ingênua. Eles desejam demonstrar que o cinema pode ser construção de discursos, ideologias, representações e idéias e que também tem seu caráter de arte da encenação, da manipulação, da coisa feita. Mesmo quando um gênero defende a captação objetiva da realidade.

O mais importante não é tentar descobrir o que é falso é o que é verdadeiro na arte cinematográfica. O que interessa é a compreensão de que a revelação da realidade talvez seja um lugar inalcançável. A realidade já não é ela mesma quando o cinema intervém em seu curso natural. Verdades passam a ser criadas, máscaras começam a ser usadas, realidades vão sendo construídas.

E o que Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho dão ao espectador é a possibilidade de encarar a arte cinematográfica de forma mais madura, maliciosa e crítica. É a possibilidade de perceber que as construções existem e a manipulação é um caminho que pode levar à crença de que aquilo que nos é dado a ver é, de fato, registro documental. E se a realidade é uma entidade inalcançável, que seja então construída.

Incomoda o sentimento de ter sido enganado e manipulado. Incomoda permanecer na dúvida e não saber responder com propriedade ao que se assiste. Como também é incômodo não confiar naquele que selecionaria para nós os melhores ângulos e os melhores recortes de determinada história. Mais incômodo é perceber que o cinema não revela, ele engana.

Por meio desse choque e dessa postura que nos agride é que somos capazes de compreender que a realidade pode ser ficcionalizada. Seguindo o mesmo caminho, a realidade da ficção nos é dada a conhecer. Desta forma, entramos em campos antes escondidos e mantidos sob sigilo. Penetramos o oculto, o inesperado, o palco da construção e da ficcionalização. E, ao mesmo tempo, todo esse processo nos é exposto, num ato corajoso de desmistificar nossas crenças. Kiarostami e Coutinho não são vilões. Nem heróis. No cinema que desenvolvem, não há papéis definidos: há a vontade de ser outro, de mudar de corpo, de assumir novas características e papéis; há o desejo de se misturar, de confundir.

E é exatamente isso que levam ao espectador. Nem todo filme é um filme de ficção. Como nem todo filme é um documentário. Todos podem ser os dois. Podem fundir os gêneros e impedir a possibilidade de categorizações. Se uma realidade pode ser ficcionalizada e um acontecimento pré-elaborado é registrado sendo, em certa medida, documentado, já não somos capazes de atribuir gêneros. Se fica patente a vontade de um em ser o outro, o desejo de mudar de lado, de assumir e apreender novas características e papéis, e a intenção de se misturar e de confundir, também fica patente nossa impossibilidade de dizer se existe a ficção pura ou o documentário puro. E a representação realista é atirada no campo das incertezas e dos questionamentos.

O cinema percorreu um longo caminho até chegar a níveis complexos e profundos de discussão sobre a sua possibilidade de representar a realidade e a “objetividade” da indexalidade da imagem com o real. Se André Bazin, cuja crença era a de que o cinema tinha um caráter realista inerente a ele, se entristeceria com o rumo que tomou o cinema, Jean-Luc Godard cobraria os créditos por sua ruptura e postura crítica. A arte cinematográfica perdeu a graça? Não, obviamente. E este não é o centro da discussão. Não se quer acabar com o interesse do espectador pelo cinema, mas problematizar a representação realista que sempre foi tão almejada. Alcançar esta realidade será, um dia, possível? Talvez não seja. O espectador saberá, com o tempo, responder se o que vê é uma verdade ou uma encenação? Talvez não.

O cinema é toda manipulação, estratégia, rompimento da ilusão? Talvez muitos não pensem assim. E não acreditar naquilo que vemos, questionar a representação realista, permanecer numa posição alerta, de dúvida e suspeita é o preço que pagamos pelo desenvolvimento de uma visão crítica frente ao cinema que, se nos dá algum prazer, é o de perceber que talvez agora tenhamos armas e argumentos necessários para que não sejamos enganados, pois as regras do jogo começam a se revelar. Diante disso, também percebemos que sair do campo das certezas manipuladas e encenadas para entrar no campo do talvez pode não ser tão ruim assim.

CAPÍTULO 6 BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Ana Lúcia Menezes de. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema – uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARAÚJO, Inácio. *Diretor fez primeiro longa em 74*. Folha de São Paulo, 7 de fev. 1995, p. 5-11.

_____ *Para diretor, o suicídio é uma opção*. Folha de São Paulo, 25 dez. 1997, p. 4-8.

_____ *Iraniano “Através das Oliveiras” vence má coplagem*. Folha de São Paulo, 15 nov. 1995, p. 5.

_____ *Kiarostami transfigura realidade com poesia*. Folha de São Paulo, 2 nov. 1994, p. 5-6.

_____ *A diplomacia da imagem*. Folha de São Paulo, 25 dez. 1997, p. 4-8.

AUMONT, Jacques e outros. *Cinema e narração*. In: *A estética do filme*. Papirus, São Paulo: 2005. (p. 89-155)

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. (p. 277-301)

CAKOFF, Leon. *Abbas Kiarostami recusa convite para deixar Irã*. Folha de São Paulo, 23 mai. 1994, p. 6-5.

CARLOS, Cássio Starling. *Kiarostami explora espessura do tempo*. Folha de São Paulo, 20 out. 1994, p. 4-5.

CARROLL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. (p. 69-104)

CHARNEY, Leo e SHWARTZ, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COELHO, Marcelo. *Kiarostami evita ciladas da metalinguagem*. Folha de São Paulo, 25 de jan. 1995, p. 5-10.

COSTA, Antônio. *O cinema moderno*. In: *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, (p. 114-131)

COUTINHO, Eduardo. *Blog – Jogo de cena – Sobre o filme*. 10 out. 2007, <http://www.cinemaemcena.com.br/jogodecena>

_____ *Jogo de cena*, 2007.

DA-RIN, Sílvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. São Paulo: Azougue, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico iraniano*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.

GUIMARÃES, Pedro. *Kiarostami radicaliza o seu cinema*, 18 set. 2004, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2432,1.shl>

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KIAROSTAMI, Abbas. *Close-Up*, 1990.

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

MATTOS, Carlos Alberto. *Acredite se quiser – DocBlog*. 17 ago. 2007, <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog>

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras, 2006.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In: In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. (p. 47-67)

_____ *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*. In: In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – Volume II – documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. (p. 159-226)

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus: 2003

_____ *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. (Tradução: José Eduardo Moretson) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

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

XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema: ontologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983.

_____ *Cinema e teatro: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo*. In: *O cinema do século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (p. 247-266)

_____ *Cinema: revelação e engano*. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (p. 31-57)

_____ *D. W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência, 3ª edição*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____ *O lugar do crime – a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock*. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (p. 59-84)