

**Documentário e ficção:
uma análise sobre as divergências desses dois gêneros**

Leandro Alves da SILVA¹
Bertrand LIRA²

Resumo

O presente trabalho pretende abordar as diversas classificações e tipos de documentário, buscando esclarecer a oposição entre ficção e o documentário tendo como análise os filmes *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles, e *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho.

Palavras-Chave: Documentário. Ficção. Realidade.

Introdução

A saída dos trabalhadores das fábricas Lumière, A chegada do comboio à estação, O regador regado e o Almoço do bebê. Assim nasceu o cinema: em um único plano; poucos minutos de duração e registros do cotidiano. Para Labaki (2006, p. 17) o cinema nasceu cinematógrafo, mudo e não-ficcional.

No dia 28 de Dezembro de 1895, em Paris, foi realizada a primeira exibição pública de cinema. Seus próprios inventores, os irmãos Auguste e Louis Lumière, não acreditavam que o cinema iria ser tão promissor, declaravam que era uma invenção com fins científicos, onde só serviria para o estudo dos movimentos. Naquele dia, as pessoas que assistiram essas primeiras imagens levaram um susto ao verem um trem em movimento vindo em sua direção, o que fez com que algumas pessoas pensassem que o trem iria sair da tela e ir de encontro a elas, outros achavam que não passavam de truques da tela, o que despertou o interesse de alguns artistas interessados na área, como foi o caso de Georges Méliès, um homem do teatro que também era mágico e que

¹Graduado em Administração pela Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, estudante de graduação do 2º período de Produção Audiovisual pela Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – FACISA de Campina Grande e aluno especial da disciplina Narrativas Audiovisuais do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, e-mail: leandroaudiovisual@gmail.com.

²Professor do Programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGC/UFPB).

futuramente viria a realizar várias produções adaptando seus números para as próprias imagens do cinema.

Essas primeiras imagens projetadas, como citado acima, eram simples registros do cotidiano que buscavam através da beleza dos movimentos atração do público. Esse cinema que conhecemos hoje, ainda não existia, pois nessas imagens projetadas, mesmo nos filmes de ficção, não havia o propósito de contar uma história. No que diz respeito às obras de não-ficção, eram simples documentos e registros da época.

Os filmes eram sem conexão, e não contavam histórias, sem ligação de uma cena para outra. Luz (1997) afirma que o cinema tem uma origem nobre, técnica e científica, é o resultado da análise do movimento através do domínio da ótica, da química e da fisiologia, além de muitos outros inventos ligados à pesquisa da reprodução da imagem. O autor afirma ainda que o cinema também servia como uma máquina de curiosidade popular (brinquedos de feira de amostra, aparelho de parques de diversões, número de teatro de atrações), era um meio de atração, sem uma necessidade de sequência lógica, já que todos estavam ali para admirar a projeção dos movimentos.

Em 1902, Georges Mèliès realiza o filme **Viagem a Lua** (*Le Voyage dans la lune*) com ele Mèliès passa a contar uma história ao juntar quadros numa sequência lógica, contribuindo para o início da linguagem cinematográfica. Ferrari (2008) diz que **Viagem a Lua** pode ser considerado o filme que estabelece a principal diferença entre ficção e não-ficção, em um tempo em que os filmes retratavam a vida cotidiana, Mèliès consegue retratar um divertimento puro e simples, expressando sua criatividade de uma maneira completamente diferente dos filmes da época.

Outros cineastas merecem destaque quando se fala no desenvolvimento do cinema, um dos mais importantes é David Wark Griffith, ele trouxe para o meio grande parte da linguagem audiovisual. O que mais merece destaque é a evolução da montagem paralela, onde a sequência das ações deixa de ser linear (no mesmo tempo) e contíguas (no mesmo espaço), passando a ter alternância de dois espaços diferentes que vão se sucedendo um atrás do outro na tela, sugerindo uma ação paralela.

Com a criação de Hollywood o cinema passou a ser comercial, os produtores começaram a investir nos filmes, grandes estúdios eram construídos, atores e atrizes tornaram-se grandes astros, o cinema atraía o público, pois as pessoas imaginavam através dos filmes seus sonhos não realizados, serviam para uma fuga da realidade. Foi através de Hollywood que os filmes foram sendo diferenciados. Com o crescimento da

indústria cinematográfica, os produtores passaram a diferenciar os filmes por conteúdo, desenvolvendo assim a criação de diferentes tipos de gêneros dentro do cinema.

O gênero documentário surgiu com Robert J. Flaherty em seu filme *Nanook of the North* (1920), que mostrava os costumes de uma família de esquimós no Norte do Canadá. Foi daí que iniciou toda a contradição entre realidade e ficção. Os filmes documentários passam a mostrar a “realidade”, o drama social, aspectos do mundo e não criam histórias para serem contadas, já a ficção busca o outro lado, que é fazer com que o espectador sonhe, fuja do mundo real.

Nichols (2005, p. 26) define que “todo o filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. Podemos assistir a um filme e extrair dele referências associadas a época em que o mesmo foi produzido, seu figurino e a moda utilizada no tempo do filme, curiosidades sobre o elenco e a produção, traduzindo com isso, informações e servindo como um documento de pesquisa. Para Nichols (2005) existem dois tipos de filme: (1) documentário de satisfação e desejo e (2) documentário de representação social. Cada tipo de documentário conta uma história, mas essas narrativas são de espécies diferentes.

Os documentários de satisfação e desejo são os que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes apresentam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. [...]

Os documentários de representação social são os que normalmente chamamos de não-ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos (NICHOLS, 2005, p. 26).

Essa ideia de realidade e ficção nos estudos sobre cinema ainda hoje se discute no cinema. O que se vê no momento em que as imagens são projetadas não é real, pois não se pode tocar, sentir ou cheirar, quem assiste a um filme sabe que o que está passando naquela tela é mentira, mas faz de conta que durante aquele filme é tudo verdade, Bernadet (1980) classifica essa afirmação como “impressão da realidade” onde se reproduz uma ilusão da verdade, ele cita o exemplo do sonho, afirmando que o que se vê e o que se faz no sonho não é real, mas isso só se sabe depois, enquanto dura o sonho pensa-se que é verdade.

Os diversos modos de abordagem do real no documentário

De acordo com Bernard (2008), os documentários conduzem seus espectadores a novos mundos e experiências por meio da apresentação de informações factuais sobre pessoas lugares e acontecimentos reais, que são normalmente apresentados pelo uso de imagens reais e artefatos. Mas não são apenas esses fatos que definem o que são os filmes documentários, mas sim como o cineasta organizava esses elementos factuais, entrelaçando-os e desenvolvendo a narrativa como um todo, fazendo com que se acredite que o que está sendo contado seja verdadeiro.

Teixeira (2006) acredita que o documentário veio de encontro com a ficção, quando essa passou a se distanciar mais da realidade, através da indústria cinematográfica e dos grandes estúdios. Com isso apareceram vários cineastas que resolveram “subordinar suas câmeras a este mundo aleatório que chamamos realidade”, como exemplo de Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Alberto Cavalcanti, Joris Ivens entre outros. Esses documentaristas propunham ligar suas câmeras e mostrar uma realidade crua, uma cinema de observação, longe do “artístico”, do teatral, da literatura. Portanto, trazendo a esse gênero, o documentário, a ideia de simplicidade, imprevisto e economia.

Portanto, o que começara com uma exigência de ruptura epistemológica entre realidade e ficção acabou por se restringir a um deslocamento, que veio opor estúdio e locação, artifício e naturalidade, economia de meios e parafernália técnica, *star system* elenco não-profissional[...], o documentário ficaria associado a todo um ideário de simplicidade, despojamento, austeridade, tanto do ponto de vista da economia técnica, formal, quanto da autenticidade temática, elementos que supostamente sustentariam uma captação mais verídica, direta, da realidade, da vida como ela era e não como era imaginada (TEIXEIRA, 2006).

Apesar da ideia de simplicidade associada ao fazer documentário, cabe ressaltar que fazer documentário não é mais fácil do que fazer ficção, é claro que os diversos meios tecnológicos ajudam um pouco mais a fazê-lo, pois no documentário a aparato tecnológico (na maioria das vezes) é bem menor, comparado a ser fazer uma ficção e, hoje, o acesso a esses equipamentos são cada vez maiores. No entanto, fazer documentário não é apenas ligar a câmera, capturar algumas imagens e montar o filme. Salles (2005) analisa as diversas dificuldades para se produzir um documentário, afirmando que o documentário não é uma coisa só, mas muitas, onde não

se trabalha com um cardápio fixo de ideias e nem se exhibe um número definido de estilos e que a instabilidade é incomparavelmente maior do que a ficção.

Nichols (2005) apresenta seis modos ou tipos de documentários que servem para entender as diversas formas de construção de um documentário, entretanto, esses tipos não são excludentes, podendo aparecer diversos modos em um mesmo filme.

O modo poético de acordo com Nichols (2005) apresenta o mundo histórico como matéria-prima para dar integridade formal e estética ao filme. Esse modo segue os ideais modernistas que representa a realidade através de fragmentações, não se preocupando com a linearidade, tempo, espaço ou uma apresentação dos atores sociais. O filme, nesse modo, é tratado como uma profunda poesia, dando mais ênfase à parte estética que propriamente aos atores sociais.

O modo expositivo é o mais difundido devido ao uso constante da linguagem de noticiários e TV. É um modo mais argumentativo que busca narrar, normalmente em voz *over*, dando uma impressão mais didática. Nichols (2005) destaca que esse tipo de documentário dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõe um argumento ou recontam uma história. Esse tipo de documentário é o mais fácil de ser reconhecido como tal gênero.

O modo observativo é o que tenta mostrar o que está acontecendo apenas por meio da observação, sem a interferência do cineasta, a câmera está fixa em algum lugar e capta todos os acontecimentos, não há narração e não há legenda que explique o que está se passando diante da câmera.

O modo participativo ganha essa definição porque mostra o cineasta dentro da ação, ele interfere na realidade dos atores sociais tornando-se também um personagem, é parte da narrativa, fazendo com que seu ponto de vista configure-se de forma mais evidente. Normalmente o cineasta interfere através de entrevista e mostrando a realidade da produção do documentário.

O modo reflexivo busca trazer uma reflexão sobre o documentário e seu processo de produção. É uma negociação entre cineasta e espectador, que faz com que este reflita sobre o próprio processo produtivo. De acordo com Nichols (2005) é um documentário em que compreendemos o funcionamento de um princípio ou estrutura que ajuda a ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação. Busca a reflexão através dos atores sociais, questiona suas performances diante das câmeras, é a metalinguagem no documentário.

O modo performático traz a subjetividade e afetividade do cineasta, é um documentário classificado como autobiográfico, ainda de acordo com Nichols(2005) enfatiza a complexidade emocional da experiência na perspectiva do próprio cineasta, afastando-se do objetivo, tendo uma semelhança com o modo participativo. É uma combinação livre do real e do imaginado, ocasionando um desvio do realismo no documentário para licenças mais poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas.

DOCUMENTÁRIO VERSUS FICÇÃO: análise dos filmes *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2007) de João Moreira Salles e *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho.

No âmbito da discussão entre a fronteira documentário e ficção analisarei dois filmes que discute esse tema, trata-se de *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (2007) de João Moreira Salles e *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho.

Em *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (2007), Salles conta a história do mordomo de sua família que trabalhou para ela durante quase 30 anos. Em 1992, o diretor resolve fazer um filme sobre ele e coleta nove horas de filmagens. Por motivos maiores, Salles desiste do filme, esquecendo o material filmado, e apenas em 2005, o diretor decide fazer um confronto com o material bruto, promovendo uma reflexão sobre o material filmado, é assim que se origina o subtítulo da obra.

Santiago não é um filme que fala só sobre a história do personagem, menos ainda sobre sua morte, já que o personagem morreu poucos anos após as realizações das filmagens, mas é o que Lins e Mesquita (2008, p.76) chamam de “um ensaio fílmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário”, já que Salles decide expor no filme o que percebeu ao rever todo o material bruto de 1992, além de fazer uma reflexão sobre o personagem, vendo o quanto estava distante dele nos cinco dias de filmagens. Trata-se de um filme feito sobre imagens que não podem ser mais capturadas, já que o mordomo morreu, causando uma sensação de ‘tarde demais’, o qual o diretor tirou proveito da ocasião, como relata Lins e Mesquita.

Mas é dessa sensação de “tarde demais” que Salles extrai as condições para finalizar o filme. Retoma erros, mal-entendidos e incompreensões cometidas por ele ao longo da filmagem de 1992 e os evidencia, sem meias palavras, sem subterfúgios. Exibe truques e manipulações efetuadas 13 anos antes e

afirma na narração: “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita” desmonta imagens e sons e adverte o espectador: desconfiem do que seus olhos vêem (2008, p. 76).

Essa afirmação de Lins e Mesquita deixa evidente a questão da manipulação das imagens, de como se pode manipular o que quer se contar, como o diretor fala no próprio filme: ‘desconfie do que seus olhos vêem’. Esse documentário afirma toda a confusão entre realidade e a ficção, afirmando ainda mais o que se foi discutido, de que nada é totalmente real, há a interferência do narrador, a interpretação do personagem, a busca pelo filme ideal. O diretor já inicia o filme, explicando através da narração em *over*, como ele pretendia iniciar na época das filmagens, que os três primeiros planos seriam cada um com uma fotografia, em seguida fala sobre sua família, a casa de infância e depois sobre Santiago, explicando que o filme que ele queria fazer em 1992 era sobre ele, logo após expõe o primeiro plano filmado do filme, o material bruto, sem os cortes de edição, deixando visível sua manipulação sobre o personagem e maneira de como ele quer lhe filmar. Passa-se a perceber, a partir daí, a proposta de Salles que é mostrar o fazer documentário, suas artimanhas para se chegar a produto final, a fim de fazer com que o espectador tire suas próprias conclusões sobre as imagens, reflita sobre tudo o que vê depois que um filme esteja finalizado.

Jogo de Cena(2007) conta histórias de mulheres, seus dramas sociais, gravidez, relacionamentos, morte, homens e tudo que pode acontecer na vida de qualquer mulher. O diferencial do filme de Coutinho é que além das mulheres que contam suas histórias ele convida atrizes para interpretá-las, fazendo um jogo entre o que é real e o que é ficção, pois além de interpretar, as atrizes se identificam com as personagens e expõem, dentro do filme, seus sentimentos e sensações por interpretarem uma ‘personagem real’, essas atrizes contam histórias que não sabemos se estão interpretando alguma personagem ou se são suas próprias histórias, Lins e Mesquita (2008, p.80) expõe isso afirmando que a incerteza se espalha por todo filme, atingindo famosos e anônimos, pois não se sabe a quem pertencem as hesitações e os silêncios de Andréia Beltrão e Fernanda Torres, se as atrizes ou personagens se reinterpretem. Perdendo o controle sobre o que é ou não encenado, e os indícios de que o filme nos está ‘enganando’.

Já na metade do longa uma mulher aparece contando a história de seu filho que morreu assassinado por reagir a um assalto, seu depoimento traz muita emoção para o espectador, mas acontece que essa mesma história é contado por outra personagem (ou

atriz) não deixando, também, de emocionar, mesmo sabendo que se trata da mesma história contando pouco tempo atrás por outra mulher. É essa ideia de encenação que Coutinho ‘joga’ em todo o filme, mostrando que podemos nos emocionar com uma história, acreditando nela, mesmo não sendo contada pela pessoa verdadeira (dona da história). E isso tudo ganha mais força, porque Coutinho utilizou em seu documentário atrizes desconhecidas para interpretar, mensurando-as com histórias e personagens reais, trazendo profundamente uma discursão entre realidade e ficção.

O objetivo do diretor é justamente o de tornar invisível a *linha tênue* entre realidade e ficção, a ideia de performance diante de uma câmera é exposta na ‘nossa cara’, podemos nos emocionar com a personagem real da história (apesar de não se sabe se realmente essas histórias contadas são verdadeiras) ou com a atriz que interpreta a mesma história. O que Coutinho discute em seu documentário é se podemos confiar no que estamos vendo, não sabemos se há fingimento ou verdade.

Partindo para análise, a partir dos modos citados por Nichols (2005), os dois filmes apresentam-se, de certa maneira, um pouco, momentos do modo poético. Em *Santiago* ele está presente na parte estética do filme, quando o próprio diretor questiona, através da narração em *over* pela busca do plano perfeito, nas danças do personagem e nas recitações dos seus textos. São vários os momentos em que Santiago aparece no filme recitando seus textos, parafraseando alguém, como na cena em que ele cita Ingmar Bergman, ele também dança diante da câmera, acompanhado com a narração e explicação do diretor sobre o porquê de Santiago está fazendo aquilo. Dar pra concluir que na época das filmagens o diretor tenta ao máximo extrair a poesia, o lado culto do personagem, buscando a beleza do plano, valorizando os ângulos e cenários, fato que é confirmado pelo próprio diretor na narração. Mas, dentro do filme finalizado em 2007, o que se vê através das ideias expostas pelo diretor é que ele busca uma ênfase maior na reflexão dessas imagens, deixando o modo poético em segundo plano.

Em *Jogo de Cena* o filme todo é um jogo entre poesia e cinema, ficção e realidade, as interpretações das atrizes trazem essa ideia de poesia, de performance poética. Um exemplo disso é que o cenário do filme é um palco de teatro, mas o que faz esses filmes se afastarem do modo poético é que seu foco não é com a estética, mas sim com as relações entre os atores sociais.

Em *Santiago* está explícita a narração em *over* que explica toda a trajetória do filme, explicando como ele seria feito na época das filmagens e a nova interpretação do

diretor no momento em que reviu o material de 13 anos atrás, denotando as dificuldades e exclamações do próprio diretor. A narração é encontrada em praticamente todos os trechos do longa-metragem, vai desde a justificativa do porquê não ter terminado o filme na época, quando ele comenta no filme que no papel as ideias eram boas, mas na ilha de edição não funcionavam, logo após ter mostrado a única sequência que sobrou da montagem de 1992. Lamenta por não ter deixado Santiago se expressar e de não ter tido uma aproximação com ele. Isso o diretor narra no filme, uma vez que Santiago queria lhe contar algo íntimo e ele não liga a câmera afirmando que não queria buscar esse lado do personagem. Mas o que o diretor mais passa com sua narração é sobre a reflexão de se fazer documentário, ele questiona muitas vezes as imagens, fazendo um desafio sobre aquilo que se vê.

Essa narração em *over* é muito encontrada em filmes que apresentam o modo expositivo, modo que não se encaixa diretamente em *Santiago*, pois essa narração está mais para refletir sobre o material e mostrar o que o diretor queria passar, um pouco diferenciando dos filmes convencionais, pois trata-se de explicação detalhada não do conteúdo em si, mas de como se trabalha-lo, aborda-lo, trazendo para o espectador todo o processo produtivo. O diretor questiona e expõe seus métodos de filmagens, inquire sua própria subjetividade, mostrando como a performance está presente nos filmes.

Já em *Jogo de Cena*, não encontramos a narração em *over*, logo no primeiro plano do filme, o diretor mostra como foi feita a seleção dos personagens para se fazer o filme, mostrando o anúncio no jornal, que convida mulheres com mais de 18 anos que moram no Rio de Janeiro para contar histórias. Isso está presente no início da película com o objetivo de explicar o que se pretende passar, trata-se da exposição dos métodos de filmagens e das ideias de Coutinho como acontece em alguns de seus outros filmes. Essa exposição não cabe na ideia do modo expositivo citado por Nichols (2005), onde se mostra uma explicação, uma argumentação sobre o que está sendo mostrado. No caso de *Jogo de Cena*, o diretor expõe a realidade da produção do filme, fazendo com que o espectador reflita sobre o método de filmagem, tire suas próprias conclusões.

O modo observativo praticamente não existe nesses dois filmes, pois os diretores interferem radicalmente na ação, o que deixa evidente a utilização do modo participativo nos dois filmes. Em *Jogo de Cena*, ouvimos a voz de Coutinho questionando e fazendo algumas perguntas às personagens, interagindo com elas,

fatopresente na maioria de suas obras, intitulado por ele mesmo como ‘cinema de conversa’ que Labaki (2006, p.78) cita em seu livro *Introdução ao documentário brasileiro*. Há um momento no filme em que Coutinho fala para a personagem que a conhece e sabe da sua história, pois a viu nos vídeos de pesquisa do filme, expondo de maneira proposital a ideia de como ele fez o documentário, com estudo de personagens, sabendo o que extrair deles, mas ao contrário do modo performático, o diretor não os julga, ele faz com que o espectador tome suas próprias conclusões. Em *Santiago* o diretor participa da ação expondo suas dúvidas, seus erros e mal-entendidos durante o momento em que foram feitas as filmagens, há 13 anos atrás, interferindo através da narrativa em *over* os truques e opiniões sobre o que se pretendia passar.

Mas é no modo reflexivo que esses dois filmes estão mais inseridos, pois o que eles buscam é exatamente a reflexão do espectador, confrontando a “realidade” com a ficção, os truques utilizados pelos próprios diretores para realizar um documentário. *Será que podemos confiar no que estamos vendo? Quem está falando a verdade? As encenações acontecem em todos os filmes que assistimos?* Esses filmes não trazem apenas uma reflexão sobre eles, mas abrangem de uma maneira geral a produção de todos os outros meios de comunicação.

Em *Santiago* essa reflexão é sobre a maneira de manipular as imagens, de como o diretor tem grande influência no resultado final do filme, através da montagem e da maneira como quer que seu personagem se comporte, de como as articulações das ideias podem mudar o rumo de todo o processo produtivo. Um grande exemplo disso dentro do filme é quando o diretor mostra os vários planos que foram feitos da piscina de sua casa. Ele começa mostrando de como coincidentemente caíram, no mesmo lugar, folhas no meio da piscina enquanto faziam vários *takes*, depois mostra a água da piscina agitada e questiona se ela estava daquele jeito porque estava ventando ou se uma mão fora de quando estava causando essa agitação, a partir daí o diretor mostra uma sequência de imagens: cabides se balançando (será por causa do vento forte?); um quarto com cadeiras cobertas com panos brancos que depois da decupagem elas somem e aparece cortinas e um móvel coberto no lugar. Depois dessas imagens essa reflexão é reforçada com sua afirmação: “Assistindo ao material bruto fica claro que tudo deverá ser visto com uma certa desconfiança”. Ele propôs através das imagens filmadas, uma discursão do que é real e o que é encenação.

Jogo de Cena confronta a encenação dentro do documentário, da performance diante de uma câmera ligada, de como todos passamos a nos comportar de outra maneira diante dela, pois quando sabemos que estamos sendo filmados tentamos esconder defeitos e vícios, queremos nos apresentar melhor para a pessoa que estará do outro lado da tela assistindo, o que de uma certa maneira, isso não deixa de ser uma interpretação.

O filme também aborda a maneira de como uma mesma história pode ser contada de maneiras diferentes, de como a ficção e o documentário podem andar juntos, pois pode-se interpretar uma personagem real e convencer o expectador sobre a realidade da história. Um grande exemplo disso dentro do filme é no momento em que vemos uma mulher contando sua história, de quando ela engravidou de um cobrador de ônibus que só o viu uma única vez, conta como criou sua filha e a relação que tem com ela, de sua maneira de se vestir e de tantas outras coisas de sua vida, quando acreditamos que tudo o que falou é verdade, ela termina seu depoimento dizendo: “Foi assim que ela disse.” Uma história pode ser contando por uma outra pessoa que não seja a ‘dona’ dela, ou mais profundamente ainda, pode-se contar uma história que não seja real mas traga tanta força e emoção que faça com que passemos a acreditar nela.

Coutinho mostra também, em seu filme, atrizes conhecidas interpretando as personagens, alternando entre a dona da história e a atriz, com isso vemos como cada uma age. Vê-se Andréa Beltrão se emocionando com a história que está interpretando, tentando contar a história da maneira mais fiel possível. Fernanda Torres também se esforça ao máximo para parecer com sua personagem, mas posiciona sua dificuldade em interpretar uma pessoa real. A atriz reflete sobre o ato de encenar, afirmando que: “quando o personagem é real, a realidade meio que esfrega na sua cara onde você poderia está e você não chegou[...] fazendo ficção você atinge um grau de realidade que faz com que aquela pessoa exista.” Marília Pêra já se distancia de sua personagem, mas o que chama a atenção é o fato de Coutinho mostrar no longa-metragem o momento em que ela diz ao diretor que interpreta do jeito que ele pedir, afirmando que choraria quando na interpretação se ele pedisse.

São através dessas reflexões que o filme traz outras questões mais abrangente, *será que existe naturalidade diante das câmeras? Estamos falando realmente a verdade, ou quase tudo é verdade, ou nada é verdade?* É nesse jogo que estamos inseridos, o surgimento de novas tecnologias faz aumentar ainda mais essa dúvida, com

o surgimento de novos equipamentos tecnológicos e o acesso cada vez maior a comunicação, milhões e milhões de produtos audiovisuais estão sendo veiculados por dia em redes sociais, seja através da internet ou de um telefone móvel, a cada dia fica mais difícil diferenciar se esses ‘produtos’ audiovisuais fabricados mostram a verdade ou ficção, se há encenação ou realidade, a sociedade está diante de um mundo que está o tempo todo sendo vigiado, por meios de todos os formatos de câmeras possíveis: *Será então que estamos o tempo todo fingindo sobre nós mesmos?*

Em *Jogo de Cena*, Coutinho aborda histórias de mulheres e interpretações de atrizes, fazendo com que o público tire suas próprias conclusões do que está sendo contado e quem está contado à história, expondo para o espectador que em qualquer filme pode-se ter uma interpretação, que o diretor poderá contar a história da maneira que lhe convém. *Santiago* mostra isso de uma maneira mais explícita, na própria narração do filme, o diretor evidencia as diversas maneiras de se produzir, os caminhos que ele poderia ter tomado e o que ele tomou, insinuando que existem formas de narrações mais subjetivas, confrontando o real com o ‘imaginário’.

Considerações finais

O primeiro ponto a ser considerado é o fato de esses filmes serem qualificados como documentários, ou seja, isso ocorre que eles mostram que em qualquer que seja o gênero sempre há a ficção, seja ela por uma interpretação do personagem diante da câmera, seja pela manipulação das imagens através da montagem, fazendo com que o diretor conte sua história da forma que achar melhor, por vezes manipulando o telespectador, fazendo-o acreditar na objetividade do narrador.

E, finalmente, o segundo, é que diante das exposições e reflexões dispostas neste trabalho, resta-nos o sabor da aventura, no que se refere à produção de filmes, a percepção dos valores revelados por cada intenção do autor/produtor, às vezes totalmente explícita e, outras vezes, encontrada nas interfaces da interpretação. Isso talvez seja o que há de mais encantador, tanto na produção quanto na recepção de filmes de ficção e/ou documentários, pois é perceptível que o público nunca poderá e nem deverá ficar inerte, ou seja, a interação entre o *autor/produtor*, o *leitor/espectador* e os *fatos da vida real* é inevitável e imprescindível. Somente assim poderá ser dito que

realmente há um jogo na relação entre estes elementos. Acredito, portanto, que o sucesso está em fazer com que esse *movimento interacional* ocorra em cada trabalho realizado.

Referências

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Campus, 2008.

DE LUCA; Luiz Gonzaga Assis. **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

FERRARI, Chiara. “**Viagem à lua (1902)**” In: Schneider, Steven Jay (org); 1001 filmes para ver antes de morrer. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

KORNIS; Mônica Almeida. **Historia e cinema: Um debate metodológico — Estudos históricos**. Rio de Janeiro: vol5, n10, 1992.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUZ, Rogério. “**A construção da narrativa**” In: Bentes, Ivana (org.); Ecos do cinema: de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papiros, 2005.

SALLES, João Moreira. “**A dificuldade do documentário**” In: Martins, José Souza; Eckert, Comelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.); O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “**Documentário Moderno**” In: Mascarello, Fernando (org.); História do cinema mundial — Campina: Papiros, 2006, p.253-287.