
Documentário: simulação do mundo vivido e dissimulação de si mesmo¹

Débora Cristine ROCHA²
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

Resumo

A simulação e a dissimulação, propostas por Jean Baudrillard (1981) são estratégias cada vez mais presentes nos sistemas de comunicação atuais. Elas têm se tornado formas de fidelizar o público, que tem se interessado por textos de cultura (LOTMAN, 2001) que possam exibir o máximo de realidade. Sendo assim, a pesquisa visa estudar a estética que apaga as marcas da representação, com o intuito de gerar textos tão pretensamente colados ao mundo vivido que ocultam o processo de mediação, no gênero documental.

Para tanto, ela discute a essência do documentário, os seus mecanismos de linguagem e a sua relação com a ficção.

No corpus de pesquisa, destaca-se o trabalho do documentarista Eduardo Coutinho, que utiliza histórias de vida de pessoas comuns, anônimas em sua obra.

Palavras-chave

Documentário; Simulação; Dissimulação; Eduardo Coutinho; Histórias de Vida.

Nos últimos tempos, o cinema documentário tem ocupado cada vez mais espaço nas salas de exibição do mundo todo (DUCLOS e JACQ, 2005, p. 28). Apenas no Brasil,

Em 2010, estrearam mais de 40 produções de não-ficção nacionais, que levaram cerca de 850 mil espectadores às salas de exibição. Em comparação com o cinema de ficção, sobretudo com os *blockbusters* internacionais, os números do cinema documental brasileiro ainda são acanhados, mas representam um avanço. (DINIZ, 2011)

Em 2004, os números já mostravam este aumento: a audiência do cinema documental no Brasil chegou a 15% das exibições, um crescimento importante em relação à porcentagem de 1% a 2% de anos anteriores (RAMOS apud FREITAS, 2004, p. 58).

Com essa mudança, acredita-se que "*o documentário deixou de ser marginal e está, cada vez mais, ocupando um lugar central no cinema*" (RAMOS apud FREITAS, 2004, p. 58), ainda que os investimentos realizados pela indústria cinematográfica nesse formato

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação e Semiótica (Puc-SP), membro do grupo de pesquisa Espacc (Puc-SP), e-mail: deborarocha111@yahoo.com.br.

sejam reduzidos, diante dos destinados aos filmes de ficção e a sua bilheteria não se equipare a campeões comerciais.

Há menos de um século, os primeiros documentaristas brasileiros, os chamados *cavadores*, que também costumavam ser os cinegrafistas dos filmes, eram considerados malandros capazes de qualquer sordidez. Havia exceções, é claro, mas muito raras:

Gilberto Rossi era respeitado, mas de modo geral estes cinegrafistas eram malvistas; eles tinham é que descolar a grana, qualquer trambique valia, e o filme resultante nem sempre era lá aquela maravilha. Às vezes nem filme havia. Eram os “cavadores” e não havia quem não desancasse os cavadores, atribuíam-se-lhes todos os males do cinema brasileiro. Porque cinema não era isso. Cinema era filme de ficção, com estrelas glamourizadas. Aquele espetáculo prestigioso que as telas exibiam no Brasil, mas que os Brasileiros – Deus sabe por que malefício – não conseguiam fazer. (BERNARDET, 1979, p. 27)

O documentário realizado pelos cavadores não merecia crédito, nem respeito. Estava sempre sob suspeita, suspeita de adulteração, suspeita de fraude, era sempre uma obra engendrada pela má-fé. Por isso, a associação entre o formato documental e a falsidade era corrente. Cinema mesmo, cinema de verdade era o filme *hollywoodiano*, o filme no qual desfilavam as celebridades; o documentário era apenas o marketing dos políticos, o filme institucional que exibia obras e instituições públicas do ponto de vista de seus padrinhos. O documentário exibia o Brasil exótico, a nação de grandes recursos naturais e povo pacífico, um quadro típico do populismo. Era a propaganda governamental, o carro-chefe da manipulação política. Porém, no decorrer do tempo, a mudança de paradigma é radical. Hoje, os documentaristas são os cineastas mais bem vistos do cinema brasileiro. Nomes como Eduardo Coutinho (falecido de forma trágica em 2014), João Moreira Salles e José Padilha são tidos como referências não apenas nesse gênero, mas no cinema em geral.

A credibilidade alcançada pelo documentário no Brasil se repete no mundo, o que determina o crescente interesse do público pelo gênero. Tal interesse é explicado por Marie-Pierre Duhamel-Müller, diretora artística do Festival de Cinema do Real de Paris, realizado no Centro Pompidou, como a desconfiança do público quanto à ficção e uma disposição para ver a realidade (DUHAMEL-MÜLLER apud DUCLOS e JACQ, 2005, p. 28). Ou seja, não é mais o documentário que suscita dúvidas quanto à credibilidade, mas a ficção.

Tal disposição pode ser compreendida como um dos impactos da simulação (BAUDRILLARD, 1981) sobre os sistemas de comunicação. Para Jean Baudrillard (1991, p. 9), “*Simular é fingir ter o que não se tem.*” Ou seja, os meios de comunicação fingem ter

a realidade para oferecer, embora eles não a possuam. Simulam o mundo vivido, como se o processo de representação pudesse ser desconsiderado, para agradar o público.

A simulação passa a ser desejada exatamente porque apaga a linha divisória entre realidade e produção midiática, criando uma realidade alternativa muito mais atraente para a conquista de audiência. Quando os traços da representação são apagados, cria-se a ilusão de que os meios de comunicação exibem *a vida como ela é*, como se tudo o que é exibido pelos meios de comunicação pudesse corresponder exatamente à realidade. Desta forma, os mecanismos de seleção e a combinação, inerentes a qualquer tipo de linguagem, são convenientemente esquecidos.

O resultado será a criação de simulacros extremamente verossímeis que conferirão credibilidade aos sistemas que os exibirão. Uma vez que o sistema consiga tal confiança, poderá contar com a preferência do público que deseja realidade, ou ao menos a sua ilusão. Com o objetivo de alavancar a audiência, a simulação investirá pesadamente na verossimilhança. É uma estratégia de marketing para vender a realidade, algo que não se tem. A novidade é que agora a verossimilhança passa a ser um dos pilares que alicerçam a credibilidade da produção midiática, pois dará a sensação de realidade que o público deseja.

O ato de simular a realidade contará com o voyeurismo midiático, o prazer de observar a vida privada do outro através dos sistemas de comunicação, assim como contará com o exibicionismo midiático, o prazer do indivíduo mostrar a si próprio nestes sistemas. Neste contexto, uma das estratégias e um dos recursos utilizados pela simulação será o uso de histórias de vida de pessoas anônimas.

O cinema ficcional e o cinema documental convergem ao criarem mundos verossímeis em si mesmos. As duas vertentes cinematográficas geram mundos simulados, mas com pretensões diferentes: o ficcional não pretende exibir um mundo na tela como se fosse o mundo vivido, já o documental pretende.

Esta pretensão, o cinema documental divide com outros gêneros audiovisuais, ainda que estes pertençam a outros sistemas de comunicação, caso do *reality show* na televisão. Obviamente existem ressalvas, não se pode negar que, entre o documentário e o *reality show*, há uma grande distância. No entanto, ambos se aproximam pelo emprego de mecanismos semelhantes na busca por um universo de não-ficção que possa corresponder à simulação da *realidade* na tela:

Curieusement, on ne rapproche guère cette vogue réaliste des émissions de télé-réalité telles que “Strip-tease”, “Loft Story”, “Survivor”, aux Etats-Unis, “Big Brother”, ou “Gran Hermano”, aux Pays-Bas ou en Espagne,

aux ressorts pourtant analogues: caméras postées pour saisir des comportements spontanés, acteurs non professionnels devenant objets consentants. Bien sûr, dire que le documentaire en appelle au même désir d’emprise que les shows, considérés comme la lie des programmes, serait abusif. Mais soyons vigilants: tous les dispositifs réalistes peuvent servir une manipulation: celle des non-acteurs, à la merci des réalisateurs guettant ce qui leur échappe; celle des spectateurs croyant qu’on filme pour eux la vie même. (DUCLOS e JACQ, 2005, p. 28)

Em sistemas de cultura cuja plataforma de trabalho pretenda exibir *a vida como ela é*, a produção midiática procurará maquiar a representação. Ela tenderá à simulação, procurará formular um mundo no qual o espectador possa mergulhar e navegar em total imersão. Daí, no caso desses sistemas, a necessidade da reprodução cada vez mais fiel, cada vez mais próxima do mundo vivido. Essa será a estratégia pela qual os sistemas de comunicação que trabalham com o documental criam mundos simulados.

É preciso lembrar a diferença entre dissimulação e simulação, proposta por Baudrillard (1981). Tanto a dissimulação quanto a simulação são fingimentos, no entanto, na primeira, há consciência deste fingimento. Já na segunda, perde-se tal consciência: o grau de verossimilhança é de tal ordem que não se distingue mais o mundo midiático do mundo vivido.

Todos os aparatos e todas as técnicas, dos recursos mais simples aos mais sofisticados, dos mais antigos aos de última geração, devem acentuar as semelhanças entre o mundo midiático, exibido pelos sistemas de comunicação e o mundo vivido, experimentado no cotidiano. A *realidade* exibida pelos sistemas de comunicação será tomada, então, como o fragmento legítimo, autêntico do mundo vivido, recortado pelo olho da câmera e montado como mundo midiático.

A percepção das diferenças entre o mundo vivido e o mundo midiático serão deliberadamente apagadas para que a simulação não seja notada. Assim, ao encobrir os processos de representação, será possível tornar a vida midiática tão digna de crédito quanto a vida cotidiana de tal modo que o público as considere equivalentes no critério veracidade. E a estratégia utilizada para tanto será a exploração do modelo indiciário, uma vez que o índice impregna o texto no qual se vê inserido com uma aura de realidade.

Essa pretensa autenticidade, conferida pelo índice, dilui limites, reforça a fusão entre ficção e mundo vivido, mas também é um artilheiro que permite aos sistemas de comunicação anunciarem ao público que funcionam como espelhos fiéis e dignos de confiança do mundo vivido. Como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem.

De fato, se a mídia exhibe o mundo vivido exatamente como ele é, por que não acreditar no que veicula? Se a mídia exhibe o mundo vivido exatamente como um espelho, para que questionar o que ela mostra ou de que forma obtém tal efeito?

Quando os sistemas de comunicação são vistos como meros espelhos do mundo vivido, a mediação é desprezada, a montagem é desconsiderada e a ficção, no sentido proposto por Geertz (1989, p. 11) como *algo construído*, disfarçada. Afinal, se o sentido original de *fictio* é *construção* e todo filme possui uma organização interna, uma montagem que pode ser compreendida como processo construtivo, não há filme sem ficção. Em algum grau e de alguma forma, todo filme sempre será construído, todo filme sempre será ficcionalizado.

Mas o segredo do *efeito espelho* será encobrir a ficção ali existente. Desse modo, nos dias atuais, os sistemas de comunicação estariam se dedicando cada vez mais à produção de filmes não-ficcionais. Fortemente indiciário, o universo da não-ficção possui o pré-requisito fundamental para a construção do efeito espelho, índices em abundância. Porém, trata-se de um ardil. Tais sistemas não conseguem eliminar a ficção de nenhum de seus textos, pois ficção e realidade são, na verdade, os dois polos de um contínuo semiótico responsável pela geração textual.

Desse modo, o universo da não-ficção guarda, em seu interior, o diálogo entre ficção e mundo vivido, entre ficção e *realidade*. Na semiosfera, esses dois sistemas de cultura dialogam sem limites muito definidos, sem separações nítidas, uma imprecisão que enriquece esse universo do ponto de vista semiótico, mas também oculta um amplo projeto de credibilidade dos sistemas de comunicação. Será a credibilidade necessária ao sucesso da simulação.

O diálogo impreciso entre ficção e mundo vivido, que pode ser muito criativo, é reduzido à simulação que torna invisível um desses pares dialogantes. A ficção não é assumida, ela é deixada de lado quando se anuncia que esse ou aquele texto retrata *a vida como ela é*.

Eis uma estratégia de persuasão. A aproximação entre ficção e mundo vivido deve induzir a certeza, a convicção de que os textos elaborados sob critérios ditos *objetivos* irão corresponder aos acontecimentos como de fato são. Assim, em teoria, a prática da manipulação estaria afastada e os textos gerados contariam com autoridade aos olhos do público. Tais textos seriam certificados como *reais*, ainda que o *real* que exibissem fosse um pseudo-real. *Pseudo*, construído, imitado, simulado.

Como se não houvesse lentes que refratassem a realidade, apenas espelhos que a refletissem, o processo de simulação prima pelo paradigma indiciário e destaca a imagem do tipo fotográfico. Como parte do objeto, essa imagem não se limita a apontar o mundo vivido, mas dilui as bordas entre ficção e realidade pela força da conexão óptica entre imagem fotográfica e realidade, assim se faz crer que a simulação não existe. A força dessa imagem metamorfoseia a representação em algo mais. Tomada como prova retórica sobre a veracidade, a imagem fotográfica determina a simulação nos sistemas de cultura que a adotam.

No centro do processo, está novamente a verossimilhança que pode ser reconhecida como um elemento de modelização importante nos sistemas de cultura atuais, capaz de modelizar variados sistemas, que operam na fronteira entre a ficção e o mundo vivido, entre os quais se encontram a etnografia, o jornalismo, a história, a telenovela, o *reality show* e o documentário.

O documentário, por exemplo, exhibe a força da verossimilhança na captação do mundo vivido, realizada pelos suportes de imagem e áudio:

Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições (NICHOLS, 2008, p. 28)

A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade rerepresentada diante de nós (NICHOLS, 2008, p. 28)

Na verdade, a verossimilhança diz respeito ao quanto a ficção *parece ser* a realidade à qual se refere. Essa relação induz a crença na completa equivalência entre verossimilhança e veracidade na transmissão do mundo vivido: quanto maior a verossimilhança, maior a veracidade. São grandezas diretamente proporcionais.

É preciso compreender, no entanto, que a relação entre o mundo midiático e o mundo vivido não significa necessariamente veracidade. Tal transmissão sempre estará marcada pela mediação, cuja primeira manifestação se dará através do sistema perceptivo. Afinal, o real exige tradução perceptiva para ser compreendido. Só a mediação lhe fornece linguagens, códigos e textos com os quais se torna possível dialogar na vida cotidiana. E o diálogo é, em si, uma operação de tradução:

We have mentioned that the elementary act of thinking is translation. Now we can go further and say that the elementary mechanism of translating is dialogue. (LÓTMAN, 2001, p. 143)

Há um artifício de retórica no processo que faz equivaler o mundo vivido e o mundo midiático, como se não houvesse qualquer diferença entre eles. Quando os dois mundos são levados à equivalência, o reconhecimento da mediação é comprometido e os textos que afirmam exibir *a vida como ela é* adquirem o caráter de fidelidade e veracidade integral. Essa é uma manobra retórica com grande poder de persuasão.

No entanto, todo texto é *construído*. A construção implica em mediação. A construção também implica em ficção, considerando-se ficção *algo construído*. Ou seja, no mundo vivido, que é mediação, existe um processo de tradução inerente à sua própria existência enquanto linguagem e pensamento: a tradução entre o real e os textos de cultura que o traduzem. Daí, o mundo vivido contar, na sua construção, com a ficção.

As relações entre ficção e mundo vivido, ficção e realidade são o ponto de partida para a exploração de vários gêneros audiovisuais. No documentário, a definição do gênero só se estabelece na fronteira entre ficção e mundo vivido. A definição de documentário só é construída pelo contraste em relação a outros gêneros, em geral, o filme de ficção, experimental e de vanguarda:

A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (NICHOLS, 2008, p. 47)

Para o documentário, a comparação com outros gêneros é tão decisiva que, por vezes, procurar defini-lo sem esse recurso pode comprometer a sua compreensão enquanto gênero.

É verdade que muitos documentaristas avisam que seu trabalho não objetiva espelhar *a vida como ela é*. No entanto, a pretensão de exibir a realidade, não se refere a essa ou àquela maneira de determinado cineasta realizar seu trabalho - trata-se de uma exigência do gênero documental e não de seus realizadores individuais.

Para tanto, os elementos específicos da linguagem cinematográfica dados pela câmera (enquadramento, plano, ângulo, movimento), assim como os elementos não específicos (iluminação, figurino, cenário, cor, tela, interpretação do ator) – conforme a

tipologia de Martin (1990) – , são articulados de modo a compor simulações do cotidiano. Tais simulações são marcadas por uma verossimilhança extrema em relação ao mundo vivido, que modeliza todo o material audiovisual.

Há uma gramaticalidade no cinema documentário que modeliza os elementos da linguagem cinematográfica, específicos e não específicos, de modo muito particular. Trata-se de uma configuração que conta com convenções de representação, ditas *documentais*, em geral vistas como capazes de minimizar a subjetividade. São as convenções documentais que atestam a seriedade do documentário, revestem o formato com uma aura que o valoriza como expressão do mundo vivido, fatural e verídico. Objetividade e isenção são estratégias que materializam o modelo indiciário e, assim, conferem credibilidade ao texto.

É claro que existem vários tipos de documentário, cada qual modelizado por um modo de representação, o que leva o formato a transitar entre extremos. Na tipologia de Bill Nichols (2008), que compreende seis formas documentais, o documentário abrange desde o modo poético, tão autorreferente que gera mundos midiáticos muito próximos da ficção até o modo observativo, que pretende acompanhar os acontecimentos que se desenrolam diante da câmera sem que haja qualquer interferência do documentarista. Em teoria, como se o cineasta sequer existisse.

Nesse sentido, as diferenças entre os vários modos de representação documentais são tão grandes, tais modos se distanciam tanto uns dos outros que os reunir sob o mesmo rótulo, *documentário*, é passível de contestação por alguns cineastas: “*Porque não há nada mais diferente de um ‘documentário’ do que outro ‘documentário’.*” (BRAGANÇA, 2007)

Seja como for, há uma característica, um objetivo que aglutina todos esses modos de representação: a exploração da fronteira entre ficção e mundo vivido que pode determinar configurações muito distintas, mas que sempre serão construídas enquanto simulação, uma vez que sempre buscam imitar o referente. A simulação seria, então, o ponto alto do processo de *referencialização*, que desponta aqui e ali nos sistemas de comunicação, mas na atualidade se consolida como forma de geração de textos que possuem um nível de referencialidade tão grande que, por vezes, são vistos pelo público como a própria realidade.

Nesse contexto, o documentário, principalmente nos modos de representação que valorizam o referente, caso do modo observativo, dialoga com vários sistemas de comunicação de maneira muito significativa. O modo observativo ou observacional advém do método etnográfico, que procura criar simulações do mundo vivido como se o etnógrafo não fizesse parte das cenas que transcorrem à sua frente. Nessa concepção, o fato de que a

simples presença do pesquisador já é capaz de alterar os acontecimentos e interferir na cultura observada é desconsiderado.

Porém, na presença de um estranho, é inevitável que o cotidiano seja alterado. Em teoria, várias técnicas podem ser empregadas para minimizar os efeitos do contato, mas todas serão recursos que irão impregnar o texto de cultura produzido de referencialidade.

Clássico do documentário observacional, *Nanook of the North* (FLAHERTY, 1922) pretende documentar o modo de vida da cultura esquimó como se Flaherty e sua câmera sequer existissem durante a filmagem. O referente é enfatizado todo o tempo, mesmo quando algumas sequências, caso da caçada das morsas, são encenadas por Nanook e sua família a pedido de Flaherty. Nessas sequências, o formato documental faz prevalecer o referente e gera a *docuficção*, na qual o cinema documentário dialoga com o teatro.

Nanook é uma simulação, mas não é falso. O documentário simula o cotidiano de uma família esquimó, nunca será o cotidiano propriamente dito dessa família, mas essa sua condição não fará dele uma fraude. *Nanook* apenas reproduzirá da forma mais referencial possível o que é visto pelas lentes da câmera e da cultura de Flaherty. O filme irá refratar a realidade encontrada num lugar tão inóspito e exótico quanto o Ártico, mas muitas vezes será compreendido como mero espelho dali.

Nanook é a experiência do mundo vivido, ainda que esse mundo pertença à outra cultura. Também é a experiência do indivíduo, ainda que esse indivíduo seja parte de outra cultura. Aqui, o indivíduo retrata a parte pelo todo tanto quanto outros indivíduos, em outros documentários, são transformados em porta-vozes de suas respectivas culturas. Esta questão leva ao debate primordial que envolve o documentário: “*O que fazer com as pessoas?*” ou “*Como devemos tratar as pessoas que filmamos?*” (NICHOLS, 2005, p. 26-46). Trata-se de uma discussão da ordem da simulação. Em outras palavras, qual estratégia será utilizada para criar a simulação? Será o modo de representação documental, ou seja, o modo como se dará a simulação entre o mundo midiático e o mundo vivido no documentário que indicará a forma como as pessoas serão tratadas durante a montagem.

Ao contrário do filme de ficção, o documentário não costuma utilizar atores profissionais para desempenhar papéis. Há documentaristas que preferem trabalhar com pessoas anônimas. Um caminho para tratar a pessoa anônima é torna-la um *tipo sociológico*, estratégia utilizada em *Viramundo*, documentário dirigido por Geraldo Sarno (1965) sobre a migração nordestina para o Estado de São Paulo na década de 1960.

Parte do trabalho enfoca o movimento operário paulista, formado em grande parte por nordestinos. Para tanto, *Virando* contrasta dois operários, que contam suas histórias de

vida, intercaladas pela entrevista de um empresário. O contraste entre os operários é obtido pela montagem paralela, que intercala as imagens de um operário sem qualificação profissional e de outro qualificado.

É a montagem que constrói a oposição e, por contraste, cria *tipos sociológicos*. Esses *tipos* apagam a individualidade, desconsideram a complexidade do comportamento humano ao transformarem experiências de vida em matéria-prima para a cinematografia. O processo transforma pessoas em personagens. Vistas dessa maneira, as pessoas serão peças na linha de produção, peças a serem encaixadas aqui e ali no processo fabril do texto audiovisual, funcionarão como argumentos retóricos que conferem credibilidade ao discurso transmitido.

O processo não deve ser tomado como manipulação, no sentido de falsificar ou induzir resultados. Trata-se apenas do funcionamento de determinado modo de simulação, que toma a história de vida ou a experiência humana como peça das engrenagens fílmicas.

Haverá um limite na simulação, reconhecido pelos próprios documentaristas. Geraldo Sarno, anos após o lançamento de *Viramundo*, dirá: “*O que o documentário documenta com veracidade é minha maneira de documentar*” (SARNO, 1984). Ou seja, além da expressão singular de cada cineasta realizar sua obra, o documentário será apenas a ficção, a construção semiótica que enfatiza o referente. E será esse molde semiótico que permitirá ao formato gerar a simulação.

“*Simular é fingir ter o que não se tem.*” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). No documentário, *simular é fazer de conta que o texto de cultura é o mundo vivido*, fingir que entre o texto e a realidade não há diferença. Para tanto, será gerada uma forma de texto tão referencializada que ao público só restará acreditar que o cotidiano vivenciado por ele é exatamente igual ao cotidiano exibido na tela. O texto será, então, apresentado como um espelho tão fidedigno à vida real que por vezes a dispensará.

Nesse panorama, cada documentarista elaborará a simulação a seu modo, mas não terá como fugir dela. Mesmo que o próprio documentarista não veja seu trabalho desta maneira, o gênero modelizará o que lhe for submetido como simulação. Há, por exemplo, as diversas formas de exibir o movimento operário paulista, elas surgem em *Viramundo* (SARNO, 1965), *Entreatos* (SALLES, 2004) e *Peões* (COUTINHO, 2004).

O que separa esses documentários é a forma de organizar o pensamento. Sarno contrasta as experiências de dois operários anônimos e Salles acompanha Lula, o sindicalista que chega à presidência da república e traça o perfil do anônimo que se transforma em celebridade. Já Coutinho procura dar voz aos operários anônimos que

participaram das greves do Grande ABC paulista, lideradas por Lula no período de 1979 a 1980. Mas, ainda que esses documentários trilhem caminhos muito diferentes para mostrarem a trajetória operária, existe algo que os une enquanto gênero: a simulação.

No documentário de Coutinho, em específico, a simulação gerada pelo tipo sociológico será deixada de lado, mas outra tomará o seu lugar. A forma de tratar as pessoas, no trabalho desse cineasta, será mais sensível, mas nem por isso terá como dispensar a simulação.

A proposta de Coutinho

Não são poucos os documentários sobre histórias de vida e eles se distribuem por todos os modos de representação do gênero. São diferentes maneiras de exhibir experiências da vida privada, que contam com linguagens próprias, mas que se aproximam ao mostrarem o cotidiano de pessoas comuns que participam da História.

No Brasil, o documentarista que mais trabalhou com histórias de vida de pessoas anônimas, foi Eduardo Coutinho. Segundo o cineasta, seu processo de criação não utiliza a entrevista, tanto que preferiu substituir as palavras *entrevista* e *depoimento* por *conversa* ou *diálogo*. Em primeiro lugar, porque Coutinho (2003) afirmou não contar com pauta ou roteiro prévio do que será falado com o entrevistado e, em segundo, “*porque entrevista, depoimento, pressupõe uma formalização que destrói o clima de diálogo espontâneo que é importante*” (COUTINHO, 1997, p. 16) para a construção da obra.

No entanto, é possível que Coutinho conceba o termo *entrevista* apenas em sentido jornalístico, dada a sua experiência na imprensa como editor, redator e diretor do programa *Globo Repórter* (TV Globo) de 1975 a 1984. Paul Thompson, (1992, p. 254). em contraponto ao pensamento de Coutinho, que “*Uma entrevista não é um diálogo, ou uma conversa. Tudo o que interessa é fazer o informante falar. Você deve manter-se o mais possível em segundo plano*” (THOMPSON, 1992, p. 271).

Em Coutinho, a *conversa* será utilizada de modo peculiar, fazendo uso de mecanismos etnográficos. Ele opta por aparecer pouco em qualquer uma de suas obras, fazer poucas perguntas e deixar o outro à vontade para falar sobre si mesmo, assim como sobre o que mais lhe parecer pertinente. Coutinho também valoriza a captação do instante, do evanescente. Ele conta com o acaso, o imprevisível para realizar o filme e procura manter o frescor do contato com o entrevistado, será esse frescor o responsável pela elaboração de um ambiente capaz de gerar o inesperado. Para preservar a espontaneidade

do primeiro contato com o entrevistado, num primeiro momento, Coutinho envia apenas a equipe de pesquisa. Ele não conversa com o entrevistado antes da gravação, seleciona quem será filmado ou não a partir dos relatórios dessa equipe.

Também para manter a espontaneidade, Coutinho procura nunca interromper o entrevistado, evita fazer perguntas desnecessárias e grava em vídeo. Não usa película para que não haja interrupção sequer para a troca do rolo de filme, necessária a cada 15 minutos. Outra recomendação é evitar julgamentos, uma história pode até parecer irrelevante, mas nem por isso deve ser interrompida. Essa metodologia é atestada pela História oral, pois

Se você interrompe uma história por considerá-la irrelevante, estará interrompendo não apenas essa, mas toda uma série de ofertas posteriores de informações que serão relevantes. (THOMPSON, 1992, p. 263)

Coutinho (2003) afirma que “*É preciso deixar o outro à vontade, se sentir bem para dar o seu espetáculo*”. Somente assim será possível captar o “*instante imprevisível*”, sempre estimulado pela postura que não julga. Para Coutinho, essa poderá ser uma postura até mesmo ética, mas para o documentário enquanto formato, a captação do acaso será o carro-chefe da simulação. O acaso deve fazer aflorar a espontaneidade que fará da entrevista um registro confiável e enfatizará o referente. Só que a espontaneidade oferecerá à simulação o que lhe é mais caro, a sensação de veracidade.

Todos os recursos utilizados por Eduardo Coutinho em seu processo criativo, independente da intenção do documentarista que, em geral, conduzem ao mesmo efeito: a simulação. E há momentos em que ocorre algo interessante: a simulação é dissimulada.

Baudrillard (1991, p. 9) estabelece que “*Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem.*”. Assim como o documentário simula ao fazer de conta que corresponde à realidade sem filtros – finge ter a realidade quando não a tem –, para que ele possa funcionar como gênero e angariar credibilidade, também é necessário dissimular a existência do processo de simulação que lhe é inerente – fingir não ser uma representação do mundo vivido quando, na verdade, é. Faz parte da própria natureza documental ocultar, encobrir a simulação. Para simular, é preciso dissimular.

Por mais paradoxal que seja, uma das formas de dissimular a simulação, ou de fazer de conta que ela não existe, é evidenciar a sua estrutura do texto de cultura. Recursos documentais que enfatizam o referente são combinados a recursos metalinguísticos. Este é

o caso de *Jogo de Cena* (COUTINHO, 2006), no qual mulheres comuns contam suas histórias de vida, sentadas no palco do Teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro, diante da câmera de Coutinho. Só que, em alguns momentos, as suas histórias passam a ser narradas, no mesmo teatro e também diante da câmera de Coutinho, por atrizes brasileiras consagradas.

Tendo como plano de fundo, em relação a cada entrevistada, as cadeiras vazias do teatro, Coutinho constrói cinematograficamente a metáfora da *vida como representação teatral* ou simulação. Em uma das histórias, a mãe que perde seu bebê dá um depoimento sereno. Andréa Beltrão, a atriz que prossegue contando essa história, chora durante a encenação.

Andréa Beltrão – Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei “Gente, eu não vou conseguir falar.”

Coutinho – Aqui e agora?

Andréa Beltrão – É, na hora, teve uma hora em que eu dei uma parada assim que eu falei “Será que eu paro? Peço para fazer de novo?” Eu achei que eu já estava muito emocionada, demais. Vai ficar chato, vai ficar meloso isso. Eu teria de ensaiar muitas vezes num teatro para conseguir falar isso friamente. Não que ela fale friamente, ela não fala isso friamente. Mas estoicamente, olímpicamente, dessa maneira! Eu teria de me preparar demais!! Então, todas as vezes que eu fazia bem mecanicamente, tudo bem, passava. Agora quando eu tentava fazer bem serena, tentando me aproximar da serenidade dela, não sei que, aí eu não conseguia. Essa hora do “Meu bebê”, “Vítor, meu bebê”, uma puta merda!

Ele questiona as similaridades e as diferenças entre o mundo vivido e o mundo midiático, o mundo simulado. Ele expõe a simulação. Mas neste movimento, utiliza a dissimulação. Ao evidenciar a verossimilhança, Coutinho a dissimula.

Referências bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d’Água, 1991 [1981].

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGANÇA, Felipe. Eu não vou falar sobre documentário brasileiro. **Contracampo, Revista de Cinema**. n. 92. Disponível em: <www.contracampo.com.br/60/naoemdocumentariobrasileiro.htm>. Acesso em 25.11.2015.

COUTINHO, Eduardo em entrevista à Neusa Barbosa. **Eduardo Coutinho assume a diferença como trunfo de seu cinema-verdade.** In: Cineweb. Disponível em: <http://cineweb.com.br/entrevistas/entrevista.php?id_entrevista=647>. Acesso em 29.11.2015.

COUTINHO, Eduardo no painel de 14.08.2003 do seminário internacional **Memória, rede e mudança social**, promovido pelo Museu da Pessoa e Sesc-SP, quando do lançamento do Instituto Museu da Pessoa.Net, www.museudapessoa.net, no período de 12 a 14.08.2003.

FIGUEIRÔA, Alexandre, BEZERRA, Cláudio e FECHINE, Yvana. **O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho.** Galáxia: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Puc-SP, São Paulo, n. 6, p. 213-229, out. 2003.

COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade.** Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Puc-SP, São Paulo, v. 15, p. 165-191, abr. 1997.

DINIZ, Lilia. O avanço do mercado de documentários no Brasil. In: Observatório da Imprensa, ed. 670, nov. 2011. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/caderno-da-cidadania/o-avanco-do-mercado-de-documentarios-no-brasil>>. Acesso em 1.6.2016.

DUCLOS, Denis e JACQ, Valerie. Du documentaire au “cinéma des gens”. **Le monde diplomatique.** Paris: Le monde diplomatique, 2005, p. 28, maio 2005. Disponível em: <www.monde-diplomatique.fr/2005/05/DUCLOS/12199>. Acesso em 25.11.2015.

FREIRE, Marcius. Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo. **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura.** Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. São Paulo: Educ; Brasília: CNPq, 2007, n. 14, p. 13-28, dez. 2007.

FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. **Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia.** Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-RS. n. 28, p. 107-114, dez. 2005. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

FREITAS, Ana Carolina. A hora e a vez do documentário. **Ciência e Cultura.** Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. v. 56, n. 4, p. 58-59, out./dez. 2004. São Paulo: SBPC, 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000400026&script=sci_arttext>. Acesso em 25.11.2015.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo.** São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

LOTMAN, Yuri L. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture.** Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001 [1990].

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008 [2001].

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora Senac, 2000.

SARNO Geraldo. Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário. **Revista Filme Cultura.** Ministério da Cultura. Rio de Janeiro: Centro Técnico Audiovisual, 1984, n. 44, p. 61-64, abr./ago. 1984.

Referências filmográficas

Babilônia 2000. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. 2001.

Cabra marcado para morrer. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. 1964-1984.

Edifício Master. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. 2002.

Entreatos. Dir. João Moreira Salles. Brasil. 2004.

Jogo de Cena. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. 2006.

Nanook of the North. Dir. Robert Joseph Flaherty. Estados Unidos. 1922.

Peões. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. 2004.

Santa Marta, duas semanas no morro. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. 1987.

Santo Forte. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil. 1999.

Viramundo. Dir. Geraldo Sarno. Brasil. 1965.