



A ERA DO HÍBRIDO

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

Dualdino é aquele tipo de pessoa que vê o mundo através de dualidades bem marcadas: o bem e o mal, a verdade e a mentira, o masculino e o feminino – e por aí afora. Indiferêncio, ao contrário, é o relativista militante. Tudo para ele se equivale. Arte e realidade se enquadram na sua mesma descrença, tendente ao niilismo. Dualdino e Indiferêncio são aqui personagens extremos – e caricatos – de uma discussão que se instalou, há algum tempo, no senso comum a respeito do cinema. E do cinema brasileiro em particular.

Na medida em que um rico diálogo se estabelece entre o regime de criação ficcional e os procedimentos documentais, volta ao debate essa clássica distinção entre os dois modos como o cinema se relaciona com o mundo fora das telas. Por isso não é exagero destacar esse diálogo como um dos traços mais marcantes do cinema brasileiro contemporâneo.

Em 2007 e 2008, quatro filmes em especial deixaram Dualdino e Indiferêncio em polvorosa. São o que chamo de “quarteto da desconfiança”, composto por *Jogo de cena*, *Santiago*, *Serras da desordem* e *Juízo*. Cada um à sua maneira, eles põem em xeque a questão da crença e da encenação.

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

Em *Juízo*, ao contrário, Maria Augusta Ramos buscava a sutura perfeita entre o documental e o ficcional. A interdição de filmar os rostos dos réus adolescentes levou-a a reencenar as audiências com outros meninos e meninas, de modo a editar ambos os registros na lógica

RIO E FICÇÃO

do campo e contracampo. Tínhamos assim não o questionamento, mas a complementação recíproca de registro e representação através da gramática cinematográfica mais básica.

Andrea Tonacci, por sua vez, colocou os dois regimes para interagir dentro da própria realidade filmada em *Serras da desordem*. Para reconstituir o périplo do índio Carapiru pelo interior do país entre 1978 e 1988, Tonacci fez dele ator de si mesmo e o filmou de volta aos lugares e personagens de duas ou três décadas atrás. A simbiose é completa. À medida que Carapiru revisita os cenários, vamos assistindo, simultaneamente, à reencenação dos fatos, ao comentário desses fatos e à documentação da atualidade. Tonacci criou uma estrutura em que os planos se confundem permanentemente, tirando proveito das emoções propiciadas pelo retorno do índio. Já o confronto entre as sequências inicial e final – respectivamente, uma cena idílica com Carapiru na selva e o seu *making of* ligeiramente brutal – ilustram a consciência do realizador quanto à dimensão ficcional de todo documentário. Indiferência vibrou com isso.

Esse sentimento apareceu em forma de exame de consciência em *Santiago*, de João Moreira Salles. O diretor refletia sobre suas imposições ao personagem durante a feitura de um documentário 13 anos antes, quando a ideia de construir autoritariamente a imagem do mordomo parecia melhor que a de deixá-lo construir-se diante da câmera. É sobre esse Santiago um tanto ficcional que Salles se debruçou no filme finalmente montado – no qual, aliás, abundam alertas sobre a necessária desconfiança diante de toda imagem.

Crises de consciência e manifestações de modéstia do documentarista têm sido frequentes desde que Jorge Furtado confessou sua incapacidade de saber quem era Noeli Cavalheiro no seminal curta *Esta não é a sua vida* (1991). Admitir limitações passou a ser não apenas um dispositivo documental – como em alguns filmes de Evaldo Mocarzel e no discurso teórico subjacente aos de Coutinho –, mas também um fator liberador para o uso de procedimentos tradicionalmente mais afeitos ao cinema de ficção.

Kiko Goifman, por exemplo, recorreu à estética do filme *noir* para documentar sua busca pela mãe biológica em 33. Newton Cannito apelou à comédia clownesca para forjar um discurso antiemocional sobre a violência policial em *Jesus no mundo maravilhosa*. O mesmo Goifman potencializou esse hibridismo em *Filmefobia*, um filme de ficção sobre um documentário, calcado na experiência-limite de colocar pessoas reais e atores frente a frente com seus medos fóbicos.

O pseudodocumentário, ou mocumentário, não deixa de ter seus cultores entre nós, especialmente no âmbito dos curtas-metragens. Exemplos relevantes são *Estertor*, de Davi Moori,



Juízo

Diogo Dias de Andrade e Victor Reis, com seu retrato de casal narrado à moda de um documentário; *Recife Frio*, de Kléber Mendonça Filho, uma ficção científica apresentada como reportagem de TV; e a animação *Dossiê Rê Bordosa*, de César Cabral, perfil 'documental' da personagem dos quadrinhos.

O hibridismo tem assumido feições diferenciadas, nem todas tão viscerais quanto as citadas acima. Houve, por exemplo, a imbricação de imagens reais e histórias fictícias em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão. Combinações mais superficiais foram postas em prática em filmes tão díspares como *Nelson Gonçalves* e *Sambando nas brasas, morô?*, de Eliseu Ewald, *Romance do vaqueiro voador*, de Manfredo Caldas, *Mulheres sexo verdades mentiras*, de Euclides Marinho, e *Perdão Mr. Fiel*, de Jorge Oliveira. Em todos esses casos, verifica-se a acomodação das linguagens em lugar do conflito e da reflexão. Não impactam as estruturas dos modos de cinema, mas ajudam a compor esse panorama tão característico.

Ficções 'naturalizadas'

A presença de impulsos documentais no cinema de ficção dos últimos anos também merece sua cota de atenção. Nesse campo, foi inspirador o exemplo dos irmãos Salles. Basta lembrar como germinou no documentário *Socorro Nobre* a semente de *Central do Brasil*, ambos de Walter Salles. Ou como *Futebol* e *Santa Cruz*, co-dirigidos por João Moreira Salles, inspiraram *Linha de passe*, de Walter e Daniela Thomas. É bastante notória a importância de *Notícias de uma guerra particular*, de João, para o modelo de abordagem da violência urbana que floresceria em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e *Tropa de elite*, de José Padilha.

Filmes como *Linha de passe* e *Antônia*, este de Tata Amaral, ostentam essa inspiração documental como algo inerente a todo o pensamento por trás de sua produção e realização. Entre os traços de uma concepção 'documental' desses filmes estavam a busca de atores identificados ao ambiente; o emprego de *coachs* ou preparadores de elenco para naturalizar encenação e diálogos; a ausência de marcações rígidas para atores e câmera; a abertura de espaços para improvisação; o uso de equipamento leve; a troca do roteiro por "uma partitura de ações cotidianas" (Tata Amaral); escolhas de montagem que preservassem o naturalismo e a ideia de flagrante.

Por trás desse movimento de naturalização da ficção estava, quase sempre, o interesse por uma espécie de 'voz legítima' – dicção e posturas que fossem percebidas como emanadas





Claudinéia Lemos, Marília Pêra

e Fernanda Torres em *Jogo de cena*

da realidade retratada e chegassem à tela com força de verdade. Nota-se assim, claramente, uma dinâmica de forças que se projetam para seus lados opostos: o documentário caminha no rumo da encenação enquanto a ficção se aproxima do documentário.

Indiferêncio e Dualdino têm razões de sobra para se digladiar. O primeiro canta vitória com a crescente interação entre os dois modos, interpretando-a como o triunfo da indiferenciação. Dualdino rebate, citando conceitos como ética, compromisso e eventos extrafílmicos para assegurar que a diferença sempre será importante e visível. De alguma maneira, eles repercutem uma discussão que é concomitante a toda a história do cinema.

Uma dinâmica de longa data

As atrações recíprocas entre registro e representação nasceram com os Irmãos Lumière, prosperaram nas vanguardas dos anos 1920 e no documentário encenado de Robert Flaherty, considerado o pai desse modo de cinema. O neorealismo italiano adicionou novos capítulos de convivência entre o ficcional e o documental, trazendo no seu rastro as primeiras experiências modernas de aproximação no Brasil. *O Canto do mar*, de Alberto Cavalcanti, *Agulha no palheiro*, de Alex Viany, e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, todos da década de 1950, são exemplos de ficções com grande desejo de realidade, responsáveis pela transição para o Cinema Novo. Por outro lado, a série *Brasilianas*, de Humberto Mauro, assim como *São Paulo em festa* e *Santuário*, de Lima Barreto, testemunham o desejo de ficção presente em muitos documentários do mesmo período.

Quando Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello escreveram o roteiro de *Aruanda* (1960), não havia qualquer preocupação em definir se Linduarte dirigiria um documentário ou uma ficção. Daí a licença narrativa de se mostrar um lavrador pobre de 1959 representando um ex-escravo e, logo em seguida, a si mesmo no tempo atual do filme. Épocas, contextos e personificações se alteravam sem que nada se modificasse na superfície da imagem.

A década de 1970 assistiu ao surto dos chamados semidocumentários, uma forma de hibridismo nascida com *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. A estratégia de mesclar ficção e documentário como realimentação recíproca, visando potencializar a denúncia social ou o comentário histórico, teria continuidade em filmes como *Diamante bruto*, de Orlando Senna, *Os Mucker*, de Bodanzky e Wolf Gauer, e *Joana Angélica*, de Walter Lima Jr.. Alguns programas históricos da faixa Globo Repórter nos anos 70 usavam procedimentos análogos, a exemplo de *O último dia de Lampião*, de Maurice Capovilla, e *O caso norte*, de João Batista de Andrade.





Antônia

Área de interação estética

Se, como vimos, a fusão de registros tem sido frequente ao longo do tempo, cabe indagar o que existe de novo ou específico no momento atual.

Salta aos olhos, antes de tudo, a ebulição de uma nova cultura do documentário, no Brasil e no mundo. Nesse contexto, o cinema de não-ficção se reinventou, beneficiou-se das tecnologias digitais e passou a absorver projetos antes direcionados ao cinema experimental, ao ensaio cinematográfico e à videoarte. A incorporação de artistas daqueles meios acelerou em muitos sentidos a hibridização do audiovisual, aí incluindo-se suportes, estéticas e dispositivos.

Paralelamente, opera-se também uma gradual redefinição de paradigmas do consumo de documentários junto ao público. Os Dualdinos da vida começam a perceber esse tipo de filme como uma construção, em lugar de um pretenso recorte da realidade. A própria chegada do documentário à categoria de entretenimento, sobretudo com os documentários musicais, auxiliou nesse novo protocolo de recepção por parte das plateias.

Ao mesmo tempo, uma certa hegemonia do naturalismo e do coloquialismo no cinema de ficção vai abrindo espaço para as influências ditas documentais. Cria-se, então, uma área de interação estética onde transitam, confortáveis, entre um modo e outro, cineastas como Walter Salles, Lício Ferreira, José Padilha, Sandra Kogut, José Joffily, Murilo Salles, Vinícius Reis, Walter Carvalho, Gustavo Spolidoro e Laís Bodanzky, apenas para citar alguns.

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



Serras da desordem