

**Documentário e invenção:
estratégias de *mis en scène* como recurso estético e narrativo**

*Documentary and invention:
strategies of mis en scène as aesthetic and narrative feature*

Bertrand LIRA¹

Resumo

Os documentários de curta-metragem *Tubarão* (TABOSA, 2013) e *La llamada* (VINAGRE, 2014) são pretextos para refletirmos sobre o recurso a artifícios, a exemplo da encenação, quando a realidade nega ao realizador parte da matéria documental (imagens e sons) para compor sua narrativa. Entre as opções de estratégias de *mis en scène* está a substituição de personagens reais da história narrada por outros atores sociais ou maquinações outras para compor a narrativa documentária.

Palavras-chave: Documentário. Encenação. Estética. Ética. *Mis en scène*.

Abstract

The short documentaries *Tubarão* (TABOSA, 2013) and *La llamada* (VINAGRE, 2014) inspire a reflection on the employment of techniques, like staging, when the reality denies part of the documentary material (images and sounds) to the making of the film-maker's narrative. One of the possibilities of *mis en scène* is the replacement of real characters by other social actors or further machination for the composition of the documentary narrative.

Keywords: Aesthetics. Documentary. Ethics. *Mis en scène*. Staging.

Introdução

O documentário nasce recorrendo a estratégias de encenação que seguirão acompanhando o gênero ao longo de sua trajetória, quer seja para representar costumes, eventos e situações que não podem mais ser encontrados, como em *Nanook, o esquimó* (FLAHERTY, 1922), ou para suprir lacunas relacionadas à recusa ou à impossibilidade

¹ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGC/UFPB.
Email: lirabertrand@gmail.com

dos personagens reais em se dispor para a câmera, como discutiremos nos curtas-metragens *Tubarão* e *La Llamada*. Há ainda a escolha deliberada do recurso à ficção na tentativa de confundir as fronteiras entre os campos documental e ficcional. A partir desses diferentes modos de tratamento do real, teóricos como Gauthier (2011), Nichols (2005) e Ramos (2008) estabelecem nomenclaturas para definir os diferentes estilos documentais, como também, no caso de Ramos, nomear as diferentes formas de encenação utilizadas no gênero.

A abordagem documental não se restringe à simples ordenação de imagens e sons capturados do mundo histórico numa determinada sequência com vistas a uma narrativa. Nossa proposta é discutir sua feitura a partir do recurso a diversos artifícios e maquinações na elaboração de uma retórica sobre o real.

O documentário, enquanto narrativa acerca do real, a partir de seu surgimento, recorreu a estratégias e estruturas da narrativa dramática do cinema ficcional. *Nanook, o esquimó* (FLAHERTY, 1922), segundo Da-Rin (2004), difere dos *travelogues*, filmes de expedições que documentavam viagens exploratórias com imagens que ilustravam uma narração, normalmente em primeira pessoa e apresentada em cartela no cinema não sonoro. Para o autor, a inovação de Flaherty (2004, p. 46-47) foi:

Colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem - Nanook e sua família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do norte. [...] Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme.

Opinião corroborada por Gauthier (2011, p 55), que nomeia esse tipo de narrativa de “documentário romanceado”:

Porque havia relato e, portanto, suspense, ao menos no sentido fraco do termo. Foi também porque a cumplicidade dos protagonistas implicava uma relação com o cineasta, ou, dito de outro modo, os rudimentos de uma encenação. Flaherty nunca se furtou a isso. Ao menos, os personagens eram eles mesmos, e a história, a história deles.

Ramos (2008) apresenta uma tipologia de encenação que aparece em diversos modos de *mis en scène* documental (*encenação-locação*, *encenação-construída* e *encenação-atitude*), que posteriormente o autor lhes dará outras nomenclaturas.

Interessa-nos aqui a *encenação-atitude* que se dá quando personagens reais agem e falam para a câmera flexionando suas atitudes (*encena-afecção*), pela ciência da presença do aparato cinematográfico. Teremos essas situações bem explicitadas em cenas de *La llamada*, onde a presença da equipe provoca a exacerbação do conflito do vendedor e sua freguesa.

A “invenção” como estratégia de representação documental

Começamos com uma descrição do conteúdo e da *mis en scène* empregada no documentário *Tubarão*, curta de 13 minutos, realizado em 2013 por Leo Tabosa, cuja sinopse anuncia “as dificuldades de um estrangeiro em adaptar-se à sua nova realidade”. O filme é a história real de Dale Marshall, um norte-americano que decide viver em Recife, capital de Pernambuco, depois de conhecer seu namorado brasileiro na cidade do Rio de Janeiro. Em Recife, o companheiro surfista de Dale morre de um ataque de tubarão na praia de Boa Viagem. A opção de Tabosa foi a de estruturar sua narrativa com imagens do cotidiano do personagem e uma narração em voz *over*, além do uso de imagens produzidas pelo próprio personagem.

Na abertura do documentário, um homem, em plano fechado e em desfoque, estabelece as regras para a sua participação no filme. Ele não quer que seja incluída nenhuma imagem onde alguém possa ser reconhecido, inclusive ele próprio. A partir daí, o personagem só é mostrado de costas, através de reflexos em vidros e espelhos ou em imagens desfocadas. Sua narração é em inglês, sua língua materna. A câmera descreve em *travellings* suaves a casa onde Dale vive, seus objetos de decoração, o gato de estimação, seus livros e filmes em DVD, revelando seu perfil de cinéfilo e de pessoa instruída.

Na cena seguinte, na sala de estar da casa, vemos a equipe (o câmera, o técnico de som, o diretor e dois assistentes) em ação. Dale pega uma caixa de fotografias e se senta ao lado do diretor. Tem início, então, a narração de Dale em voz *over*: “Meu nome é Dale, nasci em Massachussets, nordeste dos Estados Unidos, em 1952...”. Sobre imagens da equipe e de Dale, este visto através de um jarro de vidro decorativo, garrafas em primeiro plano com seu rosto desfocado em segundo plano, close das mãos que mostram fotografias para o diretor, etc., ficamos sabendo que Dale veio ao Brasil com

seus pais, quando tinha 11 anos, durante o carnaval de 1963. Seu pai, sociólogo e professor universitário, e sua mãe, atriz de teatro, queriam fazer uma “viagem exótica” para que os filhos conhecessem um país “subdesenvolvido e pobre”. Eram pessoas envolvidas em campanhas humanitárias em diversas partes do mundo. Dale conta que nas suas primeiras viagens pelo Brasil achou “tudo muito estranho, desorganizado e sem sentido” e que só conseguiu entender o país depois de adulto. Foi nessa ocasião, num réveillon de 1985, que Dale conheceu “um jovem rapaz de 16 anos. Um belo surfista carioca.” Temos mais imagens do personagem dirigindo seu carro pelas ruas de Recife, de início com um plano aberto, com câmera baixa ao nível do chão, evitando enquadrá-lo na sua totalidade e excluindo seu rosto. Os planos fechados mostram parte do rosto e do corpo no interior do automóvel que Dale conduz. Ele conta que depois dessa viagem decidiu se mudar para o Brasil, pois não suportaria mais viver numa “sociedade conservadora e hipócrita. Aqui não é diferente, mas eu prefiro essa bagunça brasileira”. Em casa, Dale é mostrado fazendo suas tarefas cotidianas: alimentando o gato, preparando um café, ações estas mostradas em planos fechados. Na cena seguinte, Dale está de costas sentado de frente ao computador; levanta-se e vai à cozinha, a câmera permanece com o mesmo enquadramento, registrado a ação de Dale em desfoque, e agora vemos o conteúdo na tela do seu computador: homens se masturbando num banheiro público.

Sentado e emoldurado pelo espaldar de uma cadeira que lhe esconde o rosto, Dale, nesta cena, explica porque veio com o namorado carioca morar em Recife. A família do namorado não sabia que ele era gay e noutra cidade seria melhor para esconder isso. Em Recife, conta Dale, “vivíamos tranquilos e felizes. Viajamos muito. Vivemos felizes por 15 anos, até ele ser atacado por um tubarão”. Depois desse acontecimento trágico, Dale diz ter perdido o interesse na língua e na cultura brasileiras e que por isso deixou de falar português e se isolou no seu mundo, longe dos amigos, festas, boates, permanecendo preso à sua dor há 10 anos, incapaz de se relacionar com mais ninguém por ter perdido a capacidade de amar. “Me sinto trancado aqui. Não consigo deixar esta casa, esta cidade, este país. Não há nada que me obrigue a ficar, mas eu simplesmente não consigo”.

Como desfecho dessa história, Dale reflete sobre seu hábito de filmar, com seu arsenal de “espião”, e arquivar cenas que presencia em banheiros de shoppings, parques,

supermercados, academias e mercados públicos, desde a morte do seu companheiro. Como um *voyeur*, “registro o prazer do sexo rápido, entre homens anônimos, em banheiros públicos”. A câmera o enquadra olhando pela janela da cozinha e a partir do seu ponto de vista vemos em flou, no jardim da casa, um jovem surfista com sua prancha e sobre essas imagens a fala final de Dale: “é estranho, mesmo depois de todos esses anos filmando e gravando, não consegui apagar a imagem dele na minha memória. Ainda sinto saudades”. *Fade out*.

Indexado como documentário, é preciso recorrer a informações extrafílmicas para ter conhecimento de parte significativa das estratégias utilizadas pelo diretor para estruturar sua narrativa e da escolha da *mis en scène* para veiculá-la. Está evidente a opção por uma narração do personagem em voz *over* e dos recursos de enquadramentos e imagens fora de foco que contribuem para dificultar a identificação do personagem (Figura 1) – condição esta para sua participação no filme, como explicitada no início de sua fala.

Enquanto estratégias de abordagem do real, percebemos em *Tubarão* uma forte ênfase na interação entre equipe e personagem, mesmo com quase nenhuma intervenção dialógica (apenas uma vez ouvimos uma voz feminina de alguém da equipe que pergunta: “e por que Recife, Dale?”), no entanto, em muitas cenas vemos Dale se dirigindo aos seus interlocutores (diretor e assistente). O documentário participativo/interativo se torna dominante a partir dos anos 1960, com o registro sincrônico da imagem e do som no ato da filmagem na estilística introduzida pelo cinema direto/verdade (RAMOS, 2008). Nessa modalidade de representação do mundo histórico, a ênfase é dada na imersão do realizador no universo das pessoas representadas e no que resulta dessa interação, em tomadas abertas para a incerteza e riscos do real.

***Tubarão* e as armadilhas do real**

Pensado para ter o próprio Dale Marshall narrando sua história, nas condições propostas pelo personagem, a realização de *Tubarão* sofreu reveses porque Dale voltou atrás na sua participação no documentário:

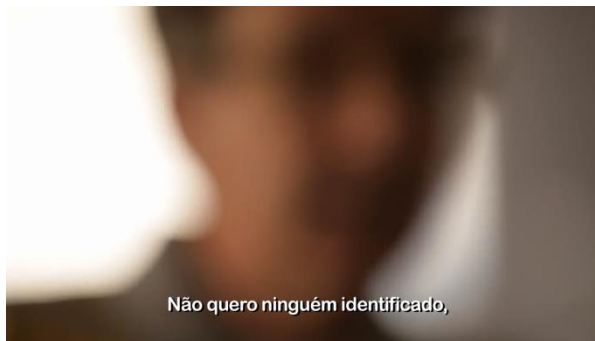
Todos os depoimentos são reais. O verdadeiro Dale desistiu das gravações uma semana antes das filmagens. Mesmo sabendo que seu rosto não iria aparecer no filme, ele simplesmente não quis mais. Aí pedi para o Jorge Sardo, meu companheiro, para fazer o personagem. Jorge é italiano e não é ator. Mas, tinha o perfil do personagem. Aceitou o convite para me ajudar. (TABOSA, 2016).

São maquinações como esta, e outras pequenas “soluções”, efetivada por Leo Tabosa, que viabilizaram a realização do documentário. A primeira versão editada de *Tubarão* trazia Jorge Sardo, ator social, emprestando imagem (com os truques mencionados acima, para evitar sua identificação) e voz à narração do personagem Dale Marshall. Acontece que o próprio Dale não ficou satisfeito com a narração de Sardo e decidiu, ele mesmo, narrar sua história. “Todos os depoimentos são reais. [...] A história é real e o vídeo de ‘pegação’ no banheiro também é. A casa que aparece no filme não é a de Dale, apenas, alguns elementos como quadro, fotos, objetos de arte, etc. Dale ainda grava pegações em banheiros públicos” (TABOSA, 2016).

Percebemos aqui, a partir do depoimento do diretor, que diversas estratégias, algumas fundamentais, foram empreendidas para a concretização de sua narrativa documental, além de outras escolhas que estão no âmbito do estilo, daquilo que Nichols (2005) denomina de “voz” no documentário, ou seja, um conjunto de procedimentos estéticos e estilísticos que constroem uma perspectiva sobre o assunto representado.

As primeiras escolhas no modo (ou modos) de abordagem de um diretor sobre o mundo histórico são guiadas por questões estéticas, éticas e de estilo. Todavia, os imperativos do real chacoalham determinações previamente estabelecidas. Tabosa pensou originalmente para a sua abordagem o uso de voz *over* alternado com momentos de uma relação dialógica entre o personagem e a equipe: “teríamos voz *over* e alguns diálogos com a equipe de filmagem, como vemos numa cena do filme (Figura 2). Depois que apresentamos o primeiro corte para o Dale, fico claro, após suas observações, que o filme não funcionava e precisava ser dublado por um americano”. (TABOSA, 2016).

Figura 1 - Imagens fora de foco para supostamente proteger a identidade do personagem real do documentário.



Fonte: © Pontilhado Filmes

Figura 2 - Interação com a equipe em *Tubarão*.



Fonte: © Pontilhado Filmes.

A recusa de Dale Marshall, em participar, não alterou essa perspectiva, apenas o personagem real foi substituído por outro ator social. No entanto, Dale preferiu colocar sua própria voz por ter achado artificial demais a narração na voz de Jorge Sardo.

As determinações do real, ao oferecer ou negar elementos para sua representação, impõem, como vimos, novas formas de reconfiguração da narrativa documentária, ditando-lhe caminhos outros não previstos no projeto original. Essas incertezas da experiência da representação são discutidas por Jean-Louis Comolli em “Sob o risco do Real”, texto de sua obra mais conhecida *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*:

O imperativo do “como filmar”, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. A prática do cinema documentário na depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. (COMOLLI, 2008, p. 167).

O “como filmar” é o que Nichols (2005) chama de modos de abordagem do real e Ramos (2008) denomina de “ética”: são as diversas estratégias narrativas que o diretor lança mão para organizar seu discurso (asserção) sobre o mundo histórico. Constituem as diferentes modalidades de organizar o material à sua disposição (imagens, textos, falas, etc.) na estruturação de um ponto de vista sobre o tema trabalhado. Para Ramos

(2008, p. 33), “A ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada”.

Nesse sentido, *Tubarão* teve duas mudanças de rotas: a primeira, com a desistência de Dale Marshal e a sua substituição por um ator social (Jorge Sardo), com universo e vivências semelhantes às do personagem, e a segunda, com a decisão de Marshal de colocar sua própria voz na narração, como explica Tabosa (2016):

O nosso desafio era apresentar um personagem que se comunicasse bem com o público sem revelar o seu rosto. Foi a condição exigida por Dale para participar do filme. Com a sua desistência e a dificuldade de contratar um ator com fluência no idioma inglês e com o *Physique du rôle* do personagem, decidimos que seguiríamos a mesma dinâmica e escolhas criativas como forma de preservar a identidade do Jorge Sardo Jr. e reforçar o mistério e estranhamento que envolve o personagem.

O documentário, diferente da ficção, não depende de contratos firmados com atores (amadores ou profissionais) que vão dar vida aos personagens imaginados pelo roteirista e que, por isso, estão sujeitos a cláusulas pré-estabelecidas que vão determinar a obediência a um cronograma rígido de filmagens e às diversas solicitações do diretor no seu processo de dar forma à narrativa (*mis en scène*). Numa abordagem do real, o diretor e sua equipe estão sujeitos, na maioria das vezes, a armadilhas que o embate com o real proporciona. Diz Comolli (2008, p. 167): “Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação”. Sobre essas mudanças de rota pelos ditames do real, temos mais um exemplo num documentário de curta-metragem (*La llamada*).

***La llamada* e os “truques” na representação do mundo histórico**

A sinopse de *La llamada* (VINAGRE, 2014), curta com aproximadamente 19 minutos de duração, apresenta assim o filme: “Lázaro Escarze, um cubano revolucionário de 87 anos, vive num pequeno povoado e terá seu telefone instalado pela primeira vez na sua vida. Para quem ele vai ligar?” Uma informação importante, do ponto de vista da leitura do filme, é que Vinagre indexou seu curta como um híbrido de

documentário e ficção, preparando o espectador para um jogo de adivinhações: o que é real e o que é inventado?

O papel da indexação de um filme quer seja no “conjunto documentário” ou “conjunto de filmes de ficção” orienta a leitura que o espectador deve seguir na sua fruição.

No domínio da não-ficção cinematográfica, a questão ética que envolve a representação de atores sociais e a relação com o público passa pela indexação da obra que vamos assistir. É fundamental para o espectador saber que vai estar diante de uma narrativa ficcional ou não-ficcional. E no domínio do ficcional, ser informado sobre a miríade de subgêneros que dele derivam. A indexação é a informação sobre o gênero do filme, obrigatória para exibição em salas de cinema, em canais de televisão, em festivais de cinema, locadoras, entre outros espaços, cuja função é a de orientar o público para o tipo de narrativa a ser consumida. (LIRA, 2016, p. 9).

A “leitura documentarizante” (em oposição a uma “leitura fictivizante) de um filme se dá, segundo Odin (2012), por diversos elementos que estão na própria obra ou fora dela, como o contexto em que se dá essa leitura. Para o autor, a determinação da leitura pode ser produzida no nível individual e institucional. No primeiro, “Todo leitor tem a possibilidade, não importa em que momento do filme, de se conectar à leitura documentarizante”. (p. 21). Odin adverte que a própria obra pode “interditar certos níveis”, citando, como exemplo, a indicação de nome de atores nos créditos do filme. No entanto, “um filme não tem jamais o poder de bloquear totalmente a leitura documentarizante – a qual pode sempre ao menos operar (mesmo em caso de filmes experimentais abstratos) no nível de construção da câmera e/ou do cinema, como Enunciadores Reais.” (ODIN, 2012, p. 22). No segundo, o modo de produção institucional se dá pelas várias instituições (pedagógica, histórica, sociológica, psicanalítica, etc.) que instruem a leitura documentarizante de uma obra cinematográfica.

A primeira cena de *La llamada* nos apresenta o personagem Lázaro na sua quitanda de verduras e legumes, de um condomínio de apartamentos construído para os trabalhadores de um pólo têxtil, agora desativado. Lázaro está sendo inquirido por um funcionário que aplica o que parece ser um questionário para um cadastro com perguntas padrões que demandam respostas curtas. O que sabemos além do que é perguntado, é pelo desejo do entrevistado. “Qual é o seu nome?” Entre as grades da

venda, revelada pela tabuleta com preços das verduras e legumes ao fundo, Lázaro responde as questões.

Diz que tem a mesma idade do comandante-chefe, se referindo a Fidel Castro. Profissão? Vendedor de uma cooperativa, mas que já teve outros ofícios: meteorologista e soldador mecânico. “Com quem vive? Eu vivo sozinho. Viúvo? Não. Divorciado. Incompatibilidade de gênios. Eu sempre amei a revolução e a minha ex-mulher tinha certa discrepância. Para evitar isso cada um pegou seu rumo”.

Ao responder à série de questões, ficamos sabendo ainda que Lázaro vive só, num prédio de apartamentos ao lado da quitanda. E quando perguntado se tem filhos, ele hesita e diz “não”. O pesquisador pede para Lázaro assinar o questionário lhe informando que o telefone será instalado naquela tarde. Numa cartela negra surge o título do filme. Com uma dupla indexação, de documentário e ficção, o espectador pode se preparar para o jogo que pretende o diretor, já colocado nesta cena inicial. O suposto funcionário da companhia telefônica, que entrevista Lázaro Escarze, é o próprio diretor Gustavo Vinagre (2016).

Não quis que fosse um cubano, para criar essa ambiguidade sobre quem é essa figura que fala atrás da câmera. Seria alguém mesmo da companhia telefônica, seria o realizador? Ele assina um papel para que tenha seu telefone instalado, ou um acordo de filmagem, em que se define papéis de outro tipo de comunicação? Me parecia interessante deixar a ambiguidade explícita desde o princípio, e também deixar claro que o que se vê em tela é uma espécie de jogo pré-acordado, não exatamente a verdade.

Como um discurso sobre o real traz no seu construto uma perspectiva, ou uma “voz”, como prefere Nichols (2005), ele pressupõe escolhas e um trabalho com as matérias de expressão fílmica (imagens, falas e sons), filtrados por forte carga de subjetividade. Um documentário comporta várias possibilidades de abordagens, que passam pelo domínio da estética e do estilo. Portanto, “os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força do seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. (NICHOLS, 2005, p. 73).

O personagem em questão vive realmente no local mostrado no filme, um antigo pólo têxtil cujos prédios de apartamentos foram construídos para seus operários. Ao longo de *La llamada* vemos a relação de Lázaro com outros personagens reais do

povoado onde vive e trabalha. Num tratamento observacional desses momentos mostrados no filme, a câmera permanece em recuo, ora com planos fechados, ora com planos médios. É o cotidiano da quitanda com seus fregueses e seu ajudante Pacolo, que lhe fala de uns caras da empresa telefônica trabalhando num poste. Noutra vez, uma freguesa fala da instalação do seu telefone e que agora pode falar com a família em Matanzas. “Já instalaram o teu?”, pergunta a freguesa, e Lázaro se mostra resignado por seu telefone ainda não ter sido instalado. A mulher muda de assunto, passando a falar das mudanças climáticas e Lázaro responde com explicações técnicas.

Numa quebra da aparente transparência da narrativa observacional, a mulher se refere ao dispositivo filmico: “sobre o que é esse filme? É aqui na loja de verduras?” Lázaro, cúmplice do jogo acordado com o diretor, finge não escutar a freguesa e continua falando das condições atmosféricas. Intervenções inesperadas como essa constituem os riscos do embate cineasta e mundo, sobretudo quando se opta por um modo de representação do tipo observativo, onde as ações se desenrolam de frente à câmera como se ela ali não estivesse. Numa situação de uma abordagem participativa/interativa, tal interferência seria natural e bem-vinda já, que esta ética enfatiza a verdade desse encontro.

No documentário “distanciado”, como denomina Gauthier (2011), com a abordagem do real com a câmera em recuo, busca-se um tratamento que remete ao filme de ficção: os personagens não falam para a câmera e o que sabemos deles advém de suas falas em diálogo com os outros atores sociais, e não de depoimentos para o diretor, como no documentário dialógico/participativo. O cineasta, nesse confronto com o real, é, segundo Gauthier (2011, p. 138), “um mediador que conseguiu ser aceito, sem ser dono de uma situação que, às vezes, ele provocou, cujo curso ele tenta modificar, mas da qual ele espera, antes de tudo, o imprevisível”.

A cena que se segue, depois dessa ruptura na “transparência” da narrativa observacional, é a chegada de duas senhoras, uma delas lendo para Lázaro, através da grade de ferro da quitanda, trechos bíblicos que falam numa “educação baseada na palavra de Deus”. Lázaro argumenta que sua religião é “uma religião que quer o bem da humanidade. Vamos chamá-la de socialismo”. Esta é uma das cenas em que o imprevisível é incorporado à narrativa, enriquecendo de informações sobre o tema

tratado, em particular, sobre as convicções políticas do personagem. A respeito disso, informa Vinagre (2016):

As evangélicas passaram num dia em que estava visitando a locação com a fotógrafa. Assim que elas saíram, Lázaro começou a me dizer que as ouvia, mas que achava aquilo uma baboseira. Que a única religião é o comunismo. Eu pedi que elas voltassem no dia da filmagem, e pedi a ele para dizer isso na cara delas.

A cena que se segue é puramente ficcional, mas no contexto das demais cenas documentárias e com a naturalidade da encenação dos dois atores sociais (Lázaro e seu ajudante Pacolo), é recebida como espontânea e verdadeira. Os dois atores sociais interpretam seus próprios papéis, mas desta vez num diálogo inventado, proposto pelo diretor.

Ao contrário da cena acima, o acaso do real vem para enriquecer o documentário. É o caso da chegada de uma freguesa que reclama da qualidade do tomate e da batata vendidos na quitanda, queixando-se de não poder entrar para escolher os legumes. A peleja entre os dois confere um clima de tensão à cena, que é mostrada quase em sua totalidade com Lázaro fora de campo, com suas falas em *off* (Figura 3). Como observa Comolli (2008, p. 170), “os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que o ultrapassa e, concomitantemente os funda”. Apesar da espontaneidade e da veracidade da cena, há, por parte da senhora, uma forte flexibilização no seu comportamento face à consciência da presença da câmera.

Na sequência que se segue, o diretor continua com uma breve encenação com a câmera em recuo onde Lázaro mostra a Pacolo um papel onde está escrito o número do telefone instalado. Com esta cena, Vinagre encerra seu estilo observativo de documentar a realidade e inicia uma relação dialógica com os personagens, fazendo perguntas para Pacolo, o ajudante de Lázaro. Há um corte seco para os dois, sentados lado a lado num plano mais aberto. Ouvimos a voz do diretor em *off*: “você tem pai?” “Infelizmente não”, responde Pacolo.

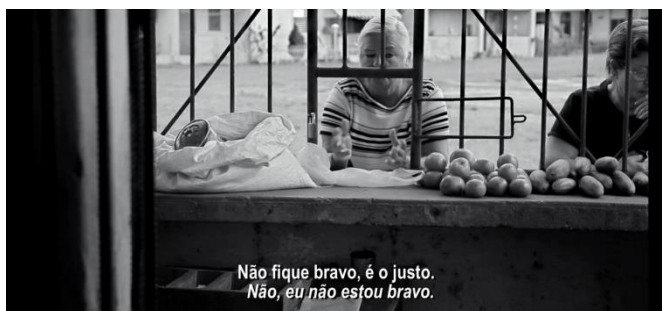
Se na primeira cena de *La llamada* podíamos ouvir a voz do diretor em *off* como um funcionário da telefônica, isso não caracteriza o momento como uma abordagem participativa no estilo cinema direto adotado pelos franceses. Aqui, a câmera continua em recuo a observar os diálogos entre os dois personagens, um real e o outro fictício.

Para todos os efeitos, a voz que ouvimos fora de campo é a de um representante da companhia telefônica que aplica um questionário.

Na cena seguinte, agora sim, há uma relação dialógica entre realizador e personagem. Embora o primeiro esteja fora de campo, sua presença é evidenciada nesse processo de interação com os personagens. O distanciamento e a suposta neutralidade são deixados de lado para privilegiar o registro de um encontro. Referindo-se a filmes documentários de viés antropológico, Freire (2012, p. 50) chama atenção para a importância desse encontro entre diretor e os sujeitos de sua filmagem. Para o autor, “a qualidade desse *encontro*, ou da *relação* que se estabelece entre os protagonistas dessa interlocução, é fundamental para definir os atributos do texto ou do artefato fílmico final que vai dar conta dos resultados desse encontro”.

Se pudermos identificar uma cena de clímax, ela acontece a seguir, quando uma voz em *off* (a do diretor) imita uma chamada de telefone (“trim, trim”), e Lázaro leva a mão ao ouvido, simulando segurar um telefone (Figura 4).

Figura 3 - O imprevisto enriquecendo a narrativa sobre o real.



Fonte: © Leão do Norte Produções e Avoa Filmes.

Figura 4 - Jogo de encenação num acordo entre diretor e personagem em *La llamada*.



Fonte: © Leão do Norte Produções e Avoa Filmes.

O diretor informa ser seu filho que há anos deixou Cuba sem dar notícias ao pai. Lázaro entra no jogo proposto pelo diretor e a cena é carregada de emoção. Depois de um breve diálogo encenado, Lázaro faz um gesto com a mão, olhando para o interlocutor como se perguntasse: “o que mais eu falo?”. E dispara diversas perguntas, uma atrás da outra, demonstrando uma ansiedade refreada há tempos. Novamente aponta para o diretor e para ele mesmo, traduzindo em gestos o mal-estar que a encenação causou. Agora dispara sua reprovação consciente do deslize ético do realizador:

_ Por que me fez isso? Por que me faz fazer essa cena? Por melhor que seja para o filme... Mas me magoa que você, que eu amo como se fosse meu filho... Você sabe que desejo muito falar com ele, e isso me impactou muito. Vamos fazer pelo filme, e para te agradar, mas parece mentira que você, sabendo o quanto te amo, me faça passar por um momento tão duro. (...)

_ Mas por que você se irrita?

_ Me irrita porque você sabe quanto eu amo você e não esperava isso. Não esperava que para fazer esse filme, você me utilizasse nesse momento tão difícil para mim. (...)

_ Bem, me desculpe. (...) Quando eu liguei eu não sabia o que dizer porque não sabia nada da vida dele. Então não pude manter uma conversação que pudesse agradar você, certo?

A cena termina com uma reconciliação entre realizador e personagem. Lázaro, ao criticar Vinagre pela exploração de seus sentimentos nessa encenação para o filme, demonstra sua ciência sobre as questões éticas que envolvem o olhar sobre o Outro: “Por que me faz fazer essa cena? Por melhor que seja para o filme...”. O personagem coloca questões que também estão em voga no pensamento acadêmico no âmbito das ciências sociais, notadamente da antropologia visual no que concerne às representações do Outro, daquilo que pode ser mostrado e como deve ser mostrado e as consequências dessa “mostração” para os sujeitos representados num documentário. (FREIRE, 2012).

A *mis en scène* documental, isto é, os diversos arranjos e escolhas que o diretor empreende na organização do material que o mundo lhe oferece na filmagem e montagem, é perpassada por uma ética que deve nortear as propostas estéticas desse discurso imagético-sonoro sobre outros sujeitos. Como coloca Comolli (2008, p. 175):

O que acontece com aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que se tornam, assim, personagens de filme? Eles nos atraem e nos retêm, antes de tudo, porque existem fora do nosso projeto de filme. É somente a partir daquilo que farão conosco dentro desse projeto (e, às vezes, contra nós) que se tornarão seres do cinema.

O diretor nos esclarece sobre o processo de abordagem e suas escolhas estéticas em *La llamada*. Colocamos algumas informações aqui que não estão postas na obra. Por exemplo, o fato de Lázaro ter ajudado a fundar a Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) de Santo Antonio de los Baños próxima dali, onde o diretor estudou e onde Lázaro trabalhou como bedel, por anos. Lázaro ainda trabalha lá como voluntário duas vezes por semana, na faxina da escola, além de ter atuado em dois curtas-metragens produzidos pelos alunos da EICTV. O documentário, como vimos, é um construto, um

discurso sobre determinado aspecto e personagens do real. E, como discurso, pressupõe uma instância narrativa que organiza o relato. Para Vinagre (2016), “há sempre uma construção através do recorte. Quis retratá-lo como alguém solitário, porque eu sentia que a história do filho o marcou muito e o deixou solitário de alguma maneira, mas o fato é que ele voltou a se casar e tem mais três filhos”. Na construção de uma perspectiva, ou “voz”, sobre o personagem, Gustavo Vinagre criou determinadas situações e não incluiu outras que informariam mais sobre o personagem, como constatamos acima. Vale informar, todavia, que Pacolo encenou para a câmera seu próprio papel, embora já não trabalhasse mais com Lázaro havia dois anos.

A encenação da chamada telefônica (que dá título ao filme), mesmo previamente acordada entre diretor e personagem, traz esses rasgos do real, que fogem ao controle do realizador. O personagem aceitou o jogo proposto sem saber do seu desdobramento, particularmente da provocação do diretor em representar seu filho, com quem não mantinha contato há muitos anos. A “maquinação” do realizador provocou forte carga emocional no personagem, cuja reação indignada certamente não era esperada, explicitando a máxima de que o que é bom para o documentário pode não ser para os atores sociais que nele atuam. Aliás, isso fica evidente na fala de Lázaro transcrita acima. Numa relação dialógica em processo numa tomada, o transcorrer das falas e ações de personagens em cena vão ditar as incertezas do porvir.

A filmagem (ou a tomada) documentária está aberta para esses golpes desfechados pelo mundo, que vem emprenhar a narrativa do inesperado que o real está sempre a oferecer. Ponto de vista também partilhado por Gauthier (2011, p. 133, grifo do autor), para quem a filmagem é “um momento decisivo para o documentário. Na verdade, o momento decisivo. Ela não garante a qualidade de um filme, mas garante, ao menos, a autenticidade de sua relação com o real. Ela não garante o acesso ao real, mas dá conta de uma vontade de aceder a ele”.

Conclusão

Investigando as possibilidades inventivas no processo de construção de uma narrativa documental, tendo como objeto dois curtas-metragens (*Tubarão* e *La llamada*), observamos o recurso a estratégias de invenção para se falar sobre o real.

Como vimos em Comolli (2008), as dificuldades que o realizador enfrenta para a feitura de um documentário está menos no âmbito dos patrocínios e mais no domínio do sujeito, isto é, daquele ou daquilo sobre quem vamos falar. A viabilização de um filme documental muitas vezes depende da disponibilidade dos personagens (atores sociais) de relatarem suas histórias para o registro audiovisual, de disporem seus corpos, gestos e falas em cena que serão transformados em matéria-prima para uma narrativa documental.

Desde cedo, na história do documentário, alguns dos elementos necessários a uma narrativa do gênero são negados ao realizador, quer seja pelos personagens – quando não querem emprestar sua imagem ao filme ou quando simplesmente deixaram de existir – quer seja pela ausência de objetos outros que deverão ser produzidos por animação ou imagens sintéticas ou, em última instância, substituídos por algo semelhante, procedimento bastante comum nos documentários históricos e científicos.

Nos filmes aqui analisados, elencamos algumas invenções engendradas pelos realizadores para solucionar reveses apresentados no percurso da realização e não previstos na elaboração do projeto, o que demonstra o quanto os imperativos do real são decisivos no processo de filmagem e no resultado da representação pretendida. São determinações que vão influenciar diretamente nas escolhas éticas e estéticas envolvidas na representação de aspectos do mundo histórico. Nessas escolhas, estão implicadas, como mencionamos anteriormente, a construção de uma “voz”, como entende Nichols (2005), que articula o material coletado, através de filmagens (imagens e sons) de cenas reais ou encenadas, falas gravadas diretamente nas cenas ou em estúdio, de acervos de filmes, documentos de arquivos, fotografias, desenhos, ilustrações, animações, etc., para estabelecer uma visão particular sobre o tema tratado, costurar um argumento e apresentar uma perspectiva. Desta forma, entendemos a narrativa documental não como uma reprodução fiel da realidade, mas um construto, um artefato discursivo que estabelece asserções sobre o real e, como tal, impregnado de subjetividade do autor e de interferências outras como as imposições do contexto onde foi produzido e das instituições patrocinadoras.

Referências

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2012.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

LIRA, Bertrand. Ética e estética: o papel da indexação na recepção de um filme. **Aniki**, vol. 3, n. 1, 2016, p. 5-20. Disponível em: <http://aim.org.pt>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *In: Revista Significação*, ano 39, n.37, p.10-30, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

TABOSA, Leo. **Contato e informações**. [mensagem pessoal]. Recebida por <bertrandlira@hotmail.com> em 10 mar. 2016.

VINAGRE, Gustavo. **Contato e informações**. [mensagem pessoal]. Recebida por <bertrandlira@hotmail.com> em 12 fev. 2016.

XAVIER, Ismail. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. *In: Revista Aniki* vol.1, n. 1, 2014, p. 33-48.

Filmografia

LA LLAMADA. Doc-fic 19'20", p&b. 2014. Direção e roteiro: Gustavo Vinagre. Produção: Leão do Norte Produções e Avoa Filmes.

TUBARÃO. Doc. 13min, cor. 2013. Direção e roteiro: Leo Tabosa. Produção: Pontilhado Filmes.