

Documentário X Ficção: Discutindo o Híbrido na Narrativa Fílmica¹

Diana Xavier COELHO²

Maria Helena Braga e Vaz da COSTA³

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN

Resumo

A coexistência de elementos da ficção e do documentário, comumente identificados como provenientes de tradições narrativas opostas, é bastante recorrente na produção cinematográfica recente. Neste artigo, propomos discutir de que forma se dá a relação entre as narrativas documental e ficcional e analisar dois filmes da cinematografia brasileira contemporânea: *Jogo de Cena* (2007) e *O Céu Sobre os Ombros* (2011). Estes filmes, apesar de articularem as linguagens documental e ficcional de maneiras distintas, se assemelham na forma pela qual oportunizam a discussão sobre uma “hibridização” no contexto da linguagem fílmica.

Palavras-chave: Documentário, Ficção, Híbridismo.

Introdução

A coexistência de elementos da ficção e do documentário é recorrente na produção cinematográfica recente. No campo do documentário, a década de 1960 foi marcada pela difusão do modo participativo, que enfatizava a intervenção do cineasta – atitude que ia de encontro a um pretenso caráter de realidade que deveria prevalecer no filme. Foi nesse período também que o modo reflexivo ganhou força: procurando explicitar as convenções que regem o processo de representação, apresentando o produtor e o processo de produção, evidenciando o caráter de artefato do documentário (DA-RIN, 2004).

Em contraposição, o cinema hollywoodiano clássico, nos anos 1960, se alicerçava no ilusionismo e na construção de uma diegese fílmica, tentando ao máximo esconder seu caráter de linguagem. Como relembra Carrière (1994, p.81), embora experimentos narrativos existissem a partir dos anos 1960 que iam de encontro ao realismo adotado pelo cinema hollywoodiano clássico, estes não chegaram a romper com a hegemonia deste último. Para o autor, ainda que essas iniciativas propusessem bases diferentes de se produzir e compreender o cinema, e ainda influenciem algumas produções recentes, a tendência que prevalece até hoje, no campo da ficção é a cristalizada pelo modelo clássico norte-americano.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação 6º. semestre do Curso de Jornalismo da UFRN, email: dianaxcoelho@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Departamento de Artes da UFRN, email: mhcosta@ufrnet.br

Atualmente, observa-se uma tendência, por parte dos cineastas, de propor misturas ou aproximações das duas linguagens. Muito já se falou da absorção, tanto pela TV quanto pelo cinema de ficção, de recursos como a câmera na mão, que por muito tempo permaneceram atrelados ao gênero documental. Exemplo claro disso é o filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, uma ficção que utiliza imagem comumente associada ao relato documental. Curioso notar que o filme anterior de Padilha, *Ônibus 174* (2002), era um documentário com narrativa bastante próxima da ficção.

É justamente sobre esses tipos de aproximações que procuraremos tratar neste artigo, para em seguida apresentar uma análise dos filmes *Jogo de Cena* (2007) e *O Céu Sobre os Ombros* (2011) que exemplificam diferentemente esse processo de mistura de narrativas.

Ficção, Documentário e a Impressão de Realidade

No final do século XIX, quando as projeções dos irmãos Lumière fascinavam o público, o cinema não era visto como arte, nem tampouco servia preponderantemente ao intuito de contar histórias. Nesses primeiros filmes, as projeções chamavam atenção para a própria invenção. O espectador foi surpreendido pela capacidade de realismo propiciado pelo aparato, consumando assim o sonho de reprodução “total” da realidade e a possibilidade de eternizar a imagem em movimento das pessoas e do mundo.

Ao falar sobre os anos iniciais do cinema, Costa (2007a, p.19) relembra que, até 1906, os filmes mantiveram esse caráter anárquico de espetáculo de variedades, de forma que as fronteiras entre ficção e documentário, entre truque e realidade eram bastante tênues. Posteriormente, deixando de servir como atrações e variedades, o cinema logo se transforma em fenômeno industrial e de massa. Não mais visto apenas como máquina de reprodução, o cinema passou a ser encarado também como forma de representação da realidade.

Após um período inicial marcado por experimentações ocorridas em diferentes partes do mundo, muito em virtude de elementos como montagem e planos, consolidou-se a forma narrativa que privilegiava o contar histórias e que segue o modelo⁴ de artes burguesas como o teatro ou a literatura. É no momento em que a ficção assume seu lugar de destaque que se institui “um modo de narrar comprometido com a naturalização da linguagem e com a produção de um espectador passivo, submetido – porque integrado – à trama de uma

⁴ Ver Xavier (1996), e Burch, apud. Costa (1985).

história que pretende apagar as marcas de sua produção como narração e como discurso.” (LUZ, 2007, p.33)

Os filmes que se inscrevem na herança do cinema clássico, cuja matriz encontra-se em Hollywood e até hoje é dominante, agem a partir da prerrogativa de que, como explica Aumont (1995), a instância narrativa é “diluída” na “procura pela construção de uma coerência do universo diegético. No caso específico das ficções, é esse regime de absorção diegética um dos principais traços do gênero, e sua condição fundamental é a de que o público adote uma postura de espectador-voyeur em relação ao filme, sabendo-se protegido pelo muro invisível da ficção. Esse pacto espectador-cineasta, ou espectador-filme, foi descrita por Carriere como “uma total fraude”, na medida em que “consentimos, em geral, alegremente, em ser enganados” (1994, p. 56-57).

Como nos lembra Da-Rin (2004, p.37), a diegese não é possível sem o leque de códigos e convenções que foram sendo paulatinamente constituídos e adotados pelo aparato cinematográfico. Sabendo disso, é importante ainda compreendê-los como um conjunto determinado de alternativas mais ou menos prováveis (BORDWELL, 2004, p.294), e que diferenças estilísticas encontradas no corpus do filme não diferencia a priori o gênero a qual pertence⁵. (GARDIÉS, 2008; CARROL, 2005; COSTA, 2007b)

Além do regime de absorção diegética, quando em consonância com o modelo clássico, outra característica que marca o campo da ficção é o ocultamento do instrumento. Nesse sentido, o filme “esconde” suas marcas de enunciação. Pode-se dizer que, de um modo bastante geral, a narração clássica nos filmes de ficção tende a ser onisciente e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público (BORWELL, 2004, p.285). Segundo Gardiès (2008), essa “proibição” da narrativa se direcionar ao espectador em geral está associada à quebra da homogeneidade diegética, de forma que, quando o cinema ficcional a utiliza, é para jogar com esta ruptura.

Como sabemos, a continuidade é também um dos traços do cinema clássico hollywoodiano que mais se consolidou no cinema de ficção, contribuindo em grande parte para a construção da diegese fílmica. Montar o filme de modo que o espectador não sinta o corte, associando a imagem anterior a que vem em seguida, numa reação de causa e efeito, não é uma técnica neutra, mas um procedimento que denuncia a tentativa de ocultar o aparato.

⁵ Como bem relembra Lins (2007a, p.226): “Não há nada de sua estética que um filme de ficção não possa simular.”

Outra prática bastante comum, embora não seja exclusiva da ficção (e sim uma convenção consagrada pela linguagem cinematográfica), é a utilização de música incidental, que tem como intuito criar diferentes atmosferas na cena e suscitar as mais diversas reações do público. Podemos elencar também a utilização da *voz-off* como uma convenção bastante frequente nas ficções. Assim como a música incidental, a *voz-off* não segue princípios realistas: trata-se de uma voz presente na cena, mas da qual podemos ou não identificar materialmente o sujeito que fala. É um recurso tão amplamente utilizado pela ficção que, ao contrário do que poderia supor, não chega a quebrar a diegese do filme, pois está sempre remetendo a um personagem pertencente ao contexto fílmico.

Como podemos notar, os traços característicos do cinema de ficção seguem, em geral, uma mesma direção: apresentar uma história por meio de um sistema narrativo verossímil, baseado na coerência do universo diegético apresentado. Ainda que seja possível perceber rupturas que vão além desse modelo recorrente e institucionalizado e tenhamos consciência de que essas convenções e regras variem de acordo com as épocas e as culturas (AUMONT, 1995, p. 135), o fato é que o cinema contemporâneo continua apostando em códigos e convenções da tradição clássica realista, revelando uma tentativa de construir uma *representação com impressão de realidade*.

Tendo como base outro pressuposto, o cinema documentário se consolidou como gênero de destaque na *representação da realidade*, mantendo por muito tempo uma falsa impressão de que as imagens que víamos, por serem oriundas de situações vivenciadas pelo cineasta, seguiam o estatuto de verdade. Se a narrativa ficcional ainda reserva uma grande herança naturalista, é no documentário que a impressão da realidade no cinema encontra maior aderência.

No campo do documentário, foi na década de 1920 e início da década de 1930 que a maneira de ver do cineasta suplantou a habilidade da câmera de registrar fielmente a realidade. Segundo Nichols, “foi no âmago da vanguarda que se formou a ideia de um ponto de vista ou voz diferente, que rejeitasse a subordinação da perspectiva à exibição de atrações ou a criação de mundos fictícios” (2009, p.124). Contudo, essa compreensão da relevância do olhar do cineasta, impulsionada pela experimentação poética⁶, não se tornou

⁶ Segundo Nichols, o documentário se alicerça em cinco bases, e é a combinação dos seguintes elementos que diferencia os diversos movimentos do gênero: a exibição, a documentação, a experimentação poética, relato narrativo de histórias e oratória retórica (2009, p.123)

predominante no gênero, ainda persistindo uma concepção generalizada do documentário como espelho da realidade dada, e não como forma de ver.

Para Teixeira (2008), é o próprio conceito de documentário, tendo sua significação associada ao desígnio de “um conjunto de documentos, provas a respeito de uma época”, que colabora para essa forte conotação representacional e realista do gênero. Tendo isso em vista, parece contraditório notar que mesmo os fundadores do documentário, já no início do século XX, não encaravam seus filmes como um retrato da realidade. Ao reencenar hábitos que não mais existiam entre os esquimós e adotar técnicas narrativas do drama para conceber *Nanook, o esquimó* (1922), Flaherty assume a manipulação e chega a um princípio próximo ao da gramática das ficções cinematográficas. (DA-RIN, 2004; ESCOREL, 2005; LABAKI, 2006)

O próprio Grierson, idealizador da escola documentária na Inglaterra a partir de 1927, nunca acreditou que a imagem cinematográfica poderia reproduzir por mimetismo o real; sua tese era que o documentário era “o tratamento criativo da realidade”⁷. Da mesma forma, Vertov encarava o cinema como processo permanente de interpretação, organização e reorganização dos registros da câmera, dando grande importância à montagem e encarando a câmera como um olho que transcendia a visão humana.

Dessa forma, é possível concluir que a visão do documentário enquanto artefato manipulável pelo realizador está nas origens do próprio gênero, como nos faz notar Da-Rin: “Ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição.” (ibidem, p.93). No entanto, desde as atividades pioneiras dos documentaristas citados, a história do gênero foi marcada por diversas tendências que utilizavam técnicas e estéticas bem variáveis. A partir do advento do som, prevaleceu o que Bill Nichols (2009) chama de documentário de modo expositivo, no qual o argumento é veiculado por letreiros ou narrados em *off*, modo este que permaneceu por muito tempo hegemônico no campo do documentário.

Mas a diversidade de estéticas e movimentos no documentário veio a ser potencializada na década de 1960, no contexto do surgimento de equipamentos leves e portáteis que permitiam a sincronia do som à imagem, o que facilitava bastante o trabalho do documentarista.

⁷ Definição amplamente atribuída a John Grierson, embora não se saiba em que texto ou contexto foi formulada. (Da-Rin, 2004, p. 16)

Duas tendências antagônicas e que emergem nesse momento são o cinema direto americano (que se inscreve no modo observacional do documentário, segundo Nichols) e o cinema-verdade francês (modo participativo). Se o primeiro reivindicava a metáfora da “mosca na parede” – ou seja, presumia um método de observação e não intervenção –, para o outro, era a da “mosca na sopa”, prevendo a participação, interação e eliminação da distância entre os dois lados da câmera. Enquanto o cinema-verdade francês assumia que a subjetividade está sempre presente no documentário, revelando certa desconfiança em relação à crença na imagem (LINS, 2007a), o cinema direto, na mesma época, parecia querer abolir toda mediação do aparelho. A base dessa tendência era conceber um documentário sem interferências dos realizadores e com um mínimo de edição ou montagem.

Com o tempo, e mais proximamente da atualidade, nota-se a consolidação no campo do documentário de outros modos de narrar. Se o modo participativo – exemplificado pelo cinema-verdade, que tem como destaque a obra de Rouch – já revelava certa desconfiança em relação à crença na imagem, foi no modo reflexivo, que se procurou explicitar o processo de produção, evidenciando o caráter de artefato do documentário. (LINS, 2007a)

Outros modos que ajudam a desconstruir a associação do documentário à realidade são os documentários poéticos, pois evidenciam a subjetividade do documentarista, e o modo performático, que enfatizam as dimensões subjetivas e afetivas oriundas da experiência do próprio cineasta (NICHOLS, 2009, p.169-170) Torna-se nítida a oscilação pela qual o gênero passou. Em alguns momentos o documentário foi/é encarado como narrativa manipulável tal qual uma ficção (modos participativo e reflexivo), ou como espaço privilegiado para a experimentação (modos performático e poético), e também como lugar privilegiado para representação (modo expositivo) ou – numa perspectiva ainda mais ortodoxa – capaz de captar da realidade (modo observativo).

O documentário, suas características e elementos constituintes

Há uma compreensão generalizada de que o documentário trata de uma narrativa para a qual o espectador olha em busca de asserções⁸ sobre o mundo exterior. Para que haja esse senso compartilhado do que trata o documentário, foi necessária a popularização de

⁸ Para Ramos (2008, p. 90), enquanto ‘fazer de conta’ é o pressuposto pelo qual o espectador da ficção entretém em sua imaginação o universo diegético, fruir asserções sobre o mundo é o que compõe o saber espectral do espectador do documentário.

técnicas e métodos que se consagraram ao longo da história no gênero, caracterizando-o e construindo uma ideia geral. Para Nichols (2009, p.55), é a sustentação de um argumento, uma afirmação ou uma alegação sobre o mundo histórico que fornece ao gênero sua particularidade. Como muitas vezes encontra-se fortemente associado à defesa de um ponto de vista, o documentário frequentemente apresenta uma narrativa organizada em torno de um personagem ou por uma retórica organizada em torno de uma lógica ou argumento, podendo exibir um conjunto mais amplo de tomadas e cenas diversificadas do que a ficção.

Para construir a retórica do documentário e fazer asserções sobre o mundo, a linguagem documental faz uso de uma variada gama de vozes, podendo utilizar a *voz-over*, voz em primeira pessoa, voz das entrevistas, voz do depoimento, voz das imagens de arquivo, voz dos diálogos ou monólogos (RAMOS, 2008, p. 86). Mas, de longe, a abordagem mais comum entre os cineastas – e, conseqüentemente, a é mais costumeiramente associada ao gênero – é a utilização da entrevista, popularizada desde o advento de equipamentos leves que possibilitavam a sincronia entre imagem e som na década de 1960. Não é a toa que Bernadet (2003, p.286) dedica um capítulo em *Cineastas e Imagens do Povo* para tratar exclusivamente da entrevista, avaliando-a como “cacoete”, uma espécie de “feijão com arroz” do documentário cinematográfico e televisivo.

Ramos (2008) destaca a tomada como outro elemento estrutural que compõe a narrativa documentária. Junto a ela, inclui-se a preocupação com os planos, enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera que podem ser utilizados na captação do material. Nesse sentido, o enquadramento desempenha papel fundamental, na medida em que, pela escolha do posicionamento e ponto de vista da câmera, exemplifica claramente o que optamos por mostrar, e como optamos por mostrar. Como relembra Gardies, determinar o campo do visível implica correlativamente um campo do não-visível: “Enquadrar é, antes de tudo, excluir e instituir” (2008, p.20).

É possível destacar também que a montagem no documentário se diferencia em parte da continuidade que prevalece nos filmes de ficção; para Nichols, tornar invisíveis os cortes entre os planos tem menos prioridade: “aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas” (2009, p.56). No caso do ambiente sonoro do documentário, além da utilização de som direto, muitas vezes recorre-se à inserção de música incidental na trilha sonora, que funciona para qualificar diferencialmente as emoções que a narrativa requer. Nesse caso, Ramos (2008)

avalia que a música possui na tradição documentarista uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção.

Outro traço estilístico frequentemente associado ao documentário é a presença de imagens tremidas e cortes bruscos, que se tornaram frequentes a partir do advento dos novos métodos de filmagem que permitem a sincronia do som e da imagem.

Em vista do exposto, é possível perceber que o documentário abarca uma grande diversidade de métodos e estilos, mas que ainda assim é possível distinguir elementos que caracterizam o gênero. Da mesma forma, as ficções possuem convenções e códigos que ajudam o espectador a identificá-las enquanto tal. Apesar das distinções, ambas parecem empenhadas, em grande parte, em causar no espectador uma impressão de que o que se está assistindo é real, ou ainda imprimir na representação padrões de verossimilhança.

Contornos Contemporâneos das Narrativas Documental e Ficcional

Há um traço distintivo entre as duas tradições narrativas: enquanto a documental designa uma forma de enunciação para a qual olhamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior (seja esse mundo coisa ou pessoa), a ficção pressupõe um pacto do espectador com o universo ficcional apresentado. Muito do debate atual no Brasil parece convergir para o fenômeno que pressupõe maior proximidade dos gêneros documental e ficcional.

Muito se fala sobre o uso de recursos típicos do documentário em longas de ficção, como também a inserção de elementos ficcionais na construção da narrativa documental. Fala-se também sobre ficções que são influenciadas por experiências documentais⁹, e sobre a tendência que alguns documentários vêm apresentando de questionar cada vez mais sua pretensa capacidade de retratar o real. (BUTCHER, 2005; MOURÃO e LABAKI, 2005; LINS, 2007a).

Embora haja contornos entre os gêneros, isso não impede que aproximações e incorporações ocorram. Conforme ressalta Ramos (2008, p. 49) e Costa (2007b), as fronteiras entre a ficção e o documentário são flexíveis e dependem bastante da criação autoral:

O documentário jamais deve ser entendido como um gênero de contornos precisos. Desde o cinema-verdade e a multiplicidade de aspectos da realidade, passando pela incorporação de elementos típicos do documentário – equipamentos leves, som e imagens sincronizadas, roteiro mínimo em cima de personagens reais; pelo cinema ficcional do pós-guerra – o neo-realismo, a *nouvelle vague* e o cinema novo –, até o

⁹ Filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003) figuram, num contexto atual, como exemplos amplamente comentados. Para maior aprofundamento, cf: HAMBURGER, 2005.

cinema experimental, houve a fluidez das fronteiras entre o documentário e a ficção, entre o real e o imaginário. (COSTA, 2007b, p. 21).

Os dois filmes brasileiros discutidos adiante incorporam em sua narrativa algumas das aproximações mencionadas acima, introduzindo, talvez, a possibilidade de se falar em hibridismo entre gêneros.

Em seu livro *Culturas Híbridas*, Canclini (2003) afirma que hibridação é um termo apropriado para nomear as combinações de elementos étnicos e religiosos, mas também para designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre bens culturais locais e transnacionais, dentre outras misturas de culturas distintas e heterogêneas.

Se transpusermos o conceito de hibridação utilizado por Canclini nas ciências sociais e o aplicarmos para designar, nos estudos do cinema, processos que pressupõem mistura entre os gêneros ficção e documentário, logo encontraremos uma limitação. No caso, filmes que inicialmente denominávamos “híbridos” não chegam a compor uma nova categoria, apenas pressupõem uma coexistência de elementos, sendo ainda possível distinguir as delimitações de cada gênero. Aplicando o conceito, abriríamos ainda espaço para o seguinte pensamento dedutivo: se a coexistência de elementos da ficção e do documentário consiste em uma espécie de “hibridismo cinematográfico”, a mistura entre comédia e drama, ou suspense e ação, por se tratarem de gêneros distintos, poderia receber a mesma designação.

Falar em hibridismo de gêneros se torna ainda mais inapropriado se considerarmos o emprego do conceito de hibridismo elaborado por Pucci Jr (2008), que defende que a poética do pós-modernismo no cinema brasileiro tem características híbridas por, primeiro, os filmes apresentarem oscilações do ilusionismo clássico e distanciamento modernista, e também por se relacionar com outras mídias e artes (2008, p. 199).

Em relação à questão da hibridação entre meios, Bentes esclarece que não é um fenômeno recente no Brasil. Para exemplificar, a autora relembra a atividade de documentaristas e diretores de ficção vindos do cinema em programas televisivos como Globo Shell Especial e Globo Repórter, na década de 1970, marcando a entrada da linguagem cinematográfica na TV brasileira. (2007a, p.114). Posteriormente, Bentes enfatiza que o intercâmbio entre cinema e televisão, vídeo ou publicidade não é via de mão única:

Com a possibilidade da digitalização do cinema e a partir das gerações que tem como referencia o vídeo, a televisão e a publicidade, essa influencia vai inverter-se:

o cinema passa a incorporar a linguagem do vídeo desenvolvida na publicidade. (...) O cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica a priori nenhum desses meios e linguagens. Mas, sem dúvida, há consequências estéticas nessa hibridação que não são “neutras” ou irrelevantes. (2007a, p.124-125)

A aplicação do conceito de hibridação para designar as misturas de mídias e artes diversas serve para intensificar nossa compreensão de que talvez seja mais apropriado, de fato, não se falar em hibridismo de gêneros, mas em hibridismo de mídias. Ao confrontarmos o emprego do conceito de hibridismo por Escorel (2005) e Pucci Jr. (2008), para efeitos de análise, consideramos oportuno utilizar a expressão hibridismo de narrativas para caracterizar filmes que, em sua estrutura, códigos da ficção e do documentário coexistem. Portanto, considera-se que determinada narrativa é híbrida na medida em que se apresentam, num mesmo filme, características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou a crença de não haver interferência do cineasta. Podemos afirmar assim que tanto o documentário quanto a ficção podem apresentar narrativa híbrida.

Nos casos que iremos abordar a seguir, a desconstrução da impressão de realidade dos filmes é realizada de forma mais sutil. Para fins de análise, optamos por dois filmes brasileiros contemporâneos, sendo um deles o documentário *Jogo de Cena* (2007), que se destaca ao assumir abertamente a encenação das entrevistas e *O Céu Sobre os Ombros* (2011), narrativa ficcional construída com base na vida de pessoas-personagens.

Jogo de Cena

O documentário *Jogo de Cena* foi realizado em 2007 por Eduardo Coutinho, que possui uma obra com traços particulares. A escolha por apresentar os bastidores, de forma a relembrar o documentário participativo de Jean Rouch, já enfatiza o caráter de que a obra de Coutinho surge do encontro, e que está necessariamente ligada a uma mediação. Mas, se há uma obra de sua filmografia que radicaliza a dissolução das distinções tradicionais entre ficção e documentário, problematizando a crença do espectador diante das imagens do mundo, é *Jogo de Cena* (2007).

Neste documentário, Coutinho identifica acontecimentos e ouve histórias de pessoas anônimas. Após colocar um anúncio no jornal, convidando mulheres a contar suas histórias particulares, Coutinho seleciona algumas e intercala, no documentário, os depoimentos originais, contados pelas próprias mulheres, com encenações de atrizes, que recontam as histórias relatadas. Através dessa articulação de depoimentos reais e encenados, o diretor

constrói uma espécie de jogo com o espectador, de forma a deixar-nos desconfiados em relação à veracidade do que está sendo contado.

Após iniciar o filme com um curto depoimento de uma mulher negra que alega participar como atriz do grupo *Nós Do Morro*, conhecemos a história de Gisele Alves, jovem que engravidou cedo e mantém um vínculo muito forte com seu segundo filho, quem virtude de complicações respiratórias, faleceu pouco depois do parto. Ao longo do relato, o depoimento de Gisele é intercalado várias vezes com o da atriz Andréa Beltrão, que relata a mesma história que Gisele. No final, ouvimos uma conversa entre Coutinho e Andréa Beltrão, comentando a experiência vivenciada pela atriz ao encenar uma personagem real.

Em seguida, a experiência proposta por Coutinho continua, intercalando depoimento de pessoas que contam suas histórias com atores famosos e anônimos. Em algumas falas, percebemos indícios que se tratam de encenações, outras resta dúvidas. As respostas não são reveladas, sugerindo que o objetivo é, de fato, “perturbar a crença do espectador naquilo a que está assistindo, de distilar [sic] dúvidas a respeito da imagem documental.” (LINS e MESQUITA, 2008a, p.174)

Ao longo do filme, percebemos que *Jogo de Cena* não deixa de surpreender e pregar peças no espectador. Nesse sentido, duas situações se destacam. A oitava mulher a aparecer no filme, identificada como Lara Guelero, mostra-se uma mulher tímida na entrevista. Ela explica que sempre foi muito ligada aos filhos e que, após o caçula ter falecido vítima de um assalto, entra em desespero. Lara, bastante sensibilizada, parece segurar o choro diversas vezes, e de fato seu relato é bastante emocionante. A surpresa em relação ao seu depoimento surge justamente quando menos esperamos.

Última depoente a aparecer no filme, Claudiléa Cerqueira reconta a mesma história de Lara, de uma forma ainda mais emotiva do que o primeiro relato. O que surpreende é que ambas as mulheres, anônimas para o espectador, são críveis em seus depoimentos. Dessa forma, ao intercalar atrizes famosas e desconhecidas do grande público, Coutinho intensifica ainda mais nossa desconfiança em relação ao material ao qual estamos assistindo, ainda que seja um documentário. Neste jogo proposto pelo diretor, somos levados a tendência de descartar uma das narrativas, contudo, não há nada que nos ajude na escolha.

Jogo de Cena destoa do que é comumente esperado de um documentário, ou seja, que é estar diante de um material que faz asserções sobre o mundo, porque assume a encenação para alicerçar o seu discurso. A partir do momento que alterna relatos verídicos com interpretados, que faz uso simultâneo de pessoas comuns e anônimas com atrizes conhecidas do público, Coutinho constrói uma narrativa peculiar, marcada tanto por recursos documentais quanto de ficção.

Jogo de Cena é, portanto, um filme documentário que rompe com certas expectativas em relação ao documentário, o de apresentar um discurso verdadeiro, um olhar sobre a realidade. O olhar de Coutinho, especificamente nesse filme, parece conduzir-nos a uma oscilação da crença que nos faz questionar: o que vemos nessa tela, realidade, manipulação, ficção? O essencial neste filme está em sua construção; assim como outros documentários reflexivos, *Jogo de Cena* exacerba a concepção de produção, de concepção de um filme que se afirma enquanto representação e questiona a crença na veracidade da imagem.

O Céu Sobre os Ombros

Em *O Céu Sobre os Ombros*, a proposta do diretor Sergio Borges é compor uma narrativa ficcional com base na experiência cotidiana das pessoas que dão vida aos personagens do filme. Depois de uma intensa pesquisa para identificar personagens singulares que se interessassem em participar do projeto, três pessoas que melhor se adequaram aos critérios do diretor foram selecionadas.

O filme se estrutura nas histórias das três pessoas que dão vida às personagens, havendo cenas puramente observativas, que acompanham ações espontâneas dos atores. Mas, além do método observacional, há também cenas propostas pelo diretor, como por exemplo a encenação de situações anteriormente vivenciadas.

Dessa forma o filme nos apresenta três histórias “reais” de pessoas incomuns que foram escolhidas justamente em virtude de suas vidas excêntricas; e apesar de morarem em Belo Horizonte, em nenhum momento os personagens interagem entre si. Everlyn é uma dessas personagens. Ela é transexual, pós-graduada em estudos literários e, além de se prostituir, leciona aulas sobre sexualidade. Já Murari é um jovem *hare krishna*, operador de telemarketing, torcedor do Atlético Mineiro e que tem como hobby andar de skate. Por último, o filme nos apresenta Lwei, africano que é sustentado pela mãe, tem um filho deficiente e alega estar escrevendo um livro.

Apesar de se tratar de um filme no qual pessoas reais encenam suas próprias vidas, *O Céu Sobre os Ombros* tem uma narrativa cuja estética está próxima da ficção. Nota-se que, ao final do filme, os créditos indicam os nomes fictícios e de batismo dos personagens; a transexual Everlyn é, na verdade, Sarug Dagir, o *hare krishna* Murari é identificado como Marcio Jorge, e o africano Lwei se chama Edjucu Moio. No material de divulgação do filme os nomes utilizados são os fictícios, e não os reais. Além disso, embora grande parte das cenas ocorra na própria casa dos personagens, não havendo interferência de direção de arte, o filme revela um cuidado ímpar na composição da imagem.

A *auto-mise-en-scène* e consciência do pacto firmado pelo realizador com os personagens é perceptível ao longo do filme. Nas cenas com Lwei, adulto, negro e africano, a câmera parece invadir sua intimidade; muitas vezes, o personagem aparece nu, seja andando pela casa, fumando, jogando xadrez no computador, dormindo ou tomando banho. Everlyn também parece não se incomodar com a presença da câmera. Em casa, vemos a transexual tomar banho; ouve a programação musical do rádio. Além disso, Everlyn é apresentada nas ruas se prostituindo e, inclusive, em uma cena de sexo no carro de um dos clientes. O personagem que menos se expõe é Murari, aparecendo na maioria das cenas sozinho ou interagindo pouco com outros personagens.

Após assistir ao filme, é interessante notar que, mesmo em cenas íntimas, os personagens não parecem constrangidos, como se de fato se tratassem de atores imprimindo naturalidade à interpretação. No entanto, outra possível leitura é que *O Céu Sobre os Ombros* pode ser associado a um documentário observativo, apresentando personagens muito à vontade devido à ausência de interferência da equipe em seus cotidianos. Acreditamos, todavia, que ambas as leituras são coerentes e que foram igualmente previstas pelo realizador. Os personagens indicam ter consciência do pacto estabelecido para construção fílmica; e o filme comporta, dessa forma, uma narrativa que mistura técnicas e convenções próprias da ficção e do documentário.

A narrativa é construída de forma a os personagens se revelarem aos poucos, seja por meio de suas falas ou das imagens que nos apresenta seu cotidiano. O filme é permeado de momentos de silêncio; nos mostra os personagens em situações de relaxamento, na intimidade, no trabalho e em sua interação com outras pessoas. Da mesma forma que o espectador pode ser levado a crer que o filme é uma ficção como outra qualquer – em

nenhum momento o discurso fílmico revela que são não-atores interpretando suas vidas –, a crença de que se trata de um documentário é igualmente viável.

Considerações Finais

Analisando os traços característicos da tradição ficcional e documental construiu-se uma base teórica para sustentar a análise de como as narrativas documental e ficcional se entrelaçam nos filmes *Jogo de Cena* (2007), e *O Céu Sobre os Ombros* (2010). Abordou-se também o conceito de hibridismo aplicado aos estudos do cinema, confirmando a hipótese de que é possível identificar uma tendência de hibridação de narrativas na recente produção cinematográfica brasileira.

O hibridismo narrativo, nesse sentido, pode ser verificado em narrativas fílmicas em que códigos e convenções da ficção e do documentário coexistem. No caso da ficção, uma das implicações seria a quebra da impressão de realidade que o filme costuma causar; no caso do documentário, o hibridismo narrativo pode estar associado à asserção que é apresentada de forma a romper a crença da não interferência da instância realizadora, através da incorporação de elementos ficcionais. Trata-se, portanto, de filmes em que é possível discernir elementos de ambas as tradições narrativas, permanecendo, todavia, uma como preponderante.

Nota-se também uma forte tendência em questionar a pretensa capacidade do cinema de “retratar o real”. Inscritos no modo reflexivo, os documentários explicitam as convenções do gênero e aguçam nossa consciência para os problemas e questões da representação feita pelo filme, como é o caso de *Jogo de Cena*. No Brasil, viu-se que essa tendência vem se fortalecendo desde a década de 1980, de forma que hoje é possível encontrar muitos cineastas contemporâneos em cujos trabalhos, seja na ficção ou no documentário, experimentam e questionam as fronteiras existentes entre essas duas formas narrativas que comumente são compreendidas em oposição.

Referências

- AUMONT, Jacques. A estética do filme. Campinas/SP: Papyrus, 1995.
- BENTES, Ivana. “Video e Cinema: Rupturas, reações e hibridismo”. In: MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007a. BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: **Companhia das Letras**, 2003.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea de cinema*, Vol II. São Paulo: SENAC, 2004.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CANCLINI, Néstor GARCÍA; LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloísa Pezza. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- CARROL, Noel. Ficção e não ficção. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema, Vol. II**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 1985.
- COSTA, Flavia C. O primeiro cinema: algumas considerações. In: Bentes, Ivana. *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.
- COSTA, Marcelo. “No rumo do documentário”. *Revista Continente Multicultural*, n. 83, Ano, VII, 20-21, nov., 2007b.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- ESCOREL, Eduardo. “A direção do Olhar”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- GARDIES, Renee (Org). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.
- HAMBURGER, Esther. “Políticas de representação: ficção e documentário em Ônibus 174”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- LINS, Consuelo. “Documentário: uma ficção diferente das outras?” In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.
- LINS, Consuelo da Luz; MESQUITA, Claudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007) In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2008a.
- LUZ, Rogério. “A construção da narrativa”. In: Bentes, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2009.
- PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: O neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008. RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Documentário moderno”. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus Editora, 3ª Ed, 2008.
- XAVIER, Ismail (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.