

**Documentário e subjetividade:
a fotografia *noire* em *33*, de Kiko Goifman¹**

Bertrand LIRA²

Resumo

A nossa proposta de trabalho se volta para o exame da fotografia como instância produtora de sentido no contexto da criação cinematográfica. Elegemos como objeto de análise o tratamento fotográfico, inusitado para um documentário, empregado em *33* (2004), de Kiko Goifman, buscando observar como a sua iluminação expressiva, própria do cinema de ficção, gera processos de significação e experiência estética numa obra documental.

Palavras-chaves: Cinema. Iluminação. Documentário. Estética *Noire*.

Abstract

Our proposed work turns to the examination of photography as instance-producing sense in the context of filmmaking. We choose as the object of analysis the photographic treatment, unusual for a documentary, employed in *33* (2004), Kiko Goifman, trying to see how its expressive lighting used in fiction cinema, generates processes of meaning and aesthetic experience in documentary work.

Key-words: Cinema. Lighting. Documentary. *Noire* Aesthetic.

Introdução

A iluminação presente no conjunto das cinematografias atuais objetiva, quase que exclusivamente, empresta realismo às cenas filmadas, sem uma preocupação maior de trabalhar significados outros do que os imediatamente visíveis. Uma luz dramática,

¹ Trabalho apresentado no XV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual (SOCINE), Rio de Janeiro, outubro de 2011.

² Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PPGC/UFPB. Coordenador do Grupo de Estudo, Pesquisa e Produção em audiovisual (GEPPAU). E-mail: bertrandlira@hotmail.com



narrativa, polivalente ou portadora de múltiplos sentidos, permanece - na sua grande maioria - restrita a produções ficcionais e no chamado cinema de autor. Surpreende, portanto, que um tratamento imagético numa obra documental, busque uma atmosfera e trabalhe com o imaginário disseminado nos filmes de ficção, a exemplo de *33* (Kiko Goifman, 2004) que abordaremos neste estudo.

Vamos examinar aqui o processo de iluminação da mensagem fotográfica, um campo privilegiado de produção de sentido nos filmes de ficção, e sua transposição para um gênero, o cinema documental, que comumente trabalha na esfera da objetividade. Na obra em questão, o diretor se apropria de uma iluminação típica de um gênero ficcional (o cinema *noir* americano dos anos 40-50) para narrar uma história documental no Brasil contemporâneo. O filme se apropria da fotografia *noire* para documentar a inquietação de um homem (Goifman, sujeito e objeto do próprio documentário) em busca de informações sobre sua mãe biológica.

O estudo da luz remonta às pioneiras tentativas dos pintores de representá-la em toda sua plenitude. Fotograficamente, a luz cumpre quatro funções primordiais e que são trabalhadas em qualquer manual de fotografia: iluminar a pessoa ou a cena, produzindo sobre eles determinados efeitos que permitem um bom registro; dar informações precisas sobre o motivo (é a luz que informa acerca da textura, do tamanho, da forma e do contorno do objeto/motivo fotografado); criar um caráter e dar clima à fotografia (a luz põe em relevo as qualidades do motivo, sugere estados de espíritos e cria atmosfera de acordo com as necessidades expressivas do fotógrafo) e, finalmente, transmitir emoções (com uma combinação adequada e sugestiva de luz e tema, produz no observador o efeito emocional desejado). Há uma fotografia de cinema que se limita a trabalhar o realismo da luz solar como representação física destinada a marcar o decorrer do tempo, uma espécie de pontuação visual. Outra que procura reinventar um universo visível com significados suplementares em consonância com a psicologia do tema tratado. Esta modalidade circunscreve o espaço a que dedicaremos nossa investigação.

O que pretendemos com este enfoque é analisar a construção da arquitetura imagética do cinema em suas dimensões enunciativas, sociais e estéticas, a partir de um repertório de códigos partilhados pelo autor e recepção, no processo de troca de



significados inteligíveis. Em suma, observaremos o modo como a imaginação iluminada do cinema instiga novos formatos sensíveis e perceptivos no imaginário individual e coletivo. E, simultaneamente, verificaremos como os enunciados, discursos e ações dos atores sociais na vida cotidiana inspiram novas modalidades de iluminação na arte cinematográfica que se irradia fortemente pelas várias camadas do imaginário social.

O documentário na esfera da subjetividade

Usualmente definimos o documentário como um gênero que enfoca o mundo histórico, o mundo que partilhamos, em oposição ao filme de ficção que representa um mundo imaginado pelo cineasta. Nichols (2005) coloca o documentário no mesmo patamar de um filme de ficção (ou não-documental) no que diz respeito à complexidade das estratégias utilizadas para com o diálogo com o espectador. As distinções entre documentário e ficção não podem ser mais pautadas somente por questões como verdade, objetividade, realidade, etc. Segundo o autor essas diferenças existem, mas não nos dão uma garantia de distinção absoluta entre os dois gêneros.

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (NICHOLS, 2005, p. 17).

Não é nosso propósito aqui nos atermos às diferenças entre filmes documentários e ficcionais, mas, mostrar como elementos historicamente pertencentes a um gênero podem ser utilizados na construção de outro como estratégia argumentativa, o que Nichols chama de “a voz do documentário”. Como uma representação e não uma reprodução da realidade, o documentário, segundo Nichols, se torna uma voz entre muitas outras. O autor entende enquanto “voz” o veículo pelo qual um ponto de vista ou uma perspectiva (visão) singular do mundo se dá a conhecer.

Por sua vez, Ramos (2008) discute os problemas conceituais em relação ao filme não ficcional, mas enfatiza na sua definição de documentário a existência de “asserções sobre o mundo histórico” através de “imagens-câmera” entre outros enunciados



assertivos (escritos ou falados). Mesmo com o embaralhamento das fronteiras que delimitam essas duas tradições narrativas, Ramos reconhece a efetiva possibilidade de distinção na ação indexatória: o espectador é informado da classificação da obra a partir da intenção de seu autor, sabendo com que tipo de obra vai estabelecer uma interação.

Como numa narrativa ficcional, em *33*, o cinema documental encontra na fotografia poderosa aliada na expressão de uma atmosfera pretendida pelo diretor para imprimir subjetividade a um gênero marcadamente objetivo de abordagem do real. Com uma arquitetura imagética de luz e sombra, essa fotografia conota mais do que denota, sugere climas, mobiliza o imaginário provocando sensações e evocando o universo ficcional dos filmes *noirs* americanos.

O documentário tem início com cenas noturnas da cidade de São Paulo, onde reside o protagonista-diretor, alternadas com os créditos iniciais do filme. Um narrador, o próprio Goifman, conta (em voz *over*) sua história. Ele diz que tem 33 anos e que foi adotado por uma senhora chamada Berta que nasceu em 1933. Um plano fechado apresenta uma pequena estatueta da imagem clássica do detetive Sherlock Holmes (que vai aparecer logo em seguida sobre o birô de um dos detetives entrevistados). O narrador anuncia que na data de 9 de setembro de 2001 resolveu remexer o passado em busca de sua mãe biológica.

Da narração em primeira pessoa com o artifício da voz-*over*, da história narrada (uma investigação), ao uso frequente da paisagem noturna e ao tratamento contrastado dado à fotografia em preto-e-branco, tudo assemelha a estética do documentário *33* ao gênero cinematográfico ficcional *noir*. Goifman trabalha todos os clichês dos filmes americanos de temática policial e detetivesca produzidos entre os anos 40 e 50.

Nessa jornada, nosso herói dá a voz a detetives reais que explicam o significado da profissão e que vão lhe orientar nesta investigação na busca da descoberta do paradeiro da sua mãe biológica. Esses depoimentos são alternados com imagens noturnas de São Paulo que mostram elementos frequentes no cinema *noir* (a paisagem urbana com suas ruas, becos, carros, asfalto, neblina, reflexos, etc., representados numa fotografia em preto-e-branco construída com o contraste de luz e sombra. A cidade é mostrada em *travelling* a partir do ponto de vista de alguém (Goifman, que também

assina a direção de fotografia do filme) no interior de um carro percorrendo ruas e avenidas da cidade.

Um dos detetives fala das questões éticas e morais que envolvem a profissão na vida real e, como nos filmes *noirs*, não existe maniqueísmo, a fronteira entre o Bem e o Mal é tênue. Os personagens dos filmes *noirs*, inclusive os mocinhos e mocinhas trazem essa ambigüidade de caráter. O Bem e o Mal não se apresentam em estado puro. Um dos detetives chega mesmo a sugerir a Goifman para grampear o telefone da mãe.

O filme *noir*

Não há uma unanimidade entre os estudiosos de cinema no entendimento sobre o conceito de cinema *noir*, desde a menção do termo em 1946, pela crítica francesa, o que demonstra o grau de complexidade da definição dessa categoria cinematográfica. A quantidade de trabalhos publicados sobre o assunto nas últimas décadas, como observa Pavés (2003, p. 328), contribuiu para tornar o termo familiar mas, por outro lado, “tem formulado tantas e tão variadas definições do cinema *noir*, que ainda segue sendo uma área de conflito e discussão entre os especialistas”.³ Iniciamos com uma citação de Mattos, para quem o cinema *noir* consiste num

Desvio ou evolução dentro do vasto campo do gênero drama criminal, que teve o seu apogeu durante os anos 40 até meados dos anos 50 e foi uma resposta às condições sociais, históricas e culturais reinantes na América durante a Segunda Guerra Mundial e no imediato pós-guerra. Nele se combinariam, basicamente, as formas da ficção criminal americana (...) com um estilo visual inspirado nos filmes expressionistas dos anos 20 (MATTOS, 2001, p. 23).

É também de Mattos (2001, p. 35) a classificação de filmes *noirs* puros para distingui-los daqueles onde estão presentes apenas alguns “elementos *noirs* temáticos ou visuais” que ele denomina de *noirs* impuros. Para o autor, o filme *noir* puro é “somente aquele que conjuga formas de ficção criminal americana (...) com o estilo visual expressionista.” Ainda segundo o autor, a identificação de um filme *noir* deve levar em conta menos o estilo visual do que o “tom deprimente e pessimista” desses

³ “(...) se han formulado tantas y tan variadas definiciones del cine negro que aún sigue siendo un área de conflicto y discusión entre los especialistas.”. (Tradução livre)



filmes próprio do expressionismo. O que importa é atmosfera lúgubre, “o clima de corrupção, morte, angústia, loucura, fatalismo”.

Conteúdos não explorados anteriormente nos filmes hollywoodianos encontram nos anos quarenta, com um conflito de dimensões mundiais afetando diretamente ou indiretamente a todos, um contexto propício a questionamentos em relação à moral, ao Bem e ao Mal, ao certo e ao errado. Com o histórico otimismo americano abalado, o cinema *noir* – e as novelas que o inspiravam – vão se impregnar de uma profunda angústia existencial, com temas sombrios, como alienação, corrupção, desilusão, neurose alimentando os argumentos *noirs*. O cinema, como outras modalidades artísticas, é um meio de expressão social que pode conter a essência do seu tempo. Essas inquietações estão materializadas também nas imagens arquitetadas pelos fotógrafos do cinema *noir*, que souberam associar forma e conteúdo como estratégia de expressão.

A fotografia [e a estética] no cinema *noir*

O cinema *noir* optou por uma *mise-en-scène* “antitradicional” que, segundo Place e Peterson (1976), propõe a representação de um mundo em frágil equilíbrio, inseguro, sob uma constante ameaça da insurgência do inesperado. Daí o emprego de enquadramentos e ângulos desestabilizadores, cuja composição resultante apresenta os personagens numa relação desarmônica em relação ao quadro. A opção por um enquadramento perturbador buscava colocar o espectador em sintonia com os sentimentos conturbados do herói *noir*.

A luz anti-solar presente amiúde nas cenas, mesmo nas diurnas em interiores, evoca constantemente um universo pecaminoso e hediondo em que todos estão imersos. Ao contrário da luz ambiente e difusa, que “desdramatiza” e banaliza o tema pela amenização das sombras ou da luz solar unidirecional indicando momentos conhecidos do decorrer do dia, a luz anti-solar foge à verossimilhança de uma iluminação natural, criando incerteza e inquietação porque não encontra correspondência nas nossas expectativas cotidianas.



A direção anti-solar de uma iluminação posicionada abaixo do horizonte imaginário encontra sua ressonância no fantástico e no extraordinário. Daí seu uso tão recorrente nos filmes expressionistas e *noirs*. As diferentes significações imaginárias dos efeitos de luz solar e anti-solar, são sublinhadas por Alekan (1979) para quem a iluminação “baseada no ritmo solar explora um mundo conhecido e repetitivo; a outra mostra o aspecto insólito do mundo <fora da natureza>. *A primeira transcreve um tema por meio da luz natural, a segunda transmuta o assunto por meio da luz imaginária*” (1979, p.119, grifos do autor)⁴.

Apesar da estética *noire*, verifica-se, a partir da Segunda Guerra, uma demanda por um maior realismo no cinema hollywoodiano, causada, entre outros fatores, pela evolução tecnológica nos equipamentos, acessórios e insumos cinematográficos, que facilitaram as tomadas fora dos estúdios, e pela influência do cinema neo-realista italiano. Segundo Pavés (2003) foram os diretores de fotografia Gregg Toland e Arthur Miller os primeiros a abraçarem, no âmbito puramente estético, o estilo visual realista. *Cidadão Kane* é um marco neste estilo, mas não dispensou o uso do claro-escuro expressionista em diversos momentos da trama.

Mais uma vez, o enquadramento da cena e dos personagens, com suas angulações enviesadas e uma composição em desarmonia imprimem um tom grotesco aos personagens e uma atmosfera de mal-estar ao universo apresentado. Place e Peterson (1976) e Hirsch (1981) têm assinalado o uso incomum da câmera, seus movimentos e os enquadramentos anticonvencionais nos filmes *noirs*, com uma extrema e perturbadora alternância de ângulos e planos, de fechado (*close up*), a médio (*medium shot*) e a plano geral (*long shot*); uma economia no deslocamento de câmera; e o uso freqüente de planos extremamente fechados para acentuar o universo neurótico e claustrofóbico do *noir*. Hirsch, por exemplo, observa que os diretores *noirs* recusam amiúde a amplitude e a horizontalidade, enfatizando, ao contrário, a assimetria, ângulos incomuns e a verticalidade na composição do quadro. A distorção deliberada da figura de alguns personagens, com o uso de uma lente grande angular e de ângulos de baixo pra cima (*low angles*), altera a visão usual de uma imagem e resulta em feitos desconcertantes.

⁴ Tradução nossa.



Os padrões visuais recorrentes nos filmes *noirs* consonam com suas histórias e traduzem imagetivamente uma atmosfera de inquietude, de lugubridade e horror. Hirsch credita o estilo visual adotado pelo *noir* à influência do expressionismo alemão, “compulsivamente viciado em sombras e no alto contraste entre luz e escuridão” (1981, p. 90). Do ponto de vista da temática e da abordagem, os valores do expressionismo vão se adequar perfeitamente ao universo obscuro dos filmes *noirs*. Porfírio, Silver e Ursini (2005) defende a tese de que a presença de profissionais estrangeiros, sobretudo judeus, em Hollywood explica, em parte, a visão sombria e pessimista do cinema *noir* num país historicamente otimista. Esses artistas “tinham uma predisposição a esses temas definitórios - paranóia, alienação, caos, violência por estarem sensibilizados a eles através de suas próprias experiências profissionais” (2005, p.17)

Em relação ao cinema produzido na década anterior, cuja artificialidade estética começava a ser questionada, o cinema americano dos anos quarenta foi marcado por um estilo temático e visual fortemente realista. Diversos fatores contribuíram para essa demanda por um maior realismo, ainda segundo Pavés, uma delas é que se gerou, no próprio meio cinematográfico, uma corrente de profissionais (produtores, diretores, e roteiristas) desejosos de mais verossimilhança em suas películas. A participação dos EUA na Segunda Guerra, as conseqüentes restrições econômicas, a evolução dos equipamentos de filmagem (câmeras leves, por exemplo), o surgimento de películas mais sensíveis e lentes mais luminosas para o registro dos conflitos, beneficiaram os profissionais que desejavam uma estética realista. O diretor de fotografia Arthur Miller (citado por Pavés, 2003) lembra que além dos ganhos artísticos com a opção pelo visual realista, as produções tiveram benefícios técnicos e econômicos. Essa inclinação para um maior realismo aconteceu num momento em que as restrições aos gastos impostas aos estúdios cinematográficos pelo Governo federal, em virtude do conflito mundial, os impeliram a rodar os filmes em locações reais.

A partir desse momento, essas idéias vão se estender rapidamente entre os diretores de fotografia, de maneira que o realismo fotográfico, visual, se converteu no espelho que devia sustentar o cinema para refletir a natureza circundante e num critério para a valorização estética de um filme (PAVÉS, 2003, p. 354).

Por sua vez, autores como Silver e Ursini (2004) e Hirsch (1981) creditam também à repercussão do neo-realismo italiano no meio cinematográfico americano, com filmes como *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945), *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) e *Ladrões de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), essa busca realista da estética *noire*, cujas filmagens alternavam gravações em estúdio com cenários reais. A partir de 1945, que o neo-realismo italiano,

reintroduz a moda da iluminação natural, plana e pouco contrastada, estilo “jornal”. Essa reação antiexpressionista acentua-se mais ainda por volta do final dos anos cinquenta com a *nouvelle vague* francesa e movimentos similares: as tomadas são feitas ao ar livre e em cenários reais. (BETTON, 1987, p. 56).

O que o autor não verifica é que o cinema *noir* terminou por absorver e combinar, amiúde numa mesma película, elementos do estilo visual neo-realista e expressionista.

Nos anos quarenta, a inclinação pelo realismo nos filmes *noirs* passa também pela escolha deliberada do uso da fotografia em preto e branco, pois a cor na película, na forma como a conhecemos hoje, já estava definida desde o final da década de 30. Se por um lado, a produção de películas em cores tenha sido aguardada como um recurso essencial para imprimir maior realismo ao cinema, como assinala Costa (1989) seu emprego não ocasionou alterações significativas na linguagem cinematográfica como um todo. Houve, ao contrário, forte resistência, por parte dos realizadores, ao seu uso generalizado por razões técnicas (difícil domínio) e estéticas (convenções estilísticas). E, paradoxalmente a essa expectativa, numa “convenção tácita” predominante nas décadas de 40 e 50, o preto e branco passa a ser indicado aos filmes de gênero realista como os *noirs* e os dramas psicológicos, enquanto a cor era aconselhável em especial para os musicais, os épicos-históricos e os *westerns* e sua presença generalizada no cinema só vai acontecer em meados dos anos 50.

O que levou os realizadores a atribuir maior realismo às películas rodadas em preto e branco? Talvez a resposta esteja nos argumentos apresentados por Martin (1990). Reconhecendo que o uso da cor é frequentemente justificado pelo grau de realismo que ela pode portar à narrativa cinematográfica, na visão do autor,



a verdadeira *invenção* da cor cinematográfica data do dia em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser *realista* (isto é, conforme à realidade) e que deveria ser utilizada antes de tudo em funções dos *valores* (como o preto-e-branco) e das implicações psicológicas e dramáticas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias) (MARTIN, 1990, p. 68, grifos do autor).

Não é de surpreender, portanto, que o cinema *noir* tenha optado pelo preto e branco para a fotografia de seus filmes e por um estilo visual cuja iluminação enfatizasse os efeitos de sombra, a ponto de se generalizar, entre técnicos e teóricos, as denominações “iluminação expressionista” e “fotografia expressionista” em referência ao estilo visual adotado pelo *noir*. A cor, portanto, como fator de *realismo* não convinha aos propósitos estéticos daqueles realizadores, pois “há assuntos que não parecem, *a priori* e por razões dramáticas, exigir sua presença: a violência, a guerra, a morte, assim como os temas puramente psicológicos” (MARTIN, 1990, p. 70).

As técnicas de iluminação expressionista e seus resultados (fontes de luz posicionadas abaixo do eixo horizontal; iluminação parcial do quadro e dos personagens; projeção de luz aparentemente de forma unidirecional; isolamento da figura humana de um fundo escuro ou criação de silhuetas negras sobre um fundo branco; ausência ou fraca presença da luz de enchimento que atenua as sombras; projeção de sombras densas e saturadas, etc.) não eram novas, segundo Vernet, para os realizadores americanos nos anos 40. Já em 1915, elas foram sistematicamente retomadas pela dupla Cecil B. de Mille e Alvin Wickoff a partir de experimentos anteriores nos filmes de D. W. Griffith. Além do mais, Vernet verifica que a iluminação expressionista, como abordada aqui, estava presente não só nos EUA e Rússia (1915), como na Dinamarca (1911) ou França (1913) e manteve uma certa continuidade nas duas décadas seguintes. Sobre a iluminação dos filmes *noirs*, o autor afirma que ela deve sua perpetuação aos chamados filmes góticos cuja ação acontecia em cenários onde a escuridão poderia ser bem trabalhada, a exemplo de velhas mansões sem eletricidade. Pelo exposto, vimos também que o estilo visual *noir* não agrega unanimidade.



Um documentário *noir*

Inventariamos aqui uma série de elementos recorrentes na iconografia *noire* que são utilizados por Goifman em *33*: imagens noturnas com nuvens escuras que cortam o céu encobrendo a lua; fotografia contrastada nas imagens diurnas e noturnas, uso de espelhos (do elevador e retrovisor do carro); neblina no asfalto, pára-brisas molhados de chuva; imagens refletidas no vidro das janelas; distorções das imagens; ângulos enviesados; e câmera na mão desestabilizando as imagens, além de referências explícitas ao Falcão Maltês, Sherlock Homes, etc..

A escada (a exemplo de espelhos, janelas e outros objetos emoldurantes) compõe a iconografia *noire*. Não raramente, a escada no cinema *noir* conduz à danação ou à catástrofe. Água e espelho, símbolos nitidamente isomórficos, estão associados na narrativa do filme em questão e compõem a constelação do regime noturno da imagem tratado por Durand (2002), que explicita sua valorização negativa através do mito de Acteão com toda sua simbologia catastrófica e aterradora. Durand observa que em pintores como Rembrandt e Tintoretto, o espelho imagetivamente se constitui “elemento líquido e inquietante”.

O espelho no filme *noir* tem suas significações imaginárias associadas ao universo psicológico conturbado dos personagens. Na iconografia *noire*, ele não aparece como mero elemento decorativo do cenário. Sua função, nota Hirsch, vai mais além:

Reflexos em espelhos e janelas sugerem duplicidade, divisão do ego, e por isso sublinha temas recorrentes de perda ou confusão de identidade; múltiplas imagens de um personagem numa mesma tomada dão ênfase visual a personalidades duplas e instáveis muito freqüentes no gênero (HIRSCH, 1981, p. 89).

O incomum na narrativa do documentário *33* é a sua estruturação dramática nos moldes de uma ficção e um tratamento imagético carregado de subjetividade e atmosfera com as significações imaginárias que o contraste luz e sombra carregam. Mesmo na captação dos depoimentos, a iluminação é trabalhada para dramatizar a cena. No depoimento de Dona Berta, mãe de Goifman, uma luz vindo da direita ilumina metade do seu rosto deixando a outra metade na sombra (contraste). O que seu



depoimento esconde, o que revela? Ela fala do drama de não poder engravidar (apesar dos vários tratamentos) e do processo de adoção, transmutando sua fala numa narrativa de mistério: ela narra que na época o pediatra lhe telefonou e deu um endereço para onde ela deveria ir encontrar o bebê a ser adotado.

Alem do depoimento da mãe adotiva, o mistério que envolve a busca do protagonista-diretor pela mãe biológica perpassa pelos diversos relatos presentes no filme: o da babá cartomante; o da tia Eva (de quem Goifman desconfia da veracidade da fala), o da irmã e o do médico. Na fala da tia Eva, sua imagem apresenta um contraste fortíssimo com o fundo branco. O rosto dela, como o da mãe Berta, está iluminado pela metade. Numa das aparições de Goifman, a fotografia contrastada quase torna sua imagem uma silhueta. Noutro momento, quando Goifman narra suas estratégias de investigação, sua imagem nos é mostrada refletida no vidro da janela.

O fato de *33* ser um projeto marcadamente pessoal do realizador, já traz em si uma carga de subjetividade considerável. Bernadet (2005), embora reconheça a imprecisão do termo, chama esse tipo de documentário de “documentário de busca”. Nele, o diretor é personagem e primeiro observador da história. É personagem ao nível de uma “ficção documentária” ou “documentário ficcional”. O autor está se referindo ao próprio *33*, de Kiko Goifman, e ao documentário *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2003). Nesses documentários, “a filmagem tende a se tornar a documentação do processo. Não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem.” (BERNADET, 2005, p. 144).

Enquanto personagem do seu próprio documentário, Goifman faz a câmera flunar como um voyeur pelas ruas da cidade, entrando na maternidade onde nascera, no edifício onde possivelmente tenha vivido sua mãe biológica, pelo Mercado Central, etc. A cidade e suas ruas e seus ambientes nos são apresentados, na maioria das vezes, através do seu ponto de vista (câmera subjetiva). No Mercado Central, para onde o diretor-personagem se dirige com o propósito de apenas “fazer hora”, a câmera subjetiva mostra imagens do local, enquanto ouvimos vozes superpostas dos detetives, da babá, da mãe, da irmã e do médico - fragmentos dos depoimentos deles ouvidos



anteriormente - e suas imagens fugidias como pensamentos do personagem, uma estratégia narrativa tipicamente da ficção.

Podemos identificar em *33*, uma estratégia de abordagem do mundo histórico pelo viés da subjetividade, num tom autobiográfico, que Nichols (2005, p. 135) denomina de “modo performático” na sua classificação de modos de representação do documentário (poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático) que, segundo o autor, “funcionam, como subgêneros do documentário propriamente dito”. O modo dito performático, constata Nichols (2005, p. 169), “sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.”.

O que está em jogo nas estratégias adotadas pelo modo performático não é mais a objetividade do relato, mas a subjetividades no âmbito da experiência e da memória. Nessa forma de documentário, “há uma forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. É geralmente o “eu” que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida.” (RAMOS, 2008, p. 23).

Considerações finais

Recorremos a Nichols (2005), à guisa de uma breve conclusão, para enfatizar essa marca do modo performático que reúne numa única narrativa o real e o imaginado, com o imaginário amplificando os acontecimentos reais. Nesse sentido, *33* é um documentário emblemático: da opção pela narrativa em primeira pessoa e pelo tom explicitamente autobiográfico ao tratamento visual que privilegia a iconografia de um gênero ficcional (o cinema *noir* americano), o filme de Goifman nos convida a uma imersão num universo particular (a história do realizador) impregnado de referências de um mundo imaginário (as histórias de detetives disseminadas pelo cinema americano).

Examinamos no decorrer deste artigo a arquitetura de iluminação da mensagem fotográfica usual na produção de sentido no domínio do campo da ficção, aqui transposta para o cinema documental, gênero que amiúde trabalha na esfera da objetividade. Goifman, apropriando-se de uma iluminação do gênero ficcional *noir* americano, narra uma história documental contemporânea (sua busca por informações

de sua mãe biológica), impregnado sua narrativa de subjetividade, não apenas pela narração em *voz-over*, mas também por uma iluminação que trabalha o contraste de sombra e luz pleno de significações imaginárias.

Referências

- ALEKAN, Henri. **Des Lumières et des Ombres**. Paris: Centre National des Lettres, 1979.
- BERNADET, Jean-Claude. “Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro”, in : LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (Orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.
- DURAN, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HIRSCH, Foster. **Film noir: the dark side of screen**. San Diego: A. S. Barnes, 1981.
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MATTOS, A. C. Gomes de. **O outro lado da noite: filme noir**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PAVÉS, Gonzalo M. **El cine negro de la RKO: em el corazón de las tinieblas**. Madri: T&B Editores, 2003.
- PLACE, J. A.; PETERSON, L.S. Some visual motifs on film noir. In: NICHOLS, B. (Ed.). **Movies and Methods**. Los Angeles: University of California Press. v. 1, 1976.
- PORFÍRIO, Robert; SILVER, Alain e URSINI, James. **El cine negro americano: los secretos de los cineastas del período clásico**. Barcelona: Laertes, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: editora Senac São Paulo, 2008.
- VERNET, Marc. “Film noir on the edge of the doom”, in : COPJEC, J. **Shades of noir**. Londres: Verso, 1993.