

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO-LABJOR

Caue Fernandes Nunes

Documentário, falso e ciência:
ancoragens e decolagens

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural na área de concentração de Divulgação Científica e Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Campinas

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879
- BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP**

N922d	Nunes, Caue, 1977-
	Documentário, falso e ciência : ancoragens e decolagens / Caue Fernandes Nunes. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.
	Orientador : Fernando Cury de Tacca.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.
	1. Documentário (Cinema). 2. Em estilo documentário (Cinema). 3. Ciência. 4. Comunicação audiovisual. 5. Representação cinematográfica. I. Tacca, Fernando Cury de, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Documentary, mock and science: anchors and takeoffs.

Palavras-chave em inglês:

Documentary films

Documentary-style films

Science

Communication Audio-visual

Motion picture acting

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural.

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural.

Banca examinadora:

Fernando Cury de Tacca [Orientador]

Gilberto Alexandre Sobrinho

Antonio Carlos Rodrigues Amorim

Data da defesa: 22-08-2012.

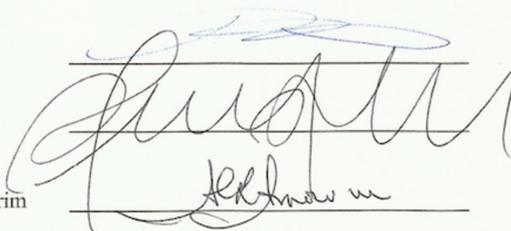
Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural.

BANCA EXAMINADORA:

Fernando Cury de Tacca

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues Amorim



Handwritten signatures in blue ink over horizontal lines. The first signature is large and cursive, the second is smaller and more legible.

Prof. Dr. Celso Luiz Figueiredo Bodstein

Prof. Dr. Wagner José Geribello

IEL/UNICAMP
2012

Para Laís, Felipe e Josi

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando de Tacca, pela grande contribuição na estruturação desse texto e por aceitar as (muitas) mudanças que fiz desde o início da pesquisa. Agradeço também à equipe do Labjor, em especial a coordenadora do programa, Susana Dias, além de Alessandra Carnauskas e Wanda Jorge.

Meu gosto pelo cinema e pelos livros se deve ao meu pai, Ricardo Nunes, que desde cedo me incentivou a ler e ver filmes. A motivação dessa dissertação vem, em parte, dele. Agradeço muito a ele por isso.

À minha mãe, Luci Fernandes, agradeço por me ensinar a desenvolver minha sensibilidade, peça importante nessa pesquisa, e por me mostrar que a ciência não é a única (nem a melhor) forma de conhecimento.

Lembro também de meus amigos, Francisco Bryan, James Maher, Ana Uhle, Paula Ribeiro, e tantos outros, de meus irmãos Eduardo Nunes, Nabil Chahine e Lia Nunes.

Aos meus filhos Felipe e Laís, quero dizer que, mesmo sem saber, eles me incentivaram e me deram força para chegar ao fim dessa dissertação. Quero também me desculpar pelas horas e horas de ausência. Aos meus sogros, José e Antonia Casarini, à minha cunhada Juliana Casarini, à minha cumadre Dalila Figueiredo, quero agradecer por nos ajudar a cuidar das crianças.

Por fim, quero agradecer a Josi e dizer que o apoio (e paciência) dela foi fundamental para eu conseguir fazer essa pesquisa. Ela é, de fato, uma grande parceira e meu grande amor.

Resumo

Essa pesquisa propõe uma investigação sobre o documentário audiovisual e sua interlocução com o conceito de “falso”, a partir de alguns filmes que se utilizam de narrativas que mesclam “ficção” com “documentário”. Ao final, há uma proposta de roteiro de um falso documentário cujo tema é a ciência, o terceiro elemento que dialoga com os conceitos de “documentário” e “falso”.

Palavras-chave: Documentário, Falso, Ciência.

Abstract

This research proposes an investigation into the audiovisual documentary and its dialogue with the concept of "false", from some movies that use narratives that mix "fiction" with "documentary". At the end, there is a proposed script for a fake documentary whose subject is science, the third element that dialogues with the concepts of "documentary" and "false".

Key words: Documentary, False, Science

Sumário

Introdução.....	10
1. Acerca dos documentários.....	13
1.1. Atualidades.....	16
1.2. Modo poético.....	19
1.3. Modo expositivo.....	21
1.4. Modo observativo.....	25
1.5. Modo participativo.....	29
1.6. Modo reflexivo.....	32
1.7. Modo performático.....	36
1.8. Falso documentário.....	37
1.9. Das falsidades.....	44
1.10. O documentário no Brasil.....	47
2. Entre ficções e documentários.....	61
2.1. <i>Santiago</i>	61
2.2. <i>Jogo de cena</i>	65
2.3. <i>Recife falso</i>	71
2.4. <i>Serras da desordem</i>	74
3. A falsa ciência.....	78
3.1. Abordagem do tema do roteiro.....	84

3.2. Neurociência.....	85
3.3. O personagem.....	89
3.4. Escolha ética-estética-técnica.....	93
3.5. Roteiro.....	97
Conclusão.....	104
Referências.....	106

Introdução

Documentário, ciência e falso. Essas são as palavras que movem essa pesquisa ou que se movem por essa pesquisa. O caminho começa pelas classificações, passa pelas desclassificações, pela análise de como alguns filmes se organizam e termina com uma proposta de roteiro.

O documentário é a plataforma de ancoragem, o lugar de onde se fala, o ponto de retorno, da fala segura e da ordem. O falso é a plataforma da decolagem, o lugar desconhecido, o ponto de fuga, da fala arriscada e da desordem. A ciência é uma intrusa que só chega ao final, mas serve de contraponto, um lugar para se fazer aproximações e distanciamentos.

No capítulo 1, uma tipologia dos documentários situa a plataforma de ancoragem e conceitua o falso, a plataforma de decolagem. Durante toda sua história, o documentário assumiu diferentes formas que se completam, se excluem e se interagem, de modo que a compreensão de um tipo de construção narrativa depende da contextualização histórica do filme em questão. Três instâncias são levadas em consideração durante o processo de criação dos documentários. O primeiro é o devir ético, que se constitui do conjunto de valores coerentes que fornece a visão de mundo que sustenta a intervenção do sujeito no mundo (RAMOS, 2008, p. 33). Esse é o ponto de partida pelo qual o cineasta vai intervir, através da câmera, com aquilo que lhe é exterior. Da mesma forma, o espectador assiste aos filmes a partir de seu próprio devir ético, surgindo daí um diálogo.

A história do documentário é composta de diversos devires éticos, sejam eles confluentes, convergentes ou coexistentes, no entanto, há uma relação que perpassa todos os períodos: a dualidade sujeito-objeto, ou seja, a maneira como o sujeito-câmera se posiciona diante do objeto-mundo, condição ontológica para a construção do devir ético, que ora pende para um lado, ora para outro. Do extremo objetivismo ao puro subjetivismo, o documentário percorreu e percorre todas as etapas desse moto-perpétuo que se alimenta daquilo que lhe é externo e estranho, com a mesma intensidade que reproduz aquilo que lhe é interno e conhecido.

A segunda instância é o devir estético, que é a maneira como a linguagem cinematográfica se organiza a partir do devir ético adotado. Nesse caso, há um diálogo não somente com a história do documentário, mas com o audiovisual de uma forma geral, incluído os cinemas ficcional e experimental, além da influência das outras artes como a fotografia, pintura, literatura, artes visuais e plásticas. Os elementos de linguagem são ressignificados criando novas formas de estruturar os filmes. A relação das imagens com o som, a narração *over*¹, o material de arquivo, as entrevistas, a direção de câmera, o uso de músicas, a velocidade da edição, tudo isso se transforma com cada novo movimento audiovisual que surge com novas perspectivas.

A terceira instância, o devir técnico, está atrelado às condições tecnológicas de cada período histórico, já que as possibilidades de captação de imagens e sons dependem desse suporte. Desde o tamanho das câmeras, passando pela sensibilidade das emulsões (e depois do CCD), a qualidade de captação do som direto, a luminosidade das lentes até a mudança da moviola para a ilha de edição, tudo isso está atrelado às limitações tecnológicas e a maneira como os filmes se organizam. O devir técnico não é uma gaveta vazia que cabe qualquer coisa dentro, a forma como é concebido traz consigo uma escrita própria e um embrião dos devires estético e ético.

Essa divisão auxilia a análise e contribui para organizar as tipologias, no entanto, cada filme é um só corpo-mente-alma inseparável e único. Se for possível fazer uma separação, as instâncias são indiscerníveis e não existe fora da relação, formando um único devir ético-estético-técnico. Uma instância se dobra na outra e, em muitos casos, elas se (con)fundem, constituindo um todo que não é simplesmente a soma das partes, mas a criação de algo novo.

No capítulo 2, através da análise de filmes, os conceitos são postos em movimento, se aproximando, se afastando ou simplesmente coexistindo. “Documentário” e

¹ Recurso narrativo que se constitui da sobreposição de uma voz em cima de imagens. A pessoa que narra nunca aparece na tela. Também conhecido como “narração off” ou “voz-de-Deus”. Essa última denominação possui um caráter valorativo porque indica um tipo de linguagem que se afirma como detentora de autoridade para discorrer sobre o assunto em questão, sendo onisciente e onipresente.

“falso” são trabalhados de diferentes maneiras nos filmes escolhidos, já que cada um possui um dever ético-estético-técnico. São todos documentários brasileiros produzidos na primeira década do século XXI, que possuem a potência de expandir, deslocar, criar ruídos e reclassificar o gênero.

No capítulo 3, a ciência aparece como um elemento que removimenta o documentário e o falso, resultando na proposta de um roteiro de um curta-metragem.

1. Acerca dos documentários

Desde seu surgimento, o documentário audiovisual estabeleceu um diálogo com os demais gêneros cinematográficos. Até por uma questão de auto-definição, inicialmente, o documentário se opôs a esses outros gêneros, se definindo pelas diferenças. Tais diferenças operavam mais no campo do direito do que da prática propriamente dita, já que os primeiros filmes documentais se utilizavam de práticas tanto do cinema ficcional quanto do experimental. No entanto, de uma maneira ou de outra, as diferenças estavam presentes. Que diferenças são essas?

Num primeiro momento, o documentário convocou para si o status de documento, do “eu estive lá, eis aqui a prova”. As imagens e sons produzidos possuíam a intenção de representar o mundo histórico. De acordo com Ramos (2008, p. 22), o documentário é uma narrativa que produz asserções sobre o mundo histórico, na medida em que haja um espectador que receba essas imagens e sons como asserções. Por mundo histórico, entende-se que é aquele exterior a quem produz a asserção, ou seja, há nessa definição uma clara separação entre sujeito e objeto. O sujeito-câmera é aquele que produz as asserções sobre o objeto-mundo.

Pode-se argumentar que o mundo histórico não é único, mas sim plural, e que, portanto, deveríamos falar em mundos históricos. Além disso, os conceitos por trás da realidade histórica são mutáveis ao longo do tempo. Isso nos leva a crer que um discurso produzido por um documentário em um determinado período pode perder validade em outro contexto histórico. Tudo isso precisa ser considerado, mas num primeiro momento, a definição inicial basta.

Os filmes de ficção também podem produzir asserções sobre o mundo histórico, então como diferenciar um gênero de outro? Segundo Ramos (Ibid. p. 25), os filmes de ficção são baseados em uma estrutura narrativa ficcional encarnada por entes com personalidade denominados personagens. Portanto, as pessoas que aparecem na tela são atores representando esses entes e a narrativa não precisa ter nenhum comprometimento com algo que seja exterior ao filme.

Em ambos os gêneros, a articulação cinematográfica é parecida, na medida em que a decupagem segue um encadeamento de planos de diferentes ângulos, buscando unidade espacial, usa recursos como campo/contracampo, *raccord*² de movimento e direção de olhar. No documentário, essa linguagem é utilizada para construir o argumento do filme, na ficção, para fazer a trama se desenvolver através das ações dos personagens.

Outra forma de definir o documentário é através de sua estrutura institucional: documentário é aquilo que fazem os documentaristas. Na maioria das vezes os cineastas definem de antemão que tipo de filmes estão fazendo e quando a obra chega ao público a definição já está feita. Isso quer dizer que os espectadores sabem com antecedência que tipo de filme vão assistir, tanto no cinema como na televisão. Essa estrutura institucional, muitas vezes, não se utiliza de um método reflexivo e por isso não questiona a capacidade dos documentários de representarem a “realidade”, fato que suprime grande parte da complexidade da relação entre representação e realidade e deixa subentendido que os documentários têm acesso direto e verdadeiro ao “real”. Isso funciona como um dos principais atrativos do gênero.

Muitos documentários questionam essa capacidade de representação, como *This is Spinal Tap* (1982), de Rob Reiner, que conta a história de uma banda de rock que só existe no filme. É um falso documentário, gênero que será discutido com detalhes mais adiante. Nesses casos, os filmes estabelecem uma discussão e friccionam os limites entre os diversos gêneros cinematográficos.

Os documentários se diferenciam dos demais tipos de filmes também pelo corpus do texto e pela maneira que a narrativa se organiza. A história do gênero é marcada por períodos em que havia maneiras predominantes de estruturar a narrativa. Uma das formas mais conhecidas é a da “solução de problemas”: o documentário propõe um problema, em seguida fornece informações sobre essa questão e prossegue com um desenvolvimento ou complexidade do assunto. Por último chega a uma conclusão que o

² Raccord é a montagem em continuidade entre um plano e outro. A continuidade pode ser do movimento dos personagens, dos cenários, da luz e do som para que a narrativa tenha uma continuidade verossímil mesmo com muita mudanças de posições de câmera.

espectador é estimulado a endossar. Os filmes do cineasta Michael Morre, por exemplo, seguem essa premissa.

Como aponta Nichols (2005a, p. 55): “A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade. Esperamos nos envolver com filmes que se envolvem com o mundo”. Esse argumento se estrutura através da chamada montagem de evidências: ao invés dos cortes darem a sensação de tempo e espaço unidos em que seguimos os personagens, a edição organiza os cortes para que dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica.

O documentário se opôs aos demais gêneros mais no campo do direito do que dos fatos, porque já nos primeiros filmes do gênero, as práticas ficcionais estavam presentes, como por exemplo, em *Nanook, o esquimó*³ (1922), de Robert Flaherty. Como Nanook vivia na Baía de Hudson, no Canadá, onde as condições climáticas são extremamente adversas, parte das cenas foram filmadas em outro local com situações mais favoráveis. O processo de Flaherty foi acompanhar a vida do esquimó, inicialmente sem os equipamentos, e depois encenou para a câmera aquilo que acreditava ser mais importante. Grande parte do filme é, portanto, encenado, prática comum aos filmes de ficção. A diferença é que não havia atores, os próprios esquimós reencenavam suas ações. Há, inclusive, a encenação de práticas que os esquimós não utilizavam mais, como a cena da caça da morsa com o arpão. Em seu dia-a-dia, Nanook havia abandonado esse tipo de caça, mas Flaherty quis registrar aquilo que considerava mais representativo no universo dos esquimós, mesmo aquilo que pertencia ao passado. Como observa Ramos (2008, p. 39), a encenação sempre foi uma prática habitual no documentário, não só nas próprias locações, mas também em estúdios, através de reconstruções de um determinado fato.

Se desde o seu surgimento, o documentário se construiu através das semelhanças e diferenças com outros gêneros, é necessário aprofundar essa questão e

³ Mantenho os nomes em português dos filmes lançados no Brasil até julho de 2012.

apontar como essa relação foi travada ao longo da história do cinema. Nichols (2005a) apresenta uma tipologia que ajuda a compreender as transformações do gênero. Ele identifica que existem seis modos de narrativas documentárias: poética, expositiva, observativa, participativa, reflexiva e performática. Eu incluí duas outras categorias: *atualidades*, que ocupa o primeiro lugar na ordem cronológica, devido à importância de um tipo de filme que até hoje é significativo no universo das produções audiovisuais; e o falso documentário, que produz um embaralhamento das fronteiras do gênero. A apresentação dos modos segue uma ordem cronológica do surgimento de cada um, mas em nenhum momento se apresenta como uma cadeia evolutiva. Essa tipologia procura buscar os traços dominantes em cada filme, portanto uma obra pode se enquadrar em mais de uma categoria, mesmo que uma delas prevaleça. Outro aspecto que essa classificação nos ajuda a compreender é que cada novo modo que surge, estabelece um diálogo com os anteriores, como sugere Nichols (Ibid., p. 138):

Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público.

1.1 . *Atualidades*

Os primeiros filmes próximos ao documentário são conhecidos como *atualidades*. Ainda no final do século XIX, tornou-se muito comum a exibição de paisagens e eventos públicos. Não se tratava de um produto visual acabado com uma narrativa clara, mas sim do registro de lugares e pessoas. Os filmes eram vendidos em pequenos pedaços, então cada exibidor comprava a quantidade desejada e a partir disso compunha uma exibição de acordo com seus próprios critérios, já que não havia uma narrativa para dar sentido ao material. Em geral, as paisagens continham imagens de lugares exóticos e distantes, que antes da invenção da fotografia e do cinema só eram possíveis de serem vistos pessoalmente. Eventos sociais como festas e cerimônias também faziam sucesso entre os espectadores das *atualidades*.

Um subgênero que se popularizou muito foi o *filme de viagem*. De acordo com

Da-Rin (2006), um dos mais importantes fotógrafos viajantes foi Burton Holmes, que percorreu vários países produzindo imagens. De volta aos EUA, Holmes fazia palestras contando suas aventuras e em seguida exibia os filmes. Além dele, muitos outros produtores possuíam extensos catálogos de paisagens.

Como nesse período as salas de cinema ainda não existiam, os filmes eram exibidos em lugares improvisados e, em muitos casos, os exibidores eram itinerantes e seguiam viajando, no mesmo espírito aventureiro com que produziam as imagens.

Desde o advento da fotografia, as imagens produzidas por processos fotoquímicos carregavam um sentido social de indexação com a realidade. As imagens se construíam como provas físicas daquilo que a câmera viu. De acordo com Nichols (Ibid., p.119), o signo indexador tem uma relação física com aquilo que se refere. As *atualidades* se apresentavam como uma janela para o mundo histórico, na medida em que produziam imagens que possuíam muita semelhança com aquilo que foi filmado e por isso funcionavam muito bem dentro da perspectiva “eu estive lá, eis aqui a prova”. Nesse sentido, as imagens operavam como documentos capazes de apresentar evidências sobre o mundo histórico. As paisagens e os filmes de viagem estavam inseridos nessa perspectiva.

Os filmes de ficção e experimentais do início do século XX operavam com uma lógica diferente, mais próxima das artes do espetáculo. Mesmo que os filmes destes gêneros contenham alguma indexação, eles se inspiram livremente nas outras artes, como no teatro, na dança, na literatura, na música e são constituídos de narrativas ficcionais que são conduzidas por personagens interpretados por atores. Os espectadores, por sua vez, recebiam aquelas histórias como sendo inventadas e que, portanto, não operavam como documento.

Os primeiros filmes produzidos, a saber, *A chegada do comboio à estação* (1895) e *Saída do trabalhadores das fábricas Lumière* (1895), ambos dos Irmãos Lumière, carregam esse aspecto indexador. São dois filmes bem curtos, de pouco mais de um minuto, que contêm apenas um plano e que fazem um registro do cotidiano de uma cidade. Alguns anos mais tarde, os documentaristas irão reivindicar esse aspecto de documento que estava

colocado ali nos filmes dos irmãos Lumière.

Apesar dessa relação de indexação, as *atualidades* possuíam em muitos casos aspectos claramente ficcionais. Como o documentário ainda não estava estabelecido enquanto gênero – essa nomenclatura ainda não existia – as diversas possibilidades de produção de imagens conviviam sem que isso se configurasse um conflito. Fatos que circulavam na imprensa e que não haviam sido registrados por câmeras, eram reconstituídos, como por exemplo, as guerras. De acordo com Da-Rin (2006), a guerra entre Rússia e Japão foi encenada pela produtora Biograph, que usou cadetes para atuar nas cenas de ataques. Ao que tudo indica, os espectadores não questionavam a autenticidade das imagens e nem se sentiam enganados pelas encenações.

Conforme o cinema foi se estabelecendo enquanto indústria, algumas padronizações apareceram como forma de regular a atividade. Nas *atualidades*, os filmes deixaram de ser comercializados em pedaços independentes e passaram a ser vendidos como uma unidade integrada, originando o *newsreel* ou cinejornal. Na década de 1910, esse tipo de filme passou a ser exibido antes dos filmes de ficção, período em que as salas de exibições já estavam estabelecidas e as exibições itinerantes perderam espaço. Charles Pathé foi um dos principais produtores dos cinejornais com a produção de pequenos programas que continham aproximadamente 10 filmes factuais com registros de paradas militares, eventos esportivos, acidentes e outros fatos. Os programas eram fechados e vendidos como uma unidade e atualizados uma vez por semana. Em pouco tempo, muitos outros produtores passaram a produzir cinejornais e entraram na concorrência com Pathé.

A padronização das *atualidades* em formato de cinejornal se deu na medida em que a linguagem cinematográfica se desenvolvia em todos os seus aspectos. No cinema ficcional, Griffith experimentou técnicas para a criação de um cinema narrativo. Ele não foi único, mas foi o principal cineasta que desenvolveu uma concatenação de planos que funcionava em continuidade de ações, através de entradas e saídas de planos com *raccords* de direção. Desse modo, a narrativa ganha verossimilhança e permite a possibilidade da construção de um tempo e espaço diegético. Griffith também desenvolveu a montagem

paralela em que duas ações simultâneas são editadas alternadamente.

A criação desse tipo de linguagem, além de possibilitar o desenvolvimento de um cinema narrativo, criou um ponto de identificação com o espectador, na medida em que as várias mudanças de posições de câmera – e conseqüentemente de ponto de vista – coloca o espectador em um local privilegiado. No entanto, essa mudança constante de ponto de vista gera uma fragmentação visual que é corrigida pela montagem⁴ em continuidade estabelecida por Griffith. O estabelecimento dessa linguagem cinematográfica se deu principalmente no cinema ficcional, mas as *atualidades* incorporaram-na de maneira a construir filmes com narrativas mais elaboradas, que eram comercializadas como um produto único e acabado.

Alguns filmes incorporaram, inclusive, a encenação propriamente dita com a utilização de cenas ensaiadas com atores montadas em alternância com trechos filmados *in loco* com não atores. Edwin Porter produziu uma série de filmes híbridos com em *Rybe and Mandy at Coney Island* (1903), em que justapõe imagens de um parque de diversão com cenas ensaiadas de dois atores cômicos.

Essas experimentações do início do século possibilitaram o estabelecimento do cinema enquanto um meio de comunicação importante com uma linguagem que se tornou padrão principalmente para o cinema ficcional. No documentário, as experimentações continuaram.

1.2 . Modo poético

Na década de 20, ao mesmo tempo em que existem as chamadas *atualidades*, há também o cinema poético, que opera em uma lógica diametralmente oposta. É importante lembrar que esse ainda é o período do cinema mudo⁵ por isso os cineastas precisavam desenvolver um senso de criatividade muito grande para criar seus filmes sem o

⁴ Montagem é o termo usado para as produções feitas em película. Depois do surgimento do vídeo, esse processo foi chamado de edição. Atualmente são termos sinônimos.

⁵ O primeiro filme falado foi *O cantor de jazz* (1927), de Alan Crosland, mas mesmo depois dessa data, muitos cineastas continuaram a produzir filmes mudos.

áudio. Foi exatamente na década de 20, que a linguagem do cinema mudo atingiu sua maturidade com obras muito significativas para a história do cinema, tanto na ficção quanto no documentário.

O modo poético surge atrelado às vanguardas modernistas e propõe um experimentalismo bastante radical para o cinema. A montagem em continuidade, que se estabeleceu como o padrão para os filmes de ficção e que situa o espectador do tempo e no espaço diegético⁶, é substituída por uma montagem de livres associações de ritmos temporais e justaposições espaciais. No filme *Chuva* (1929), de Joris Ivens, a proposta é apreciar o lirismo de um dia de chuva de verão em Amsterdã. Não existe uma narrativa clara, nem atores sociais, apenas os efeitos da chuva na cidade.

Esses experimentalismos estavam em sincronia com outras formas de artes modernistas que concebiam um método de representação através de séries de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. *Zeigt ein Lichtspiel: Schwarz, weiss, grau* (1930), de Lazlo Moholy-Nagy, que apresenta uma escultura mostrando pequenos pedaços da peça num jogo de luz e sombra, é um exemplo bastante representativo dessa influência modernista. Mesmo cineastas que iniciaram sua carreira calcada no surrealismo, como Buñuel, fizeram experimentações também no campo do documentário.

A questão que fica é: isso é documentário? Nesse período o documentário ainda não estava completamente instituído enquanto gênero, se entendermos o gênero como uma forma de linguagem habitual e comum que tanto quem produz quanto quem assiste reconhece como pertencendo àquela categoria específica. Dito de outra forma: um faroeste só é reconhecido enquanto tal se trazer os elementos que são habitualmente atribuídos a um faroeste. Se o gênero documentário ainda não estava instituído, muitas linguagens poderiam se abrigar embaixo desse guarda-chuva que permanecia aberto.

Esses filmes podem ser chamados de documentários porque tiram sua matéria-prima do mundo histórico, no entanto elaboram uma narrativa completamente subjetiva no

⁶ É tudo aquilo que é interno ao filme, que está contido na narrativa de forma coerente e verossímil com a proposta adotada.

processo de edição. Em *Chuva*, Ivens não ficcionalizou ou criou a chuva, ele filmou esse evento da natureza e depois construiu um filme com caráter pessoal. Em comparação, as *atualidades* também retiravam sua matéria-prima do mundo histórico, mas recusavam um discurso subjetivo, em uma tentativa de fazer a matéria permanecer prima.

A chuva do filme de Ivens possui uma relação de indexação com o mundo histórico, mesmo que a montagem do material coloque um grau de subjetividade muito grande na obra. Mesmo que no limite, pode-se dizer que o filme produz asserções sobre o mundo histórico.

1.3. Modo expositivo

Se no período das *atualidades* e do modo poético o guarda-chuva de possibilidades das narrativas documentárias estava aberto, no final dos anos 20, ele começou a se fechar. Surgiu na Inglaterra um movimento liderado por John Grierson que transformou uma estética documentária específica em hegemônica. Pautado por uma perspectiva didática para a educação das massas trabalhadoras, Grierson concebeu uma forma de filme que segue sempre a mesma estrutura, de maneira que os espectadores se preocupem somente com o conteúdo de cada filme, nunca com sua forma. Nessa concepção, o documentário se consolidou como um modo de educação dos corpos e mentes para o trabalho e para a ordem social, principalmente no período de crise do entre guerras. A pedagogia griersoniana estava baseada na educação dos cidadãos para a (re)construção do país salientando os direitos e deveres de cada um enquanto parte de um todo integrado e harmônico. De acordo com Ramos (2008, p.35): “sua principal função é educar a população da nova sociedade de massas que emerge nos anos 1920 e 1930, de modo que possa exercer sua cidadania, cuidar da saúde, etc.”

O próprio termo “documentário” foi cunhado pela primeira vez por Grierson (1926), na análise que fez do filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Num primeiro momento, o termo foi utilizado como adjetivo para caracterizar um filme que tinha a qualidade de um documento, depois Grierson passou a utilizá-lo como nome.

Ao fazer isso, o documentarista precisou criar uma definição sobre o novo gênero que surgia. Grierson descreveu-o como “o tratamento criativo das *atualidades*”, estabelecendo uma diferenciação com o modo anterior, que para ele se constituía simplesmente do registro de fatos. O documentário deveria ir além disso, no sentido de construir um argumento sobre uma determinada “realidade”, identificando um problema social específico e criar um discurso que apresentasse uma solução do ponto de vista estatal. Grierson, portanto, não estava preocupado somente em “documentar” ou “registrar” fatos, mas criar soluções para problemas sociais, dentro dessa perspectiva didática e educacional. Essa é a ideia embutida na expressão “tratamento criativo”, que permite encenações e reconstituições de fatos que não puderam ser registrados *in loco*.

De acordo com essa perspectiva, não há conflito entre encenação e documentário. Entre os anos 20 e 40, as câmeras disponíveis eram pesadas e grandes, fato que prejudicava o deslocamento para filmagens em exteriores. A solução de muitos cineastas foi a reconstituição dos fatos em estúdios, de modo que havia uma separação espacial e temporal entre o “fato” e sua reconstituição. No filme *Correio Noturno* (1935), de Harry Watt e Basil Wright, a cena dos carteiros dentro do trem foi filmada em um vagão construído especialmente para isso e encenada em um contexto descolado do cotidiano desses trabalhadores. A intenção dos diretores foi descrever com detalhes o trabalho dos carteiros, coisa difícil de fazer *in loco*.

Para Grierson, a “realidade” não é o conjunto dos aspectos superficiais do mundo histórico, mas uma realidade subjacente cujo acesso não é imediato. Ele pressupõe que essa “realidade” pode ser conhecida através de um processo interpretativo que a filosofia, a religião e arte são capazes de proporcionar (Da-Rin, 2006). Quando Grierson define o documentário como “tratamento criativo das *atualidades*”, pode-se entender essa afirmação dentro dessa perspectiva, de maneira que a “realidade” documentada precisa passar por um processo de interpretação do observador para que seu sentido venha à tona.

O único filme dirigido por Grierson – depois ele passou a produzir filmes de outros diretores – foi *Drifters* (1929), que conta a história de pescadores de arenque no Mar

do Norte. O filme é dividido em três momentos: a partida dos pescadores, a pesca em alto mar e o momento da venda dos peixes nos mercados. O diretor se preocupou em construir uma narrativa explicativa de todo o processo da pesca e da relação dos homens com o mar.

Do ponto de vista estético-narrativo, esse filme inaugura aquilo que ficou conhecido como o documentário clássico. A principal característica é a voz narrativa *over*, que percorre todo o filme descrevendo para os espectadores aquilo que está acontecendo. Conhecido como *voz-de-Deus*, esse narrador nunca aparece fisicamente, mas é onisciente e onipresente, funcionando como uma espécie de guia por aquele mundo que nós espectadores não conhecemos. Essa voz *over* organiza o mundo que está observando à sua maneira, criando um sentido pronto e acabado para aquelas imagens que funcionam como um apêndice do texto.

Mais do que narrar, essa voz defende um argumento que é articulado através de uma montagem de evidências que cria “provas” para dar consistência ao texto. Nessa tentativa, o filme pode sacrificar as continuidades espaciais e temporais desde que mantenha coerência com o argumento. Essa concepção de filme permite ao cineasta fazer generalizações a partir de situações específicas, já que o mundo histórico descrito ali está nítido, evidente, com sustentação.

Ao espectador, basta aprender o que está sendo ensinado. A narrativa griersoniana possui uma concepção autoritária, já que o discurso está acabado e o mundo histórico em questão está devidamente mastigado. Não existe espaço para outras interpretações, na medida em que as ambiguidades e os conflitos são reduzidos ao interesse do cineasta. Por seu lado, a *voz-de-Deus* se coloca como a voz autorizada a discorrer sobre o assunto sem que isso se configure como um ponto de vista específico, mas sim como o único ponto de vista possível.

Leni Riefenstahl realizou *O triunfo da vontade* (1935) dentro dessa estética. A superioridade ariana nunca é colocada em perspectiva, sempre como um fato concreto, consolidado e inevitável. Com uma técnica cinematográfica sofisticada, a cineasta apresenta Hitler como um líder carismático, bom, justo e que levará a Alemanha à

superação da crise que o país se encontrava no período do entre guerras. Todas as ambigüidades e atrocidades do regime nazista são apagadas em um discurso coerente, reducionista e exaltador.

Apesar do advento do cinema sonoro no final da década de 20, é importante salientar que a qualidade e o sincronismo exato entre som e imagem ainda eram precários. Essa limitação técnica impedia, portanto, o uso de entrevistas. Limitação que se desdobra em uma questão ética: o “outro” retratado nos filmes nunca possuía voz, dando ao “eu-cineasta” toda a primazia pela construção do discurso. Em *Drifters*, os pescadores não possuem voz, todas as informações passam pelo filtro da *voz-de-Deus*, que nos apresenta esse “outro” social de acordo com seus próprios critérios.

Essa narrativa do modo expositivo se transformou em hegemônica no universo do documentário até o início dos anos 60. Para se firmar enquanto gênero, o documentário engessou-se dentro desse formato até por uma questão de autoafirmação. Grierson publicou diversos textos descrevendo os princípios elementares do gênero, em uma tentativa de padronizar linguagem e inserir o documentário na lógica do mercado cinematográfico. Se as *atualidades* e o modo poético davam um frescor de liberdade e experimentalismo ao formato, por outro lado traziam um problema comercial, já que toda a indústria cinematográfica se firmava a partir da estruturação por gêneros. Para ser viável comercialmente, o documentário precisava se posicionar entre as comédias, faroestes, dramas, musicais e outros.

Com a popularização da televisão, o modo expositivo de Grierson foi incorporado aos programas televisivos, fato que ajudou a consolidar esse tipo de narrativa como hegemônica. A série *Por que lutamos* (1942-45), de Frank Capra, usou de uma forma muito eficiente o comentário *over* com imagens de conflitos ao retratar a 2ª Guerra Mundial.

O modo expositivo se transformou na estética documentária predominante na televisão durante todo o século XX. Mesmo com a incorporação de outras técnicas que surgiram ao longo do século, essa nunca foi abandonada pelos documentaristas televisivos.

Ramos (2008) identifica um subgênero contemporâneo chamado *documentário cabo*, que usa a voz *over* com encenações, da mesma maneira que no período de Grierson. A diferença é que esse novo formato incorpora algumas outras técnicas como a utilização de entrevistas, materiais de arquivo e diálogos.

3.4. Modo Observativo

No início dos anos 60, transformações nos equipamentos cinematográficos permitiram novas maneiras de filmar. Com o desenvolvimento das tecnologias, as câmeras ficaram menores, mais leves e conseqüentemente com um manuseio mais fácil. Outra mudança significativa foi à criação de gravadores – como o *Nagra* - que registravam o som em sincronia com as imagens de maneira mais eficiente, permitindo a gravação do som direto com qualidade no momento em que as cenas eram feitas. Essa técnica eliminava um extenso trabalho de correção de sincronia na montagem como ocorria anteriormente.

Os documentaristas enxergaram nessas inovações tecnológicas a possibilidade de outras formas narrativas para além do classicismo de Grierson. Um movimento importante surgiu nos Estados Unidos, em torno da Drew Associates, uma produtora que concentrava cineastas com uma mesma proposta: conhecido como “cinema direto”, o movimento pregava uma espontaneidade e uma liberdade que não eram possíveis anteriormente. Com alguma influência do neorealismo italiano, os documentaristas saíram com as câmeras para as ruas, filmando pessoas, cidades e “fatos” sem o artificialismo das encenações e das gravações em estúdios.

Ao contrário do “tratamento criativo das *atualidades*”, os diretores do cinema direto estavam em busca da “vida como ela é”, sem intermediações, sem interpretar o que se passava na frente das câmeras. O próprio conceito do “direto” passa por essa lógica, do acesso imediato, sustentada por uma crença no objetivismo do mundo histórico.

Nessa perspectiva, a “realidade” subjacente pode ser perfeitamente acessível sem que o sujeito que observa crie sentido para aquilo, como se os “fatos” pudessem criar suas próprias narrativas. O documentário passou a ser apresentado como uma janela para o

mundo e, de certa forma, retomou parte das ideias que foram criadas no contexto de produção das *atualidades*. O conceito de cientificismo dos irmãos Lumière foi retomado em nome de uma espontaneidade que ia à contramão do projeto didático de Grierson. Os realizadores do cinema direto estavam em busca das origens do cinema, que foi concebido pelos Lumière mais como um instrumento de observação do que enquanto uma linguagem artística.

Do ponto de vista estético-técnico, os filmes do modo observativo trabalhavam com gravações *in loco*, não utilizavam narrações, nem música, não faziam perguntas, nem interferiam no andamento dos “fatos”. A luz sempre era a natural do ambiente e o uso da câmera na mão se tornou comum, já que o objetivo era capturar a “realidade” enquanto tal, sem que a situação precisasse ser repetida para a câmera. Os diretores também recusavam o uso de legendas, de contextualizações para explicar o que se passava na frente da câmera, não usavam material de arquivo, nem outros recursos narrativos como flashbacks, montagem paralela ou montagem de evidências.

Essa maneira de fazer filmes se disseminou rapidamente e logo cineastas de outros países passaram a seguir a estética do cinema direto. No Canadá, Michel Brault e Pierre Perrault encabeçaram o movimento e fizeram filmes como *Pour la suite du monde* (1964) que foi muito bem recebido em Cannes pela maneira inovadora de apresentar as fábulas populares.

De acordo com Nichols (2005a), esse tipo de filme pede que o espectador tenha um papel mais ativo na compreensão do que está sendo dito, já que o cineasta não cria nenhum tipo de recurso que ajude a interpretação. Há certo desprezo pela narrativa, já que os “fatos” são filmados em tempo integral e são pouco cortados na edição, em uma tentativa de preservar a objetividade do mundo histórico.

Um dos filmes mais representativos desse movimento é *Primárias* (1960), de Robert Drew, em que o cineasta acompanha parte da campanha eleitoral de John Kennedy. O filme faz um retrato do candidato durante sua campanha vitoriosa. Kennedy não dá entrevistas para a câmera, as situações não são reencenadas, não há contextualizações para

explicar o que acontece, mas o filme consegue traçar um retrato íntimo de um político importante da história norte-americana. Esse filme inaugura também um subgênero muito presente no documentarismo que é o *filme de campanha política*. O único filme feito no Brasil que pertence a esse subgênero é *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, sobre a campanha à presidência de Lula em 2002.

Outro cineasta com uma produção significativa no cinema direto é Frederick Wiseman, que fez uma série de filmes sobre instituições públicas que permite traçar um perfil comportamental e político dos EUA nos anos 60 e 70. Em *Escola* (1968), Wiseman acompanhou o cotidiano de um liceu durante quatro semanas e registrou a relação dos alunos com a escola, o comportamento de professores e o autoritarismo da diretoria. Tudo acontece “como se câmera não estivesse ali”, como assinala Ramos (2008, p. 37):

Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador. Duas metáforas podem definir a ética do documentarista que age em situação de recuo: o paralelepípedo do real e a mosquinha na parede. A estilística dominante da ética que se crê imparcial ou ambígua é a do cinema direto.

A metáfora da “mosca na parede” - aquela que ninguém vê, mas que tem o poder de ver tudo - é bastante representativa do tipo de ética que está embutida no cinema direto. A tentativa dos cineastas era de capturar as situações como se a câmera não estivesse presente, como se a presença da equipe de filmagem não interferisse no andamento dos “fatos”.

Apesar de o cinema direto ter inaugurado uma tradição que até hoje tem seguidores no mundo, as críticas a essa ética vieram rápido. De acordo com Nichols (2005a. p.150), a presença da câmera no momento em que os “fatos” ocorrem, atesta o comprometimento com a fidelidade ao que acontece, como uma espécie de prova que confirma a indexação com o mundo histórico, “como se eles (os fatos) simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para ter exatamente aquela aparência”.

A construção dessa ética do documentário como janela para o mundo e a consequente negação do cinema enquanto discurso gerou uma tentativa de neutralização da técnica, que resultou em um comportamento de pura observação. O registro dos “fatos” se resumia à materialidade das coisas e ao imediatismo do tempo, no sentido de que só existe o que a câmera captura, o que ficou de fora é simplesmente ignorado. Como os cineastas recusavam flashbacks e contextualizações, o único tempo possível nos filmes era o presente. Os espectadores não possuem informações sobre o passado, nessa perspectiva só existe o “aqui e agora”.

A tentativa de negação do cinema enquanto discurso é também bastante contraditória. O processo cinematográfico é fundado no discurso e a ele pertence, já que pressupõe escolhas do diretor – a começar pela escolha do tema – passando pela escolha de enquadramentos, movimentos de câmera, tempo de gravação, etc. Mesmo depois da filmagem, a quantidade de material produzido é muito superior à duração do filme, então o editor terá que escolher quais trechos irão compor o documentário e quais ficarão de fora. De acordo com Da-Rin (2006, p. 145), “A transparência da realidade no cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente truncada, um artefato por natureza, nunca um reflexo do real”. O pressuposto do cinema direto carrega consigo uma contradição insolúvel: apagar o discurso cinematográfico, através de um processo que busca criar uma transparência para o mundo histórico, porém a linguagem audiovisual é por essência opaca, no sentido de que técnica e discurso compõem um único corpus. Desse modo, a divisão entre forma e conteúdo proposto pelos diretores do cinema direto se apresenta sem sustentação.

A própria criação do “realismo” no cinema se coloca mais como uma questão de estilo do que como uma janela para o mundo histórico. O movimento do Neo-Realismo Italiano propunha um sistema contrário ao artificialismo dos estúdios por questões políticas e não com o objetivo de criar filmes indexadores da maneira que os documentaristas do cinema direto imaginavam. Nesse sentido, *Roma, cidade aberta* (1945) de Roberto Rossellini é mais um filme com uma proposta política e estética inovadora para a época do que uma tentativa de reproduzir “a vida como ela é”.

Mesmo o “realismo” que marca algumas cinematografias contemporâneas, como por exemplo, nos filmes dos Irmãos Dardenne, as histórias contadas ali representam o mundo segundo a visão dos diretores. Mesmo sendo filmes assumidamente de ficção, como *A Criança* (2005), as técnicas utilizadas são parecidas com as do cinema direto – câmera na mão, luz natural, planos-sequência, não utilização de música - mas usadas com outro propósito: o de apresentar o mundo da maneira que os Dardenne imaginam. A construção do “realismo” nesse caso se constrói pela via do discurso, da linguagem e não pela relação de indexação com a “realidade”.

1.5. Modo Participativo

As críticas ao modo observativo vieram rápido. Ainda nos anos 60, cineastas franceses fundam o “cinema verdade”, com técnicas parecidas com as do cinema direto, mas com uma ética bastante distinta. O pressuposto era o mesmo: câmera na mão, gravações em exteriores com o mesmo espírito libertário do cinema direto, mas os cineastas não atuavam como observadores e sim como participantes dos filmes, chamando atenção para o aspecto subjetivo do documentário, invertendo a polaridade em relação à objetividade do modelo anterior.

As narrativas passam a ser contadas a partir de um ponto de vista específico e isso é claramente assumido pelos cineastas, que, em alguns casos, chegam a ser transformar em “personagens” dos filmes, assim como as demais pessoas. É o caso de *Crônicas de um verão* (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin, em que os diretores estão na frente da câmera interagindo com seus entrevistados e provocando situações. Eles perguntam para as pessoas se elas são felizes e a partir disso constroem um relato sobre Paris do início dos anos 60.

A entrevista é o grande recurso do modo participativo. A possibilidade de gravação do som sincrônico com a invenção dos gravadores Nagra abriu um caminho importante no documentário, uma vez que a entrevista se transformou num dos principais recursos desse tipo de filme. Nesse caso, o entrevistador não procura ser neutro ou objetivo, mas sim provocador e criador de situações para incitar reações nas pessoas. Ao contrário da ética “mosca na parede” do cinema direto/observativo, os cineastas do cinema

verdade/participativo pensavam mais como “mosca na sopa”.

Nesse sentido, filmar algo é produzir uma realidade fílmica, que transforma a matéria bruta. Essa intervenção acrescenta ou retira algo da “realidade”, de modo que qualquer processo de cunho objetivo se torna inviável. O processo é essencialmente manipulado porque pressupõe escolhas estéticas específicas. Em *Crônicas de um verão* não existe algo *a priori*, anterior ao filme. As situações são criadas para a câmera e em função dela, portanto o registro do mundo histórico “tal como ele é” não faz sentido. O filme também estabelece uma discussão com o conceito de “verdade” quando enfatiza que as pessoas exercem papéis sociais no seu cotidiano, como assinala Da-Rin (2006, p. 154):

A própria vida social é que era concebida como um conjunto de rituais, uma espécie de teatro cujos papéis incorporamos ao nosso cotidiano. O conteúdo da vida subjetiva emerge através de um processo que revela ocultando e oculta revelando. Em *Crônicas de um verão*, Rouch e Morin se defrontaram com uma dialética do verdadeiro e do falso que abriu perspectivas inusitadas para o documentário em som direto.

Se na própria vida social estamos exercendo papéis, então a questão da representação extrapola o universo fílmico e se encontra nas mais diversas camadas da ordem social. Rouch e Morin reverterem a perspectiva de um mundo histórico objetivo que possa ser apreendido, já que as máscaras e representações criam um emaranhado em que a “verdade” não é possível. Esse talvez seja o primeiro momento na história do documentário que os conceitos de verdadeiro e falso são questionados de uma maneira mais articulada. É um filme que dissolve as linhas que separam documentário de ficção, em uma operação que recusa a capacidade do mundo histórico de contar suas próprias histórias.

De acordo com Nichols (2005a), se existe uma verdade nesse caso, é a verdade da interação que não existia antes da presença da câmera. Testemunhamos o mundo histórico a partir de alguém que se engaja nele ativamente e não por alguém que observa discretamente, nem o reconfigura poeticamente, nem monta argumentativamente esse mundo. Rouch é um cineasta que se afirma como alguém engajado em seus filmes posteriores, como em *Jaguar* (iniciado em 1954 e lançado em 1971): “todo o filme é pura

ficção, nenhum desses personagens nunca foi na vida o que ele é na história: é ficção, mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis numa situação dada: a de pessoas que vão tentar ganhar dinheiro na Costa do Ouro” (Rouch, 1967, p. 20). Nesse filme, o diretor cria uma situação para pessoas viverem e acompanha o desenrolar da situação, ou seja, o ponto de partida é controlado, mas o de chegada não. Rouch não sabia o que iria acontecer com os três personagens quando chegassem à Costa do Ouro.

O modo participativo pressupõe um olhar particularizante, de modo que a construção narrativa deixa evidente quem fala e a partir de qual contexto a pessoa fala. Nesse tipo de documentário não há espaço para a *voz-de-Deus*, que tudo sabe e tudo vê predominante no modelo de Grierson. Também não há um argumento central a ser defendido ou mesmo que haja, esse argumento pode se modificar durante o processo, já que o cineasta não tem a pretensão de controlar a situação.

Como a entrevista é o principal recurso estético utilizado, as vozes que falam passam a serem múltiplas, heterogêneas e, em alguns casos, contraditórias. Em *La pyramide humaine* (1961), Rouch queria fazer um filme sobre racismo em uma escola de Abidjan, capital da Costa do Marfim, mas o racismo era latente (negros e brancos fingiam que não se conheciam). Ele pediu então que os jovens se comportassem sem ignorar uns aos outros e com isso produziu uma realidade fictícia, mas plausível. Vê-se uma multiplicidade de vozes e pontos de vistas diferentes e até opostos. Mais uma vez, o ponto de partida é conhecido pelo cineasta, mas o de chegada não, já que ele não controla como as pessoas se comportam diante da proposta.

A “voz do filme” no modo participativo está diluída. O cineasta não se coloca como observador neutro como no modo observativo, mas também não é um sujeito que afirma claramente suas intenções. A “voz do filme” se constrói no desenrolar do filme, a partir de outras vozes e da ênfase que o diretor coloca em alguns argumentos apresentados por outras vozes que não a dele. Rouch é contra o racismo, mas ele não faz essa afirmação literalmente em *La pyramide humaine*. Essa ideia fica clara a partir dos muitos argumentos de outras vozes.

1.6. Modo reflexivo

No modo participativo, o mundo histórico promove a negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo a negociação acontece entre cineasta e espectador. Segundo Nichols (2005a, p. 162): “Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação”.

Os documentários se inserem de vez no domínio do discurso e passam a discutir as possibilidades narrativas e estéticas de forma mais declarada. Se nos demais modos ainda existe uma separação entre forma e conteúdo, no modo reflexivo essa diferenciação deixa de existir. O argumento de que um bom documentário depende da qualidade de seu conteúdo não funciona mais, já que a narrativa não é concebida para ser transparente, mas sim assumidamente opaca. Os filmes colocam em dúvida sua própria capacidade de diálogo com o mundo histórico na medida em que negociam com os espectadores as possibilidades narrativas de representação.

Essa nova condição não pressupõe um conjunto de regras narrativas e estéticas como sugeriam os modelos anteriores. Se a subjetividade marcou o modo poético, a *voz-de-Deus* marcou o modo expositivo, a observação pura o modo observativo e a entrevista o modo participativo, o modo reflexivo é caracterizado por uma pluralidade de narrativas que misturam todas as anteriores das mais diversas formas. A partir dos anos 70, é possível encontrar uma gama de filmes que são costurados a partir de diferentes técnicas, como *Letter to Jane* (1972), de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Nesse média-metragem, os cineastas partem de uma fotografia da atriz Jane Fonda durante uma viagem ao Vietnã do Norte publicada na revista francesa L'Express. Na foto, Fonda está ouvindo um morador local. Apelidada de Hanói Jane, ela foi acusada de permitir que os vietnamitas a usassem para uma campanha contra os EUA. O filme de Godard faz uma espécie de contra legenda da foto, estabelecendo outros significados possíveis para a mesma imagem, questionando o significado único que foi estabelecido por motivos políticos. Nesse sentido, quando os

diretores colocam em perspectiva os significados da imagem, estão fazendo uma inflexão sobre o próprio processo do documentário.

Em *Reagrupamento* (1982), de Trinh T. Minh-Ha, os termos usados pela diretora subvertem a etnografia tradicional ao trocar o “falar sobre” por “falar de perto”. Essa mudança tira do documentarista o poder da autoridade sobre determinado tema e questiona a capacidade do filme de representar o mundo histórico.

O próprio processo fílmico no modo expositivo passa a ser o centro das atenções, já que todo filme negocia sua própria condição da qual é impossível fugir, a saber, o fato de que os documentários estão inseridos nas disputas políticas que buscam legitimação através dos modelos de representações. As possíveis “verdades” produzidas pelos documentários estão no bojo das disputas por hegemonia, de maneira que os documentaristas incorporaram essa condição ao corpo do filme.

Segundo Nichols (2005a), a crítica que se faz a esse tipo de construção é que os filmes produzem uma metanarrativa que muitas vezes se encerra nela mesma, ou seja, os documentários deixam de fazer asserções sobre o mundo histórico e voltam os olhos para si mesmos. Ao mesmo tempo, de acordo com Da-Rin (2006), esse tipo de narrativa é fruto de uma demanda política e exige do espectador um exercício de reflexão sobre o discurso que está sendo produzido. Pode-se dizer que o modo reflexivo representa um momento de perda da ingenuidade por parte dos documentaristas, que de fato se inserem no jogo político.

Aqueles que estabelecem significados (indivíduos, classes sociais, a mídia e outras instituições) aparecem por dentro da história propriamente, muito mais do que na periferia, espiando como deuses. Portanto, paradoxalmente, a auto-referencialidade é uma categoria comunicacional inevitável. Uma classe não pode ser membro de si mesma – é isso o que nos diz a tipologia lógica. No entanto, na comunicação humana, essa lei é necessariamente violada. Aqueles que estabelecem significados são membros da classe dos significados conferidos (história). Para um filme, deixar de admitir isso e fingir onisciência – seja através de um comentário do tipo “voz-de-Deus”, seja por alegações de “conhecimento objetivo” – é negar sua cumplicidade com uma produção de conhecimento que não se apoia em nenhum alicerce mais firme do que o próprio ato de produção.

(NICHOLS, 2005b, p. 53)

Um cineasta tem um papel fundamental nesse processo, mesmo que esteja deslocado no tempo em relação às demais produções reflexivas. O russo Dziga Vertov produziu filmes que possuíam essas características já na década de 20, muito antes dos anos 70, período em que esse tipo de produção se tornou mais corriqueira.

Logo após a revolução de 1917, a Rússia iniciou um processo de industrialização e urbanização que Vertov retrata em seus filmes. O cineasta acreditava que o próprio processo de construção do cinema estava inserido nas transformações sociais em vigor. O *kinoks* – contração de kino (cinema) com oko (olho) – conceito chave para Vertov, pressupunha que o olho humano possui limitações que impedem uma visão completa do mundo histórico. O olhar possibilitado pela câmera poderia ampliar o campo da visão humana no sentido de tornar visível aquilo que estava invisível. Conceitos como *ostranenie* (tornar estranho) e *zatrudnenie* (tornar difícil) criado pelo formalista Viktor Shlovsky inspiram a obra de Vertov e motivam o espectador a buscar significados diferentes daqueles que são proporcionados pela percepção convencional do mundo.

Vertov defendia a descida das câmeras para as ruas em detrimento das gravações em estúdios, voltar o olhar para o cotidiano, para o trivial, não como forma de defesa de um olhar realista, mas um olhar que poderia ir além das limitações humanas. Vertov defendia uma cinema de não-ficção, que girava em torno da transformação da Rússia pós-revolução comunista. Ele estava interessado em entender os processos sociais que não estão visíveis em uma primeira instância para o olhar humano. Nesse sentido, “a vida como ela é” opera em uma lógica opaca, em que as forças sociais não se apresentam de forma transparente e observável. Somente através de um artifício, nesse caso o cinema, é possível vencer essa barreira de opacidade. Para Vertov, esse novo olhar híbrido, homem-máquina, criaria possibilidades de compreensão do mundo nunca vistas antes. Nas palavras do cineasta, criaria o “homem elétrico perfeito” (Da-Rin, 2006).

Nessa perspectiva, o cinema se apresenta como um instrumento revelador do mundo, mas diferentemente do modo observativo que pressupunha uma realidade acessível,

para Vertov essa mesma realidade é latente, acessível por meios de artificialismos. Por isso, ele lançava mão de recursos como movimentos de câmera, variação da velocidade de filmagem, sobreposições, fusões e a montagem (intervalos, passagens de um movimento a outro). O objetivo era tornar visível o invisível, encarado como um estudo científico. Na obra de Vertov, o cinema nunca é um reflexo do mundo, mas uma representação que compõe um exercício de cine-escritura, por isso a importância de mostrar o dispositivo que insere o discurso cinematográfico em seu contexto histórico. É uma cinematografia que possui um pressuposto antiilusionista por essência.

O conceito de intervalo é importante na obra de Vertov, porque diz respeito às correlações visuais entre imagens, feitas na etapa da montagem dos filmes. As correlações podem ser obtidas pelas escalas dos planos, diferentes ângulos de filmagem, movimento no interior do plano, variações de velocidade. Essa ideia é uma derivação do conceito de intervalo na música, em que a diferença de volume entre dois sons cria correlações tonais. No cinema, a realidade latente se apresenta a partir dessas correlações criadas pelo cineasta que busca romper a barreira de opacidade. Por mais que a filmagem do cotidiano beirasse a observação pura, o sentido do mundo histórico surgia na montagem dessas imagens. Em diversos momentos do filme *O homem da câmera* (1929), o ato de filmar se torna objeto de atenção e a própria câmera aparece como personagem, uma forma de deixar evidente que o processo de olhar surge do hibridismo homem-máquina.

Todo o método de Vertov se organiza em torno desta contradição dialética entre facticidade e montagem, ou seja, articulação entre o “cine-registro dos fatos” e a criação de uma nova estrutura visual capaz de interpretar relações visíveis e invisíveis – como, por exemplo, as relações de classe. (Da-Rin, 2006, p. 117)

Essa relação do cinema com o mundo histórico pensado por Vertov é retomado por diversos documentaristas posteriormente, como nos modos participativo, com Jean Rouch, que também acredita que o sentido do mundo histórico é estabelecido durante o processo cinematográfico e não anteriormente; e no modo reflexivo que assume o processo cinematográfico enquanto discurso em que qualquer tipo de transparência é inviável.

1.7. Modo performático

A partir dos anos 80, surgem documentários baseados nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia e na retórica. Marcado por uma intertextualidade de métodos e de linguagens, o gênero se aproximou do experimentalismo estético, na medida em que se afastou de uma representação realista do mundo histórico, imprimindo um significado subjetivo, que sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo ao enfatizar as dimensões afetivas.

Nessa concepção, o discurso estabelece uma interface entre o mundo histórico e as possibilidades criadas pelo sujeito que articula o discurso, ampliando o campo do “real” através de dispositivos do imaginário. A relação com o espectador passa mais pelo campo emocional do que descritivo, deslocando a percepção para uma perspectiva específica que pode ou não ser compartilhada pelo espectador. Essa proposta não pretende um didatismo (modo expositivo), nem uma descrição objetiva (modo expositivo), e ainda vai além da simples participação do sujeito (modo participativo), dando continuidade ao discurso retórico (modo reflexivo) de uma forma mais radical. O modo performático se aproxima do modo poético dos anos 20, em outro contexto e com outros propósitos, mas com algumas semelhanças. Ambos têm o mundo histórico como ponto de partida, mas não como ponto de chegada, abrindo possibilidades poéticas e subjetivas, articulando um discurso que mantém algum ponto de contato com o “real” sem, no entanto, criar qualquer relação de indexação ou de construção de discursos que se queiram hegemônicos. Em *Corpo belo* (1991), de Ngozi Onwurah, há uma encenação de uma relação sexual em um exercício de liberdade poética que não é comum aos documentários. Em *Homenagem a bontoc* (1995), de Marlon Fuentes, há uma encenação de uma fantasia a respeito da fuga do avô do diretor do cativoiro.

O modo performático abandona o discurso totalizante – aquele que pretende dar conta de explicar grandes fenômenos, sejam eles de qualquer natureza – para se assumir fragmentado, que percebe o mundo histórico de uma ótica específica e, em última instância, reconhece a impossibilidade do conhecimento pleno do mundo. Grande parte dos filmes

possui um caráter autobiográfico, enfatizando o olhar fragmentado e situado no tempo e no espaço. Em *História e memória* (1991), a cineasta Rea Tajiri busca compreender a história do confinamento de sua família em campos de detenção na Segunda Guerra Mundial. Tajiri não faz um filme sobre o holocausto, mas como algumas pessoas viveram essa situação. Já em *Línguas desatadas* (1989), o diretor Marlon Riggs convida o espectador a se colocar no lugar dele, um homem negro e homossexual, para todos perceberem os riscos e preconceitos a que ele está submetido. O filme possui reconstituições, citações poéticas e performances que produzem uma intertextualidade com o cinema ficcional e com o experimental. O modo performático propõe uma intertextualidade que alia, além das técnicas do cinema ficcional e experimental, métodos das artes plásticas produzindo uma experimentação bastante radical.

1.8 – Falso documentário

Nichols não separa esse tipo de filme como uma categoria própria e o insere como uma subcategoria do modo reflexivo. No entanto, considero importante tratar esses documentários separadamente pela riqueza de possibilidades narrativas que oferecem e por expandir as fronteiras do gênero, através de uma mescla radical entre o cinema ficcional e o documentário, inserindo o conceito de “falso” em seu devir ético-estético-técnico.

Não existe uma única definição para o termo o falso documentário, a própria nomenclatura possui variações como pseudodocumentário ou mock-documentary⁷. Em uma primeira definição, falso documentário é um filme com uma ética inteiramente ficcional, mas que possui uma estética-técnica documentária. Um exemplo bastante conhecido é *Zelig* (1983), de Woody Allen, filme que narra a história de um homem que possui a habilidade de se transformar fisicamente, assim como um camaleão pode mudar de cor. Se tiver contato com um negro, a pele de Zelig escurece; quando se aproxima de um obeso, ele também engorda e assim por diante. A estrutura da obra é construída dentro do modo expositivo em que há a prevalência da *voz-de-Deus* de um narrador que nunca aparece, mas

⁷ A contração utilizada por alguns autores é mockumentary. “Mock”, em inglês, quando usado como adjetivo pode significar “falso”, “imitação”, “simulacro”; como substantivo pode ser “zombaria”, “escárnio”, “falsificação”.

que é onipresente e oniciente, dando todas as explicações necessárias para o entendimento da narrativa. O filme possui um trabalho de pesquisa que resgata fotos e imagens de filmes antigos que servem como prova da existência do personagem. À essa estrutura, são adicionadas trechos de entrevistas de cientistas, psiquiatras, médicos, historiadores e testemunhas, que funcionam como a voz de autoridade para dar embasamento científico a esse estranho fenômeno. Nos créditos iniciais, o diretor inscreve seu filme como documentário quando agradece os entrevistados pela disponibilidade de participação “neste documentário”. O espectador só percebe a “farsa” porque Zelig é interpretado pelo próprio Woody Allen, que na época já era uma pessoa conhecida publicamente, e também porque a premissa da narrativa – a existência do homem camaleão – é um tanto inverossímil.

O deslocamento proposto por esse tipo de filme surge exatamente da interseção entre a ética historicamente associada ao cinema ficcional e a estética-técnica utilizada pelo documentário, posicionando a obra em algum lugar entre os gêneros estabelecidos. Os falsos documentários possuem uma característica reflexiva, menos pelas asserções produzidas, e mais pelo questionamento da capacidade do próprio documentário em produzir asserções, sejam elas do tipo que forem. A grande contribuição dessas obras para a história do audiovisual é criar um senso crítico sobre um mundo repleto de imagens que significam tudo aquilo que nos cerca, dentro e fora dos filmes. Mesmo quando não fazem uma discussão reflexiva explícita sobre a capacidade de representação dos documentários, esses filmes produzem um ruído ao deslocar os elementos de composição filmica.

Em outros filmes, os espectadores não encontram pistas tão fáceis que indicam a “farsa”, como em *This is spinal tap* (1982), de Rob Reiner, documentário sobre uma banda de rock filmado no estilo do modo observativo, em que a câmera acompanha shows, ensaios e bastidores de uma turnê. Apesar do uso irônico das convenções jornalísticas – que pode servir como pista para identificar a falsidade – o espectador pode acreditar nas asserções e não perceber que a banda foi criada somente para a produção desse falso documentário. Nesse caso, a proposta é diferente de *Zelig*, já que o deslocamento é menos perceptível. A estética-técnica do cinema direto é utilizada com bastante fidelidade, através da não interferência do cineasta, deixando a situação se desenvolver por si mesma,

registrando a “vida como ela é”, com câmera na mão e não utilização de luz artificial. O espectador encontra todas as convenções linguísticas associadas ao gênero documentário, diferente de *Zelig* que revela as falsas asserções a partir da inverosimilhança, gerando um efeito paródico. Em *This is spinal tap* os argumentos são assertivos, funcionando como uma “janela para o mundo histórico”. Se o público não perceber ou não souber de antemão qual é a proposta de Reiner, poderá receber o filme como um documentário observativo próximo do jornalismo, sem que isso produza qualquer deslocamento de significado. Já para o espectador que percebe ou sabe da proposta, a recepção adquire uma característica reflexiva e metalinguística, que coloca em dúvida o próprio processo de representação.

This is spinal tap possui como contraponto o cinema direto, condição que gera um deslocamento que borra a linha que divide gêneros audiovisuais, a partir de dois movimentos, um de aproximação e outro de distanciamento. O primeiro se constitui no devir estético-técnico, através da utilização dos mesmos procedimentos. Por exemplo, há uma semelhança grande entre esse falso documentário e *Gimme Shelter* (1970), de David Maysles, Albert Maysles e Charlotte Zwerin, registro da turnê da banda de rock Rolling Stones. Em ambos os casos, a concepção da “mosca na parede” é o alicerce da estrutura narrativa, observando os fatos sem realizar interferências que possam direcionar os acontecimentos, em uma tentativa de objetividade quase plena. As bandas, tanto Rolling Stones como Spinal Tap, realizam shows, viajam para outras cidades, dão entrevistas para a imprensa, descansam nos bastidores e conversam com os empresários. Rotinas parecidas, filmes semelhantes. O distanciamento está no devir ético, já que a banda Rolling Stones existe em outras instâncias para além da tela, já Spinal Tap não, sua existência se restringe ao discurso audiovisual. O distanciamento estaria na veracidade de um e na falsidade de outro, simples assim. No entanto, algumas considerações são necessárias. A primeira é que a banda Spinal Tap passou a existir fora das telas, tamanho o sucesso que fez, lançando discos e realizando shows em vários locais do mundo. Então, o distanciamento estaria em uma premissa lógica: uma banda existiu antes na materialidade e depois no discurso audiovisual e a outra realizou a operação inversa. Esses movimentos de aproximações e distanciamentos criam uma descrença na capacidade de representação dos documentários,

afinal pode-se supor que ambos produzem asserções falsas ou, igualmente, que ambos fazem asserções verdadeiras. Quando comparados, *This is spinal tap* e *Gimme Shelter* são mais semelhantes do que diferentes e por isso inseridos em uma mesma categoria classificatória, de modo que o conceito de “verdade” deixa de ser um critério tipológico. Essa condição acabaria com a divisão entre “falsos documentários” e “documentários”, visto que uma vez eliminada a “verdade”, elimina-se também a “mentira”.

Apesar de grande parte dos falsos documentários se utilizar de características paródicas, algumas propostas trabalham a intertextualidade entre ficção e documentário de uma forma mais sofisticada, como *Verdades e mentiras* (1975), de Orson Welles⁸. O filme narra a vida de um falsário de quadros, Elmyr de Hory, em um formato típico de documentário, mas que possui um conteúdo com elementos ficcionais. No início, o diretor anuncia que só falará verdades na próxima hora, então antes do fim do filme (ele tem 98 minutos) é anunciada a “farsa” e tudo que foi dito até então fica em suspenso, sem o espectador saber exatamente o que é verdade e o que é mentira. Através de uma narrativa em espiral, Welles cria um falso documentário para contar a biografia de um falsificador propondo uma desconstrução de algumas convenções do mundo da arte.

Hory é um falsificador de quadros de pintores famosos que possui um grande talento ao ponto de confundir os próprios autores dos quadros originais. Coloca-se aqui uma discussão sobre a autenticidade das obras de arte, já que o falsificador possui uma habilidade muito parecida com a do artista originário da obra. Benjamin (1996) faz esse questionamento sobre as consequências da reprodutibilidade das obras de arte nas sociedades modernas e conclui que aquilo de único, essencial, situado no tempo e no espaço se perde com a reprodutibilidade técnica porque retira o contexto que produz o significado da obra. O cinema, arte inventada em uma sociedade moderna e burguesa, só existe a partir da reprodutibilidade, portanto, não possui uma “aura” a ser preservada. Welles sabe disso e se autointitula um falsário desde os tempos de *Guerra dos Mundos* (1938), o programa de rádio em que narra a suposta invasão do planeta por marcianos, fato

⁸ O título original *F for fake* é mais condizente com a proposta do filme, que produz uma narrativa centrada no conceito de “falso”.

que causou pânico em muita gente. Seus filmes colocam um ponto de interrogação sobre a capacidade de indexação das imagens com o mundo histórico porque trabalha no limiar entre asserções falsas e verdadeiras. Em *Verdades e mentiras*, Welles foge da paródia, recurso comum aos falsos documentários, já que leva a sério seu personagem. Hory é um criador que conhece os critérios de julgamento dos peritos e por isso é capaz de engana-los. O quadro passa a ser original a partir do momento em que o perito assim determina, independente de quem tenha pintado, seja Hory ou Vermeer. O herói do filme está equiparado com os grandes artistas.

*Opération lune*⁹ (2002), de Willian Karel, parte de um evento conhecido, a chegada da humanidade à lua, e reconstitui passo a passo a viagem feita pela nave Apollo 11. Através de entrevistas com cientistas, políticos, pessoas envolvidas com a Nasa e testemunhas, o documentário vai pouco a pouco questionando o feito e defende a hipótese de que a viagem nunca existiu. De acordo com Machado e Vélez (2005, p.14-15)

Tudo se baseia numa anedota célebre da história do cinema: para rodar a famosa cena do jantar à luz de velas, em Barry Lyndon (1975), e sem o auxílio de nenhuma luz artificial, o cineasta Stanley Kubrick teve de emprestar da Nasa a lente cinematográfica mais luminosa do mundo e considerada a única em seu gênero. Essa lente, capaz de filmar em condições de quase total ausência de luz, teve uma concepção técnica jamais revelada e nunca se soube de outra aplicação específica para ela, exceto a famosa cena de Barry Lyndon. Por que a Nasa desenvolveria uma lente dessa espécie, já que a cinematografia não é exatamente o seu negócio? Por que a confiaria a Kubrick e apenas a ele? Que acordo teria feito este último com a Nasa para obter a objetiva?

A teoria levantada pelo documentário é que Kubrick produziu o famoso filme do astronauta Neil Armstrong pisando na lua em algum lugar remoto do Vietnã. Mesmo que seja verdade que a Apollo 11 tenha de fato chegado à lua, o presidente Nixon não queria se arriscar caso algum imprevisto acontecesse e preparou um “plano B”. Em um contexto de guerra fria, a corrida espacial possuía um lugar estratégico dentro da política

⁹ O título internacional é *The dark side of the moon*.

internacional.

Karel levanta alguns questionamentos que colocam em dúvida a “veracidade” do filme feito na lua, como o fato da bandeira americana tremular em um local onde não há atmosfera. Além disso, a temperatura na lua varia muito em um curto espaço de tempo, o que poderia ter causado danos mecânicos e óticos nas câmeras, no entanto, as imagens são límpidas e nítidas. As pegadas fundas deixadas pelos astronautas seriam outro indício da farsa, já que a gravidade na lua é 1/6 da gravidade na terra e, portanto, os astronautas pesariam aproximadamente 15 quilos, deixando pegadas mais suaves. Outra evidência: a sombra de um astronauta está do lado oposto às sombras dos demais objetos do cenário, inclusive de outro astronauta. Para Karel, isso deixa evidente que haveria uma luz artificial, indicando que a produção foi feita em um estúdio.

Opération lune produz um argumento bastante convincente sobre um assunto que faz parte do imaginário mundial, no entanto, é um falso documentário, que não dá indícios disso. Os espectadores são levados a acreditar no argumento, principalmente por que o filme foi produzido para a televisão, veículo em que as pessoas costumam assistir com certo grau de distração. O diretor faz uma montagem que intercala depoimentos de personagens inventados com entrevistas de pessoas que possuem um envolvimento “verdadeiro” com a viagem à lua. Nesse ponto, há uma intenção clara em borrar as fronteiras entre ficção e documentário. De acordo com Machado e Velez (2005), existem muitos motivos para se produzir um falso documentário e, em geral, as razões não são as melhores, como o sensacionalismo, oportunismo e falta de seriedade em busca de audiência fácil e rápida. As televisões estão cheias de produtos sobre óvnis e contatos com extraterrestres, para ficarmos em um exemplo corriqueiro.

Mas o fake que estamos analisando aqui é diferente. Não foi feito para ganhar dinheiro ou sucesso fáceis, nem para manipular a opinião pública com interesses ideológicos. Seu objetivo maior é refletir sobre o próprio documentário televisivo, através de uma apropriação dos códigos, modelos e discursos desse gênero audiovisual, seja para questionar sua objetividade e a veracidade que este supõe encerrar, seja para demonstrar ao espectador a facilidade com que se pode manipular a informação em televisão, ou ainda para

propor uma utilização subversiva do documentário, como formato para a criação de um imaginativo trabalho de ficção, à maneira do *War of the Worlds* (1938), célebre programa radiofônico de Orson Welles. O documentário fake de Karel, sem abrir mão da dúvida sobre a veracidade das imagens da Lua, que ele definitivamente semeia na cabeça do espectador, é também uma denúncia do modo de funcionamento do sistema midiático. (MACHADO E VÉLEZ, 2005, P. 20)

Os falsos documentários podem ser classificados em subgêneros, uma forma de agrupar as diferentes maneiras éticas-estéticas-técnicas de construção filmica. Roscoe e Hight (2001) estabelecem três categorias: paródia, crítica e desconstrução.

A primeira consiste em filmes com um devir ético puramente ficcional, mas com uma articulação estética-técnica historicamente associada ao documentário, que produz asserções assumidamente falsas. A ficcionalidade é assumida ao máximo para produzir um efeito de paródia. Em geral, as asserções são inverossímeis e não constroem um argumento de convencimento da audiência, mas sim uma sátira. *Zelig* se enquadra nessa categoria.

Já o subgênero “crítica” possui uma estrutura parecida com a anterior, mas com uma intencionalidade menos cômica e mais atrelada a denúncias sociais, políticas, econômicas e midiáticas. Através da ficcionalização, o objetivo é chamar a atenção para algum aspecto do “mundo histórico” e deixar evidente que muitos fatos da “realidade” são tão improváveis que até parecem fruto de uma invenção. *Recife frio* (2009), de Kléber Mendonça Filho, se encaixa nessa classificação (ver capítulo 2).

O terceiro subgênero, “desconstrução”, não assume sua ficcionalidade de modo que as asserções sobre o “mundo histórico” buscam o mesmo tipo de legitimação dos documentários tradicionais. O espectador é levado a depositar credibilidade na ética proposta e, portanto, a acreditar na relação indexadora com a “realidade” apresentada. Esse é o tipo de filme cujos espectadores se sentem enganados quando descobrem a farsa. Dentro da proposta de classificação de Roscoe e Hight, esse é o subgênero que mais produz uma análise metalinguística, quando subverte a relação do filme com os espectadores, incentivando um debate – e uma dúvida - sobre o poder indexatório das imagens.

1.9 – Das falsidades

Por mais que as tipologias ajudem a organizar o pensamento em torno desse subgênero audiovisual, esse tipo de classificação não se detém de maneira mais atenta a questões relevantes, como por exemplo, sobre a conceituação do “falso”. Deleuze (2007) estabelece uma discussão que oferece um suporte para além da criação de uma tipologia. A partir do momento em que algumas correntes cinematográficas passaram a denunciar certa crise da imagem-movimento – terminologia deleuziana que corresponde ao cinema clássico – os clichês se transformaram em um dos principais alvos das críticas. Uma das estratégias dos falsos documentários é precisamente trabalhar com os clichês, ora levando-os ao extremo, ora reproduzindo-os para em seguida negá-los. De acordo com Machado (2009), percebemos sempre menos, sempre aquilo que nos interessa devido a questões culturais, econômicas, etc. Então só percebemos os clichês, mas se o esquema sensório-motor se bloqueia e surge a imagem-ótica pura - a imagem-tempo que corresponde ao cinema moderno - podemos ter acesso a imagem pura, que faz surgir a coisa em si mesma. Extrair dos clichês uma verdadeira imagem, esse parece ser uma das estratégias dos falsos documentários.

Para Deleuze (2007), a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo substitui a representação indireta de tempo - articulada pelo sistema sensório-motor – por uma representação direta do tempo – produzida pela imagem-ótica pura.

O neorrealismo registra mais do que age. Ao se desvincular do esquema sensório-motor, o espectador pode ir além dos clichês que nos impedem de ver o que o real tem de insuportável. A imagem ótico-sonora revela o que não se vê. Em *Europa 51* (1952), de Rossellini, depois da morte do filho, uma burguesa aprende a ver o entorno dela, quando seu olhar abandona a função de dona de casa e descobre o que é o mundo do trabalho em uma fábrica. Em Antonioni, o fundamental é a apresentação dos tempos mortos de situações banais, mas também de situações-limite que levam a espaços vazios que absorvem os personagens e as ações, como em *O eclipse* (1962). (MACHADO, 2009, p. 278).

Apesar de Deleuze concentrar sua análise no cinema ficcional, sua filosofia oferece um suporte bastante rico para se pensar as articulações éticas-estéticas-técnicas dos

documentários, principalmente quando trata da “imagem bifacial”

Em termos bergnosianos, o objeto real reflete-se num imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura. (DELEUZE, 2007, p. 88)

Nesse sentido, há uma indiscernibilidade entre real e imaginário, entre físico e mental, entre percepção e lembrança, que se remetem umas às outras, trocando de posições constantemente entre o atual e o virtual. Essas imagens coalescentes não se confundem, nem se fundem, apesar de serem indiscerníveis, formando assim a imagem-cristal, ao mesmo tempo atual e virtual, passado e presente. Quando a imagem virtual se torna atual, é visível e límpida como um espelho e, ao contrário, quando a imagem atual se torna virtual, é opaca e invisível, como um cristal recém-retirado da terra (DELEUZE, 2007).

A história do documentário foi construída a partir de alguns alicerces construídos a partir de oposições entre dualidades: sujeito *versus* objeto; real *versus* imaginário; ficção *versus* documentário; verdade *versus* mentira. A teoria deleuziana não considera as dualidades enquanto oposições, mas como instâncias coexistentes e por isso propõe a construção de outro alicerce.

Se a descrição tem relação com o mundo, o meio, os objetos, a realidade, uma descrição “orgânica” pressupõe uma situação, uma realidade. Supõe a independência do objeto; supõe que o meio preexiste à descrição que a câmera faz. E assim ela define situações sensório-motoras. Uma descrição cristalina, ao contrario, vale por seu objeto, o substitui, ou até mesmo o constitui, dando sempre lugar a outras descrições, que podem modificar as anteriores. É uma descrição pura que remete a situações óticas e sonoras puras desligadas de seu prolongamento motor. (MACHADO, 2009, p. 282)

Em seu processo de denúncia dos clichês, os falsos documentários constroem uma crítica à descrição orgânica através da negação da preexistência do objeto enquanto tal.

Antes de representarem uma suposta realidade, as imagens fazem referências às próprias imagens – ao mesmo tempo passadas e presentes, nessa espiral de coalescência infinita. Se muitos dos falsos documentários não chegam a propor uma descrição cristalina, eles, pelo menos, negam a descrição orgânica. Em *Opération Lune*, por exemplo, há uma coexistência do real com imaginário, da verdade com a mentira, sem que se estabeleça uma relação de hierarquia. Nós, os espectadores, não sabemos qual a fronteira entre uma instância e outra.

Algumas experiências, como o cinema verdade de Jean Rouch, conseguem construir uma descrição cristalina, na medida em que o atual e virtual estão trocando de posição o tempo todo. Em *Crônicas de um verão* (1960), Rouch e Morin concebem um filme em que são, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos, quando deixam a posição confortável detrás da câmera e passam para frente dela. Essa perspectiva participativa dos diretores borra a concepção de um objeto preexistente, que existe independentemente da câmera, e que seria passível de uma descrição orgânica. Nessa nova condição, o objeto se constrói junto com o filme, internamente a ele. Essa experiência é radicalizada em *La pyramide humaine* (1961), quando Rouch decide pedir para alunos de uma escola se autorepresentarem tornando o racismo latente em um comportamento evidente. A partir desse pressuposto, as situações experienciadas foram criadas para o filme e não ocorreriam dessa mesma maneira em outras circunstâncias. Aqui as dualidades – real *versus* ficção, verdade *versus* mentira - não se relacionam hierarquicamente, mas sim através de uma coexistência indiscernível.

Deleuze se baseia na obra de Nietzsche para desenvolver o conceito de “falso”. Nietzsche substitui o verdadeiro pela potência do falso a partir de três críticas. Primeiro, a crítica da crença em um mundo verdadeiro. Nietzsche apresenta as “etapas de um erro” para defender que eliminou o mundo verdadeiro e, por conseguinte, também o aparente. Ele vai além da metafísica de oposições nascida com o platonismo que pressupõe um mundo sensível e um mundo suprassensível. Ao eliminar um, também se elimina o outro.

Segundo, a crítica na existência de um homem verídico, daquele que tem uma vontade de verdade. A vontade de verdade é a crença de que nada é mais necessário que o verdadeiro, a crença de que o

verdadeiro é superior ao falso. A oposição verdade/aparência criada pela metafísica tem como consequência uma vontade exacerbada de verdade. (MACHADO, 2009, P. 284)

A terceira crítica, derivada da segunda, é referente à origem moral da verdade, já que o homem verídico é aquele que julga a partir de um fundamento moral. Esse pensamento pressupõe que existe um mal no mundo que precisa ser eliminado.

O que leva Nietzsche a distinguir essa vontade moral de verdade da vontade afirmativa de potência, que às vezes, numa estratégia de inversão tão característica de sua filosofia, ele chama de vontade de falso. Assim, reivindicar a positividade do falso ou uma potência do falso é se insurgir contra a vontade de verdade como vontade moral. (MACHADO, 2009, p. 284)

Nesse sentido, a potência do falso na arte possibilita uma liberdade de criação inviável dentro de uma perspectiva moral. Deleuze diz que a narração falsificadora escapa do sistema de julgamento a que narração orgânica ainda se refere. Para ele, a *nouvelle vague* rompeu com a forma de verdade para substituí-la por potências da vida e, sugere ainda, que Orson Welles foi o cineasta que sempre lutou contra o sistema de julgamento a favor do afeto. *Verdades e mentiras* é o exemplo mais contundente porque trata de um personagem falsário da arte, sendo que a própria construção filmica se baseia em uma narração falsificadora. Há uma sobreposição de falsos que desmonta qualquer tentativa de julgamento de um personagem polêmico, ao mesmo tempo bandido e artista.

1.10. Documentário no Brasil

A tipologia proposta por Nichols apresentada aqui leva em consideração a produção documentária no mundo. No entanto, é necessário fazer um breve histórico do documentarismo brasileiro para situar a discussão no Brasil.

De acordo com Machado (2007), apesar do período do cinema silencioso ter sido produtivo, pouco restou do material, com algumas vistas animadas, cerimônias políticas, enterros e carnaval. O chamado cinema de cavação, aquele feito sob encomenda, predominou na primeira década do século XX. As narrativas se constituíam a partir de uma mescla entre atualidades e propaganda, por meio de registros dos mais diversos tipos de

eventos.

Já na década de 20, o Major Thomas Reis deu início aos filmes sobre a alteridade, filmando o “outro” social em uma primeira experiência do que viria a ser o documentário antropológico. Os temas eram índios, animais e a natureza. No mesmo período, Silvino Santos filmou a Amazônia e sua população, a maioria das vezes como um cavador. Para Machado (2007, p. 332), enquanto Reis se deteve mais a realizar uma antropometria, medindo os índios de perfil e de frente, Santos construiu narrativas com toques de subjetividade e abordagens mais ecléticas. Um filme importante para o período foi *São Paulo: sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, um marco do cinema silencioso brasileiro.

O Brasil passou a ter uma produção regular de documentários a partir de 1936 quando é fundado o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), órgão criado pelo governo federal. Inspirado no modo expositivo de Grierson, os filmes produzidos tinham o objetivo de mostrar uma imagem positiva do Brasil, valorizando a cultura e os costumes populares. Dirigido por Humberto Mauro, que já tinha experiência com o cinema ficcional, o INCE passou a ser o principal pólo produtor de documentários. “Até o fim da Segunda Guerra Mundial, o documentário brasileiro foi principalmente o filme educativo, oficial, o filme turístico, ou então cine-jornal – os jornais da tela acompanhariam, por exemplo, o futebol até a chegada da televisão”. (MACHADO, 1997, p. 333)

Com uma perspectiva didática de educação das classes trabalhadoras, os filmes desse período seguiam o estilo *voz-de-Deus*, que estabelecia a voz de autoridade imprimindo significado às imagens que mostravam a beleza física e cultural do país. Em 1945, Mauro inicia a série *Brasilianas*, composta por sete filmes de curta-metragem, cujo tema é o folclore brasileiro. Até os anos 60, a produção brasileira foi tímida e restrita ao estilo clássico sem almejar qualquer deslocamento estético ou narrativo.

A partir dos anos 60, a produção de documentários se diversifica e produz deslocamentos que merecem atenção. É um momento que coincide com o acesso a câmeras mais leves e de fácil operação e também com a invenção dos gravadores capazes de gravar

o som em perfeita sincronia com a imagem, sem necessidade de fazer essa operação na montagem. Mesquita (2007) propõe uma classificação do documentário brasileiro em três períodos. O primeiro, denominado de “documentário moderno” (1960-1984), possui como principal característica a emergência da voz “do outro”. Inspirado na estética do modo observativo proposto pelo Cinema Direto assim como do modo participativo do Cinema Verdade, os filmes desse período fazem um exercício de produzir um enfrentamento com a alteridade, no sentido de retratar “um outro” social que até então não possuía um canal de voz. Oriundo das classes médias, essa nova geração de cineastas tinha como principal preocupação denunciar as desigualdades sociais e os problemas do país.

Jean Claude Bernardet (1985) identifica nesse período uma ética-estética que ele chamou de “modelo sociológico”, que consiste basicamente do método em que a voz “do outro” está a serviço de um discurso articulado pelo cineasta, que possui uma tese sobre o tema tratado e que as diversas vozes estão ali para dar credibilidade e “defender” a tese. Em *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, a “voz do povo” está presente, mas serve como ilustração do ponto de vista defendido pelo cineasta, que procura embasar sua tese criada de antemão sobre a situação social do país naquele período.

O objetivo central é fazer uma macro-análise - por isso a denominação de “sociológica” – em que os personagens são transformados em categorias sociais. O personagem que veio do nordeste em *Viramundo* representa a categoria de nordestinos que saíram de seus estados natais para tentar a vida no Sudeste. O filme busca compreender o fenômeno da migração nordestina nos anos 60 e os depoimentos servem como exemplos do argumento. Para Bernardet (1985), o “modelo sociológico” cria um discurso autoritário sobre “o outro de classe”, já que reduz essa voz a uma interpretação específica. As pessoas não estão ali por sua singularidade, mas porque representam uma categoria social. O único aspecto que interessa no personagem Severino em *Viramundo*, por exemplo, é sua condição de imigrante nordestino, qualquer outro aspecto que esteja fora do processo de argumentação que o filme defende não interessa ao diretor.

Os filmes desse período possuem uma grande influência do modo participativo,

criado pelo Cinema Verdade francês. No início, grande parte dos filmes fazia uma mescla entre essa nova estética e o modelo clássico do modo expositivo griersoniano. De acordo com Ramos (2004), um seminário ocorrido em 1962 organizado pela UNESCO trouxe o Sueco Arne Sucksdorff que tinha experiência com as técnicas do Cinema Verdade. Muitos diretores participaram como Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Vladimir Herzog, Domingos de Oliveira, Gustavo Dahl e outros. Joaquim Pedro de Andrade foi aos Estados Unidos em 1961 e conheceu os irmãos Maysles, que já filmavam com gravador de som *Nagra*, capaz de gravar o som em perfeita sincronia com a imagem. Essas técnicas foram incorporadas dentro do contexto da proposta do Cinema Novo, com temas sociais e experimentação estética.

Em 1964, Leon Hirszman realiza *Maioria Absoluta*, filme que utiliza o gravador *Nagra* de forma mais ampla. O equipamento foi operado por Arnaldo Jabor. Ainda assim, o filme não deixa a situação transcorrer *per se* como no Cinema Verdade e possui uma narrativa assertiva no estilo *voz-de-Deus*. *Integração racial* (1964), de Paulo César Saraceni, segue a mesma linha. A técnica do modo participativo só foi incorporada como um todo em *Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor. Para Ramos (2004), o filme acaba quase tragado pelo método porque tem longas tomadas de conversas casuais e entrevistas, estourando os padrões de composição filmica.

Tomas Farkas produziu quatro médias-metragens que foram lançados juntos com o nome *Brasil Verdade* (1968) e o que todos possuíam em comum é a utilização do método estabelecido pelo modo participativo do Cinema Verdade. Os quatro filmes são: *Viramundo* de Geraldo Sarno, *Memória do cangaço* de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba* de Manoel Horácio Gimenez e *Subterrâneos do futebol* de Maurice Capovilla. Os filmes que compõem *Brasil Verdade* são bastante emblemáticos do “documentário moderno” brasileiro: mesclam técnicas dos modos observativo e participativo, mas ainda carregam alguns procedimentos do documentário clássico expositivo. De maneira desigual, os filmes unem três estilos cada um a sua maneira, dando ênfase ao estilo que lhe é mais conveniente. De maneira muito mais igual, todos eles possuem como tema os problemas sociais do Brasil, assim como grande parte dos filmes do Cinema Novo, e não abrem mão

de uma abordagem “sociológica” com objetivos vanguardistas.

Nos anos 70, o documentário brasileiro estabelece um contato com o cinema experimental. É uma tendência minoritária, mas que exerceu forte influência em momentos posteriores. No manifesto *O antidocumentário, provisoriamente* (1972), Arthur Omar implode todas as convenções convencionadas no gênero e propõe outra maneira de fazer documentários. De acordo com Lins e Mesquita (2008), Omar explicita a natureza “falsa” de toda imagem e afirma que a mediação é o único elemento que interessa. O próprio conceito de exterioridade é questionado na medida em que a dualidade sujeito-objeto deixa de ser uma premissa do sistema representacional. Tradicionalmente, o documentário se constrói a partir de um sujeito que documenta um objeto que lhe é exterior. Omar duvida dessa premissa e propõe um distanciamento entre o saber documental e seus objetos e de certa forma abole o sistema de representação que sempre foi o alicerce do documentário. No filme *Congo* (1972), Omar constrói uma narrativa bastante experimental que desconstrói o gênero. Glauber Rocha realiza *Di/Glauber* (1977), em torno do velório do pintor Di Cavalcanti, um documentário subjetivo e ensaístico. Ambos os filmes deixam claro os limites da representação documental e o que importa não são os “objetos” apresentados, mas as relações que se estabelecem entre eles.

O segundo período, conforme classificação de Mesquita (2007), é chamado de “Tempos do vídeo” (1984-1999), em que há um predomínio dos “discursos de dentro”. O ano de 1984 marca a divisão entre os períodos porque é o ano do lançamento de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Esse filme foi iniciado como uma ficção sobre as ligas camponesas em 1964 em um estilo neorrealista, com os agricultores encenando suas próprias vidas, mas as gravações foram interrompidas pelos militares e os realizadores foram perseguidos. O filme foi concluído em 1984, não mais como ficção, mas como um documentário que registra o encontro entre cineasta e camponeses, em um método de entrevistas que não se resume a dar voz “ao outro”, mas estabelece um diálogo entre “um e outro”. Essa nova postura marca um rompimento com o “modelo sociológico”.

Em 1964, tentou-se a ficção de matriz neo-realista, os camponeses como atores e suas histórias, roteirizadas em cenas e diálogos. Em

1984, domina a entrevista como palco do encontro/desencontro (sem roteiro prévio) entre “desiguais”: o cineasta, os camponeses. A entrevista aqui não é simples “depoimento”, não é “dar a voz”. Assumida no filme como diálogo, ela é permanente negociação. (MESQUITA, 2007, p. 11)

Esse período é marcado por uma crise no cinema, a penetração da TV de forma mais abrangente no país e a popularização dos equipamentos de vídeo, que tornaram mais fácil e mais barata a produção de documentários. Com o processo de redemocratização do Brasil, os movimentos sociais voltam a se organizar e buscam legitimação no espaço público e uma das ferramentas utilizadas é o documentário. Filmes como *Santa Marta – Duas semanas no morro* (1987) e *Boca de Lixo* (1992), de Eduardo Coutinho, são vinculados a movimentos sociais. Grande parte dos filmes desse período abole a voz interpretativa que representava a tese do cineasta e optam por uma narrativa mais livre que busca, de fato, “dar voz” ao outro social que está na frente da câmera. Em muitos filmes, a entrevista se torna o método principal de construção narrativa, em uma tentativa de “dar voz” aos sujeitos da experiência, através de um cineasta que estabelece um dialogo ao invés de “defender” um argumento. É uma narrativa mais fragmentada em que muitas vezes o cineasta estabelece o ponto de partida, mas não controla o ponto de chegada. Os sujeitos que produzem esse traçado do filme são individuais e não mais coletivos como no “modelo sociológico”.

Na relação sujeito-objeto, as relações se modificam em comparação ao período anterior: se as pessoas retratadas eram objetos no “modelo sociológico” porque estavam lá como prova de uma tese, nesse período as pessoas se transformam em sujeitos na medida em que controem os filmes junto com os cineastas, assumindo um papel de protagonismo narrativo que refletia o próprio estado de espírito de muitos movimentos sociais que voltaram a ter voz no espaço público, consequência do processo de início da abertura política. Por outro lado, os cineastas ainda tinham o controle sobre o processo narrativo, principalmente do processo de edição do material filmado, mas o resultado final – o filme pronto – tinha igual importância que o processo de produção, pautado por um diálogo politizado. *Linha de Montagem* (1983), de Renato Tapajós, trata das greves dos metalúrgicos no final dos anos 70 e começo dos 80, momento inicial da abertura política no

país. A *voz-de-Deus*, usada de forma tímida, é substituída pelas falas dos trabalhadores em momentos-chave das greves. Feito com pouco dinheiro, o filme traz à tona os sujeitos da experiência com certo grau de espontaneidade raro para o período. É evidente também a participação dos grevistas no processo de produção do filme, assumindo o papel de protagonistas da história.

Consolidada por Eduardo Coutinho, a entrevista passa a ser o principal procedimento de construção fílmica no Brasil. Primeiro porque marca a abolição da *voz-de-Deus* como forma de amarrar e dar sentido ao material que, não por coincidência, é substituída pela *voz-do-povo* que traz uma carga de autenticidade e proximidade com os movimentos sociais em ebulição no país. Segundo porque a entrevista é um formato de fácil produção que exige poucos recursos. Isso é importante porque grande parte desse período, principalmente a virada dos anos 80 para os 90, é marcado por um momento de crise financeira do audiovisual brasileiro com o fim da Embrafilme e o pouco espaço destinado a esse tipo de produto na televisão. Produziu-se muito pouco, com recursos escassos.

Esse atrelamento ético (dar voz ao povo) – estético (entrevista) tem suas raízes no modo participativo, consolidado pelo *Cinema Verdade* de Jean Rouch, na medida em que o cineasta deixa de ser onipresente e onisciente e assume o aspecto subjetivo da construção fílmica. O próprio Coutinho diz que seus filmes são o resultado de um encontro entre aquele que pergunta e aquele que responde, tanto é que a voz do perguntador nunca é suprimida na montagem final, como faz, por exemplo, a linguagem jornalística. O filme é sempre o resultado de uma negociação entre um e outro.

No início dos anos 90, a produção audiovisual brasileira ganhou algum fôlego com as leis de incentivo culturais e a produção de documentários retomou seu curso. É nessa década que os documentários ganham espaço das telas de cinema, fato que representa um avanço e um sinal de que existe um mercado para esse segmento. Nos anos 80, em contraposição, os documentários estavam atrelados aos circuitos cineclubistas e eram utilizados com um sentido político-mobilizador atrelado aos movimentos sociais. Nos anos

90, esse sentido se perde e o mercado audiovisual em processo de reconstrução enxerga nesse gênero a possibilidade de conquistar uma fatia de mercado. *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão, atinge a marca de 59 mil espectadores e *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, chega a 19 mil, números que apesar de pequenos, indicam que havia uma fatia de mercado a ser explorada. A televisão iniciou uma proximidade com o gênero com a produção de *Notícias de uma guerra particular* (1999), parceria entre uma produtora independente e o canal GNT. Depois veio o DOCTV, projeto da TV Cultura, que buscou consolidar o documentário na televisão. Mesmo que com um público ainda muito restrito, o documentário passou a ter algum espaço na produção audiovisual brasileira.

O terceiro período (de 1999 em diante), denominado por Mesquita (2007) como *Documentário da retomada - subjetividades e auto-representações*, possui muitas características a serem assinaladas. A primeira ficou conhecida como o *boom* do documentário, porque registra a maior produção de filmes desse gênero na história do cinema brasileiro. O festival “É Tudo Verdade” teve 45 inscrições de filmes em 1996, contra 400 inscrições em 2007. Além das já citadas leis de incentivo, o barateamento dos equipamentos de gravação e edição facilitou a produção dos filmes nesse período. A quantidade de festivais de cinema também aumentou muito, contribuindo para dar vazão a esse grande número de documentários, principalmente os médios e curtas-metragens, formatos que possuem pouco espaço nas salas de cinema e na televisão.

O aumento da produção não se reflete proporcionalmente ao aumento de público. Poucos documentários chegam de fato à sala de cinema e, quando chegam, dificilmente fazem mais que 20 mil espectadores, salvo algumas exceções como *Janela da alma* (2002), de Walter Carvalho e João Jardim, e *Vinicius* (2005), de Miguel Faria Jr., que fizeram 133 mil e 270 mil espectadores, respectivamente.

Esse aumento de produção gera uma multiplicidade de possibilidades narrativas, com diferentes abordagens éticas-estéticas-técnicas, criando deslocamentos que produzem um processo de expansão das fronteiras do gênero. Teixeira (2007) introduz o

conceito de “documentário expandido” para explicar esse fenômeno: “trata-se de uma série de operações postas em curso no domínio do documentário que visam à ampliação de suas fronteiras e que desmontam o senso comum, as idéias herdadas que dele se tinham até recentemente” (TEIXEIRA, 2007, p.40). O autor propõe que essa expansão se dá em relação a três domínios audiovisuais: o cinema de ficção, o cinema experimental e o próprio documentário.

O primeiro deslocamento é uma transformação interna no domínio do próprio documentário. Até como forma de diferenciação, originalmente o gênero reivindicou para si a condição do “estar ali”, operando com o registro do tempo presente, numa dada situação de realidade, do historicamente dado. Funcionou sempre como uma espécie de “metafísica da presença”, que desde a invenção da fotografia não parou de reivindicar o privilégio do “eu estive lá, eis aqui a prova” adotando um discurso da “vida como ela é” (TEIXEIRA, 2007). O rompimento com essa lógica teve início no cinema verdade de Jean Rouch, quando o diretor passou a construir filmes que não buscam se legitimar a partir de um referencial de indexação, mas sim através da interação entre documentarista e documentado. Por mais que esse tipo de cinema tenha influenciado os cineastas brasileiros, somente nessa fase da Retomada as experiências se consolidaram.

O segundo ponto de deslocamento se dá em relação à ficção. Entre os anos 40 e 60 diversos movimentos atrelados à ficção estabeleceram um diálogo com os documentários através do “realismo” – o neorealismo italiano, a nouvelle vague e os cinemas novos – buscando legitimação em uma linguagem que se deixava contaminar pelo que vinha de fora, “impregnadas de realidade”, sem, no entanto, reivindicar algum tipo direto de indexação. Esse tipo de movimento tirou da imagem seu aspecto naturalista, “doravante, qualquer realismo documental passava por um crivo construtivista mínimo ou total, ou seja, pela ideia de que o realismo era uma construção estética como outra qualquer e não a operação direta de uma realidade que se expunha em sua integridade ou autenticidade” (TEIXEIRA, 2007, P.42). No Brasil, alguns filmes pontuais atuaram nessa lógica como *Iracema, uma transa amazônica* (1978), de Jorge Bodansky, na medida em que o diretor incentiva a interação entre atores e não atores, em um roteiro que estava

estabelecido o ponto partida, mas não o de chegada, como em alguns filmes de Jean Rouch. No entanto, esse tipo de experiência foi exceção até o período da Retomada.

O terceiro deslocamento é em relação ao cinema experimental, o movimento que gerou as transformações mais radicais no documentário. Desde seu início, o documentário teve momentos em que se deixou influenciar pelo cinema de vanguarda como o modo poético de Joris Ivens ou o antiilusionismo de Vertov, no entanto, em outros períodos se estabeleceu uma distância confortável. Segundo Teixeira (2007, p. 43) os tempos de confluência voltaram:

A noção de ensaio é de enorme pertinência para situar essa turbulência metafórica, transformacional, posta em curso nos últimos tempos. Não se trata de um formato específico de documentários, mas de tendências de estruturação dele, mesmo os mais sisudos e reticentes quanto à investigação formal e estilística, que operam com elementos como a diversidade de materiais, a fragmentação, a falta de univocidade e totalização, a subjetividade, a expressividade, as elipses, os deslocamentos e condensações, sem falar dos inúmeros traços de auto reflexividade que têm marcado a produção em larga escala. Mas, sobretudo, de reflexividade no sentido de um trabalho de pensamento que se debruça sobre suas matérias para moldá-las e manipulá-las conforme propósitos que não estão dados nelas, que não são evidentes, que nascem da relação mesma do documentarista com os entornos que sua vista ou imaginação alcançam, com seus objetos, agentes ou personagens implicados, suas derivas, oscilações, dúvidas em relação ao processo de criação, que raramente se esgotam num resultado pronto e acabado”.

Mais uma vez, no Brasil, temos experiências nesse sentido no passado – sendo a de Artur Omar a mais radical de todas, mas sempre de forma pontual e isolada. Na Retomada, essa expansão parece tomar corpo e constituir o sentido de diversidade característica do período.

Um tipo de experiência chama a atenção pelo caráter inovador, que é o documentário de auto-representação, em que o cineasta parte de uma motivação pessoal e assumidamente subjetiva para traçar o caminho narrativo. Em 33 (2003), Kiko Goifman parte de uma necessidade particular: encontrar a mãe biológica que ele nunca chegou a conhecer. Acompanhamos sua trajetória nessa busca pessoal que, a princípio, não

interessaria a mais ninguém, no entanto a narrativa envolve o espectador nessa espécie de *film noir* em primeira pessoa. Em *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, a diretora grava seu longo processo de conquista de cidadania húngara, motivação pessoal e subjetiva em um documentário narrado também em primeira pessoa. Há nessas propostas uma inversão do princípio central da história do documentário brasileiro que sempre se concentrou na tentativa de dar voz ao “outro” social. Nessa nova perspectiva, há uma confluência entre a dualidade sujeito-objeto, sem, no entanto, suprimi-la. Os filmes são contados em primeira pessoa, mas o registro do “mundo histórico” está lá, seja no consulado húngaro visitado por Kogut, seja na agência de detetive visitada por Goifman. A construção desse mundo possui um olhar específico, individualizado, mas ainda assim há uma separação entre sujeito e objeto, principalmente pelo fato dos autores estranharem esses lugares, anteriores a qualquer intervenção e por isso mesmo estranhos, com significações diversas daquelas de quem olha.

Outras experiências produzem uma interação mais evidente com o cinema de vanguarda como é o caso de Cao Guimarães, um documentarista que se inspira mais nas artes plásticas do que na história do audiovisual. Os filmes dele operam a partir de um dispositivo pré-estabelecido, que indica as “regras do jogo”. De acordo com Lins (2005), o dispositivo é a elaboração de uma “maquinação”, uma lógica, um pensamento que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça. Em *Rua de mão dupla* (2002), Cao Guimarães propõe que pessoas solitárias mudem de casa por 24 horas. Durante esse período, cada um registrou imagens da casa alheia e construiu uma ideia do morador a partir dos objetos. No final, eles deram um depoimento sobre a personalidade do dono da casa. Guimarães subverte diversas lógicas habituais ao documentário. A primeira é que não existe uma “realidade” a priori, ou seja, aquela situação só existe a partir de uma provocação do diretor, já que as pessoas não trocariam de casa por vontade própria. O objeto do documentário surge de uma invenção e só existe no filme, em momento algum possui sentido fora dele. Nesse sentido, a dualidade sujeito-objeto se esfumaça, mas o objeto ainda está lá: as pessoas, os móveis, nada disso é controlado por Guimarães.

Outra subversão de lógica opera no processo de construção do “outro” social.

Na metodologia tradicional criada pela entrevista, a pessoa é sempre incitada a falar dela mesma, como nas cinebiografias, por exemplo. Quando muito, os entrevistados falam de alguém próximo, alguém de que se tenha intimidade. Em *Rua de mão dupla*, as pessoas produzem impressões sobre uma segunda pessoa desconhecida, em uma tentativa de construção de um “outro” mental. Nesse caso, a construção desse “outro” não cabe somente ao cineasta, os personagens são sujeitos dessa construção ao mesmo tempo em que são objetos – já que alguém também constrói uma visão sua. O cineasta se constitui sujeito na medida em que estabelece o dispositivo. Nesse processo estão presentes as escolhas feitas pelo diretor, que constrói a prisão que mais lhe convém. Ele também é responsável pela edição do material filmado e optou por uma tela dividida em dois, assim temos acesso simultâneo às duplas que trocaram de casa.

Outro documentário que segue a mesma linha é *Prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento, em que o diretor dá uma câmera para prisioneiros do Carandiru registrarem seu cotidiano. O resultado é um filme bem diferente das representações conhecidas dos “filmes de cadeia”. Em geral, os documentários com essa temática são realizados por pessoas de fora, interessadas em uma alteridade que passa pelo exótico. No filme de Sacramento, o que se vê é mais a exposição do cotidiano, com seus rituais, regras e conversas banais do que a tão esperada violência. A experiência de dar voz ao “outro” social é levada ao extremo aqui, muito mais do que nas fases do “documentário moderno” ou dos “tempos de vídeo”. A montagem é o resultado de um compartilhamento de experiências, de acesso às situações mais do que simplesmente um direcionamento de olhar (LINS E MESQUITA, 2008).

Os curtas-metragens de Jorge Furtado são bastante representativos desse “documentário expandido”, já que as narrativas partem de uma matriz historicamente associada ao documentário, no entanto produzem um deslocamento em direção à ficção até borrar as fronteiras entre os gêneros. O filme de Furtado que trabalha essa expansão de forma mais contundente é *Ilha das flores* (1989). A partir de uma narrativa clássica atrelada ao modo expositivo griersoniano, a *voz-de-Deus* se apresenta como principal recurso linguístico que defende o argumento e cria provas com as imagens relacionadas. Nada

diferente do tipo de legitimação recorrente no documentário educativo em que as asserções são produzidas pela autoridade e pelo autoritarismo.

Ainda no início do filme, o diretor dá indícios do deslocamento que irá desenvolver quando introduz um tom irônico na narração over, a partir de repetições de frases. A estrutura segue o estilo do falso documentário, baseando-se na estrutura clássica do documentário e produzindo o deslocamento a partir dos comentários irônicos. Aos poucos, o espectador percebe a farsa que se apresenta como uma crítica à sociedade do consumo. Apesar da premissa falsa, o curta estabelece uma conexão forte como o “mundo histórico” já que as situações inventadas são inspiradas em fatos concretos. *Ilha das flores* opera através de uma lógica bem conhecida do falso documentário. Nos créditos do filme, o diretor faz uma brincadeira com os conceitos em jogo dizendo que as personagens são, na verdade, interpretadas por atores e não pessoas “reais” como foram apresentadas, mas alega que “todo o resto” é verdade. O tom da paródia se intensifica no desenrolar do curta, chegando ao final com um esfacelamento das fronteiras entre ficção e documentário.

Outro curta de Furtado que opera nessa linha é *Esta não é sua vida* (1991), cuja narrativa é a biografia de uma pessoa comum moradora de Porto Alegre. O curta produz um deslocamento em relação ao tipo de objeto tradicionalmente escolhido como tema nos documentários. As cinebiografias costumam retratar pessoas famosas e importantes, já esse filme escolhe alguém anônimo e comum. A construção narrativa possui uma característica autoreflexiva, já que expõe o processo de escolha da personagem e o método que utiliza para isso. A história de vida da pessoa retratada só surge no terço final do curta, sendo que as duas primeiras partes tratam do próprio processo de construção cinematográfica. Diferente de *Ilha das flores*, esse filme não é uma paródia, porque não utiliza o formato clássico de documentário, no entanto produz um deslocamento a partir de sua autoreflexividade que questiona os princípios éticos e estéticos do gênero.

Estes curtas de Jorge Furtado situam-se no quadro de uma estética pós-moderna, marcada pela profusão de citações e paródias de gêneros, pela falta de profundidade histórica e pela adoção da ironia como um viés crítico difuso, que tem como alvo privilegiado os grandes sistemas de valores políticos e morais. (...) São cineastas que

permanecem no horizonte remanescente da tradição do documentário, na medida em que seus filmes se organizam em torno da defesa de um argumento sobre o mundo histórico. Mas não demonstram o menor apreço pelas convenções do gênero. Se as utilizam, é para melhor criticá-las. (DA-RIN, 2007, p. 214-215)

Esse tipo de “documentário expandido” proposto por Furtado em seus curtas funcionou como um caminho de pesquisa de linguagem que foi seguido por outros cineastas – alguns com experiências bastante radicais – que trouxeram e trazem outras formas éticas-estéticas-técnicas de se fazer documentários.

Mattos (2011) chama de “quarteto da desconfiança” quatro filmes representativos desse gênero híbrido, fruto dessa expansão: *Jogo de Cena* (2008), de Eduardo Coutinho, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, *Juízo* (2008), de Maria Augusta Ramos, e *Serras da Desordem* (2008), de Andrea Tonnacci. Segundo Mattos (2011): “o cinema de não ficção se reinventou, beneficiou-se das tecnologias digitais e passou a absorver projetos antes direcionados ao cinema experimental, ao ensaio cinematográfico e à videoarte”.

2. Entre ficções e documentários

Alguns filmes que exploram narrativas que jogam com o conceito de “falso” e outros que fazem experimentações entre “ficção” e “documentário” merecem uma análise mais aprofundada. O recorte escolhido possui um aspecto espacial e outro temporal, a saber, os documentários produzidos no Brasil nesse início do século XXI (2001 a 2011).

Por mais que a produção brasileira nesse período tenha produzido filmes diversificados, com diferentes maneiras de se construir a relação ética-estética-técnica (ver cap.1), alguns documentários possuem características dialógicas que possibilitam uma comparação - seja pela semelhança, seja pela diferença.

Os filmes analisados são: *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho, *Serras da Desordem* (2008) de Andrea Tonacci, *Recife Frio* (2009) de Kleber Mendonça Filho e *Santiago* (2007) de João Moreira Salles. Cada uma dessas obras estabelece uma relação ética-estética-técnica distinta, resignificando o próprio conceito de documentário cada um a sua maneira. São quatro concepções diferentes, que, no entanto, possuem como semelhança o fato de produzirem deslocamentos. Em todos eles, o termo “documentário” perde sua rigidez e assume uma plasticidade que permite contaminações, perdas, experimentações e mutações. Esses filmes dialogam com o conceito de “falso” e embaralham as fronteiras entre “documentário” e “ficção”. Em outros momentos da história do audiovisual brasileiro movimentos parecidos foram registrados, mas sempre de forma pontual, como por exemplo, o antidocumentário de Artur Omar, que permaneceu à margem da produção. Dessa vez, no século XXI, os principais documentaristas do país estão envolvidos nesse processo dialógico de experimentação narrativa.

2.1. Santiago

Um metafilme que parte de uma premissa reflexiva ao extremo: o diretor João Moreira Salles decidiu, treze anos antes (em 1992), fazer um documentário sobre o mordomo que trabalhava em sua casa, Santiago. Inicialmente um filme com um formato clássico, de caráter biográfico, que criaria um perfil de uma pessoa anônima e interessante.

Depois das gravações, o projeto foi abandonado e alguns anos mais tarde Santiago morreu. Mesmo não gostando do material produzido, o diretor decidiu finalizar o filme, mas desta vez assumindo que ele também seria um personagem. Mais do que isso, se Santiago seria o protagonista, Salles seria o antagonista. De um projeto inicial de um filme sobre um “outro” social, o tema da versão final é um “nós” sentimental.

Santiago funciona como um ponto de inflexão de certa tendência do documentarismo brasileiro. Pensado inicialmente dentro de uma perspectiva de dar voz ao “outro” social, o projeto estava alinhado de um lado com a perspectiva dos “Tempos de Vídeo” (ver cap.1), momento em que o documentário se alinhou com os movimentos sociais no período de redemocratização do país nos anos 80. No filme de Salles, a aproximação com essa classificação não acontece pela ética, já que o mordomo não está ali atrelado a nenhum movimento social ou político, mas sim pela estética, uma vez que o recurso linguístico principal é a entrevista, método que se popularizou nos “Tempos de Vídeo”. O filme iniciado em 1992 se constituía basicamente de uma grande entrevista com o personagem, numa tentativa de trazer ao espectador um perfil do mordomo. O objetivo central era reconstruir a “visão de mundo” de uma pessoa com hábitos aparentemente incomuns, como por exemplo, o fascínio que Santiago tinha pela história da aristocracia, hábito que o levou a transcrever 30 mil páginas de biografias de nobres. Nesse tipo de narrativa, os espectadores vão aos poucos se aproximando do personagem central através de um processo de identificação que cria uma relação afetiva. No final, nós, os espectadores, criaríamos uma intimidade com aquela pessoa que expôs sua vida ali na tela. Quanto maior a exposição, maior a identificação. Talvez esse seja o grande trunfo da entrevista – a criação do ponto de identificação com o espectador. A grande maioria dos documentários biográficos se utiliza dessa estrutura. *Santiago* seria mais um.

Por outro lado, o projeto inicial carregava, em menor escala, uma conexão com o período do “Documentário Moderno” (ver cap.1) dos anos 60 e 70. O método do “modelo sociológico” que servia de parâmetro para a construção ética-estética-técnica dos documentários, pressupunha a defesa de um argumento ou tese pelo cineasta. Antes mesmo da realização do filme, o diretor tinha um pré-conceito sobre o tema escolhido. O produto

final funcionava como confirmação ou refutação da tese. Dentro dessa perspectiva, a ideia de dar voz ao “outro” social estava submetida a uma condição imposta pela narrativa – só interessava a voz que dialogava com o pré-conceito, portanto, os personagens funcionavam mais como alegorias do que como perfis propriamente ditos. *Santiago*, o filme de 1992, dá indícios de que Salles possuía um Santiago, o mordomo, pré-concebido. Em um determinado momento, o personagem muda o assunto em questão e começa a falar de um tema que lhe interessa mais e inicia uma fala em que ele provavelmente assumiria sua homossexualidade, mas o diretor interrompe e diz que isso não será abordado. Essa cena indica que Salles já tinha seu personagem concebido e estava construindo uma narrativa para consolidar essa visão. Na maioria dos documentários, mesmos nos biográficos, o diretor é sempre mais sujeito do que o sujeito “dono da história”. No “modelo sociológico” aprendemos mais sobre o diretor do que sobre a “realidade retratada”. O *Santiago* de 1992 se alinhava a essa tendência.

O projeto inicial do filme foi abandonado logo após as filmagens, fato curioso que coincide com um período de crise no cinema brasileiro, logo após a extinção da Embrafilme. A crise se estende também pelo esgotamento das possibilidades narrativas em um momento em que o cinema nacional estava completamente fora do circuito exibidor. Os cineastas estabelecidos passam por um momento de revisão de seu cinema e os novos tentam construir um caminho diferente. *Santiago* parece ser um ponto de inflexão do documentário porque o diretor percebe o esgotamento desse tipo de ética-estética-técnica durante as filmagens e não consegue pensar em uma saída para salvar o projeto.

Salles parte para a realização de outros documentários. Ele faz um flerte com o jornalismo em *Notícias de uma guerra particular* (1999), através do retrato do conflito entre policiais e traficantes no Rio de Janeiro. Produzido para a televisão, o filme mescla entrevistas com imagens de arquivo de televisões.

Em outros dois projetos, Salles se aproxima do cinema direto, primeiro em *Entreatos* (2004), inclusive do ponto de vista temático, quando ele resolve retratar os bastidores da campanha política de Lula para a presidência em 2002. A referência é o

clássico *Primárias* (1960), de Robert Drew, sobre a eleição de John Kennedy, um dos primeiros filmes do cinema direto, um retrato marcante de um personagem importante para a história dos EUA.

O segundo filme que Salles se aproxima do cinema direto é *Nelson Freire* (2003), um documentário biográfico sobre o famoso pianista brasileiro. É a construção de um perfil, aparentemente a mesma proposta de *Santiago*, mas com uma escolha narrativa diferente. Ao invés de se basear na entrevista, esse projeto opta por acompanhar a vida do músico durante shows, ensaios, encontro com amigos, em casa descansando. O processo de identificação com o espectador é o mesmo do primeiro *Santiago*, porém é mais orgânico, já que o personagem não interrompe sua vida para dar entrevista. Conhecemos a “visão de mundo” de Nelson Freire a partir de seu universo próprio, trazendo muita informação não verbalizável, o inverso do filme sobre o mordomo que passa o tempo todo sentado na frente da câmera. Salles não chega a cair na armadilha da “janela para o mundo” do cinema direto através da metodologia da “mosca da parede”, o que ele busca é construir uma biografia que fuja do engessamento da entrevista.

Quando decide então terminar o filme iniciado treze anos antes, Salles não é mais o mesmo e o cinema brasileiro também não. Na busca de outra solução ética-estética-técnica, o diretor percebe que o material bruto não contém um conteúdo biográfico, mas sim relacional, entre ele e o mordomo. Por isso o documentário abandona a construção do “outro” social para um “nós” sentimental, na medida em que essa relação perpassa grande parte da vida de ambos. Está colocado aí o afeto, mas também a diferença de classe, a reiteração constante do papel de cada um e a hierarquia patrão-empregado. Essa escolha ética reflexiva requer uma estética também reflexiva. *Santiago* se transforma em um metafilme quando o próprio processo cinematográfico se transforma em objeto e o diretor assume que estava “fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena” (CAIXETA E GUIMARÃES, 2008 apud. MESQUITA, 2010).

Ambos, documentarista e documentado, passam a ser ao mesmo tempo sujeito e objeto do filme em um processo de inversão ao esquema clássico que concebe uma

separação clara entre um e outro. Essa construção rompe com o processo de identificação do espectador de maneira radical, deixando o dispositivo aparente, nos lembrando o tempo todo de que aquilo é um filme e, acima de tudo, um filme inacabado. A condição reflexiva é tamanha que Salles propõe outro documentário, mas deixa claro que aquele Santiago de 1992 permanecerá inacabado. Os *timecodes* aparentes, as repetições de tomadas, as telas pretas e as falas do cineasta dirigindo seu “ator” não nos deixa esquecer de que estamos diante de um filme. Essa escolha cria certo distanciamento emocional com o espectador, que se vê imerso nesse processo reflexivo. Por mais que Santiago assuma o papel de protagonista e Salles o de antagonista, o dispositivo aparente nos retira da inércia emocional e nos convida para a reflexão.

Santiago pode ser um ponto de inflexão porque reflete um estado de transformação do audiovisual brasileiro. Concebido como uma cinebiografia clássica, o filme se transformou em um “documentário expandido” (Teixeira, 2007) quando se deixou contaminar por outras possibilidades narrativas, escolha sintonizada com o período em que foi finalizado, a saber, o “Documentário da Retomada” (ver cap.1).

O principal deslocamento que produz a expansão se constitui a partir de um questionamento ontológico que desmonta aquilo que é intrínseco ao documentário: a dualidade sujeito-objeto. O pêndulo da história do gênero pendeu ora para um lado, ora para outro, mas sempre teve dificuldades em se desfazer da dualidade. Em *Santiago*, se não há um rompimento, há, pelo menos, um abalo. Quando se assume personagem, portanto objeto, Salles sai da confortável posição de sujeito que se esconde atrás da câmera e expõe o relacionamento com o mordomo. Esse, por sua vez, deixa de ser somente objeto e passa também a ser sujeito, já que ele também contribui para a construção do novo objeto do filme – a relação entre os dois personagens-sujeitos.

A expansão do documentário também se dá pela contaminação da “ficção”, principalmente quando deixa evidente o dispositivo nos lembrando o tempo todo de que aquilo, afinal de contas, é somente um filme. *Santiago* pode ser considerado um ponto de inflexão porque seu trajeto acompanha as transformações contemporâneas do audiovisual

brasileiro.

2.2. Jogo de Cena

Durante quase 10 anos, Eduardo Coutinho desenvolveu um método de gravação que marcou um estilo próprio. De *Santo forte* (1999) a *Jogo de cena* (2007), o diretor realizou diversos documentários baseados na entrevista como sua principal – e quase única – forma de construção estética. Os filmes são, basicamente, o registro do encontro entre o sujeito atrás da câmera e os personagens objetos na frente da câmera. Os temas vão desde a favela, como em *Babilônia 2000* (2000), passando por paisagens urbanas, como em *Edifício Master* (2002), até o sertão, como em *O fim e o princípio* (2005). Em todos eles, Coutinho estabelece qual é o dispositivo, que é explicado para os espectadores sempre no início do filme, e segue dentro das regras estabelecidas. Em *Babilônia 2000*, por exemplo, o dispositivo é passar o reveillon do ano 1999 para o 2000, no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro, e registrar os festejos dos moradores. Em todos esses casos, o diretor foi até o local onde as pessoas estavam e fez as entrevistas, sempre dentro de uma perspectiva de dar voz ao “outro social”.

Coutinho não é ingênuo e sabe que as pessoas entrevistadas contam suas histórias da maneira que lhes convém. Por isso ele não está atrás da espontaneidade nem da autenticidade, características que são frequentemente associadas ao gênero documentário, ao contrário, o processo de construção da alteridade para Coutinho passa pelo processo de ficcionalização. Tanto é que quando questionado sobre o tema de seus filmes, Coutinho diz que registra o encontro dele com outras pessoas (BEZERRA, et al., 2003).

Nessa perspectiva, o processo de construção do “outro” social descarta a objetividade enquanto devir ético-estético-técnico. Mesmo que o documentário de Coutinho possua um estilo autoral, há uma semelhança com o cinema verdade em vários aspectos.

Primeiro, o devir ético duvida da capacidade de representação do documentário na medida em que não se alinha a um processo de indexação com o mundo histórico. Assim como em Jean Rouch, os “filmes de encontro” propostos por Coutinho não buscam a

verdade no cinema, mas a verdade do cinema. Isso significa que as pessoas que aparecem na tela não são necessariamente da maneira como estão retratadas ali, no entanto elas se apropriaram de uma identidade durante o encontro com o cineasta. Em *Peões* (2005), o diretor constrói um documentário sobre os operários que trabalharam com Lula nos anos 70, em São Bernardo do Campo. O filme faz um resgate histórico através da memória dessas pessoas, além de produzir uma reflexão sobre a situação contemporânea da classe operária. De diferentes maneiras, os entrevistados assumem a identidade “peão”, condição que cria uma unidade em torno de uma condição comum a partir de uma premissa colocada pelo encontro com o diretor do documentário.

O segundo aspecto de aproximação com o cinema verdade é a referência estética já que a entrevista é o principal recurso utilizado e serve de alicerce para a construção fílmica. Tanto nos filmes de Rouch quanto nos de Coutinho, a entrevista é o espaço da negociação resultante do encontro entre um (sujeito) e outro (objeto).

Do ponto de vista técnico, há uma diferença a ser considerada. O dispositivo criado por Rouch joga as pessoas em uma situação nova a ser vivida e por isso a entrevista acontece durante o andamento desse processo, tanto é que em diversos casos a conversa ocorre com as pessoas realizando outras tarefas simultaneamente. Para Coutinho, o dispositivo é um momento de suspensão em que as pessoas se dedicam somente aquilo, de maneira que toda informação esteja ali, naquela tela que nunca se move. Nesse sentido, o contexto geográfico e espacial está contido nas falas e na ficcionalização dos relatos, ao passo em Rouch há muito de contexto não verbalizável, no sentido de uma presentificação geográfica.

Jogo de cena funciona como um momento de maturidade de Coutinho. Depois de quase 10 anos investigando as possibilidades éticas-estéticas-técnicas de um estilo, o diretor parece ter chegado a um ponto de inflexão, que ao mesmo tempo, alcança e satura as potências em jogo. Um dos indícios disso é que os filmes posteriores dele se estruturam a partir de outras buscas como *Moscou* (2009) e *Um dia na vida* (2010) em que a estética deixa de ter a entrevista como alicerce.

Jogo de cena começa da mesma forma que os filmes anteriores com o diretor explicando qual o dispositivo escolhido. Neste caso, um anúncio em um jornal convocava mulheres a relatar suas histórias de vida em frente a uma câmera. Oitenta e três mulheres atenderam ao chamado e foram entrevistadas, sendo que vinte e seis dessas foram selecionadas para compor o documentário. O local escolhido foi um palco de teatro. Após as entrevistas, Coutinho convidou algumas atrizes para interpretar e recontar as histórias originais, como Marília Pêra, Andréa Beltrão e Fernanda Torres. Nesses casos, é fácil identificar qual é a versão original e qual é a interpretada porque são mulheres conhecidas pelo público, já no caso das atrizes desconhecidas fica difícil distinguir qual delas é a atriz e qual é a “dona da história”. Da mesma forma que nos demais “filmes de encontro” do diretor, ele se coloca enquanto sujeito nessa permanente negociação com as pessoas entrevistadas. Mesmo que a imagem permaneça nas mulheres, a voz do diretor nos lembra o tempo todo de que ele está lá, atrás da câmera. A instância sonora nos retira constantemente do envolvimento narrativo e nos lembra de que existe uma equipe presente ali, construindo o filme.

A proposta desse documentário potencializa a instância ficcional presente nos demais “filmes de encontro” de Coutinho quando incorpora no devir estético-técnico aquilo que já estava presente no devir ético. Então, se todo relato é ficcionalizante e, de certa forma falsificante, a escolha do palco de teatro como local das gravações produz uma inflexão entre as instâncias que compõem o documentário. Em toda sua obra, Coutinho nunca se interessou pela veracidade das histórias, em nenhum momento ele procura algum indício que comprove o relato apresentado pelos entrevistados, como faz outros tipos de filmes ou a prática jornalística. A vontade de verdade não serve como paradigma para a construção ética, condição que exclui qualquer possibilidade de julgamento dos discursos apresentados. Desse modo, não existe a dualidade “verdade-mentira”, que cria uma hierarquização de valores em que a verdade é sempre superior à mentira. Como lembra Deleuze (2007, p. 168), “o homem verídico não quer finalmente nada mais do que julgar a vida, ele exige um valor superior, e bem, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade”.

Se nos demais filmes de Coutinho a potência do falso tinha o papel de conduzir os devires, em *Jogo de cena* essa condição é ainda mais central, a começar pelo título, que já indica o caráter falsificante do documentário. A proposta de mesclar os depoimentos das atrizes com as não-atrizes produz uma dobra que sobrepõe tempos, relatos e percepções. “É no momento em que perturbam o lugar de onde vêm e o lugar de quem as criou que elas (as imagens) afirmam suas potências – ser, não ser, ser outra coisa. Esse gesto consiste, assim, uma dobra. As imagens são dobradas, repetidas, paradas, refeitas e reencenadas” (MIGLIORIN, 2010, p. 51).

Essa dobra é ainda mais evidente quando um mesmo relato é contado duas vezes – pela atriz e pela “dona da história”. Mesmo que a essência seja a mesma, os relatos se diferenciam pela intenção dada por cada uma das mulheres. Em alguns casos, por exemplo, a atriz coloca uma carga dramática superior ao da mulher que de fato viveu aquela história. A maneira de viver a situação pela primeira vez (as atrizes) é diferente de quem está revivendo (as não atrizes). Essa estrutura do filme cria camadas de leituras que estão além dos relatos narrados, já que as diferentes versões acrescentam, retiram ou modificam algo da experiência vivida. Se nos demais documentários de Coutinho esse devir ético já está colocado, em *Jogo de cena* ele ganha uma proporção ainda maior, já que o objetivo central não é registrar memórias, mas propor deslocamentos a partir de memórias. Há uma dobra temporal que estabelece uma sobreposição entre passado e presente, a partir de uma pessoa que relembra uma experiência passada e a revive no presente – através do relato - e outra que vive aquilo pela primeira vez – também através do relato. Assim, passado e presente são indiscerníveis, mesmo que sejam categorias diferentes. Coutinho não tenta criar uma representação de um determinado passado, mas propor um presente a partir de um passado – vivido ou não. Isso fica claro na cena em que não sabemos qual é a atriz. Não há pistas para saber qual das mulheres está se utilizando da memória e qual está interpretando, já que as duas são bastante convincentes. Passado e presente estão ali, indiscerníveis e ao mesmo tempo separados.

Há outra dobra, entre a representação e o representado, que produz um deslocamento no devir ético-estético-técnico. O filme abre espaço para as atrizes falarem

sobre as questões da representação, como Marília Pêra, que leva um colírio no bolso porque não sabia se o diretor iria querer uma interpretação de choro. Esse é o tipo de cena que, em geral, compõe o material extra de DVDs que contém cenas de bastidores das gravações, em *Jogo de cena* é uma parte importante do filme. Em outro momento, Fernanda Torres “entra e sai” da personagem porque está insegura em relação à qualidade de sua interpretação. Sua personalidade oscila entre a personagem e a própria Fernanda, entre o sentimento falso e o verdadeiro, entre a representação e o representado, entre o filme e o bastidor. O dispositivo está exposto, já que o próprio processo de construção do documentário é também objeto de investigação. Essa característica reflexiva, como reforça Nichols (2005a), propõe um discurso metalinguístico, em que a própria legitimidade do documentário é negociada com o espectador o tempo todo. Nesse sentido, o objeto-filme nunca está dado, nunca está completamente pronto, já que toda projeção é também um momento de negociação. Coutinho pressupõe que o documentário é uma linguagem de rascunho, algo que está sempre em processo e que nunca alcançará o devir que busca, por isso seus filmes possuem certa precariedade, que de modo algum se apresenta como falta de qualidade, mas sim como resultado de uma proposta.

Nesse sentido o documentário assume o aspecto de tipo ideal, conceito weberiano de auxílio às análises. Para Weber (1980), o tipo ideal é uma construção teórica, que serve de suporte para se analisar um objeto. Não existe a necessidade de o tipo ideal corresponder à realidade, já que seu objetivo é ressaltar aspectos comparativos que permitam construir uma teoria. Também não funcionam como um fim, já que a condição de ideal pressupõe que sejam inalcançáveis. Nos filmes de Coutinho, o conceito de documentário parece operar como um tipo ideal, já que a característica reflexiva sempre cria algum tipo de inadequação entre o objeto-filme e seu tipo ideal. Em *Jogo de cena*, a distância do filme com seu tipo ideal é ainda maior, já que as dobras e as falsificações criam uma inadequação ainda mais evidente.

“A inadequação entre o filme e o índio, entre a narrativa de quem a viveu e a atriz, não é um problema ligado à possibilidade de que esse personagem seja ou não representado, mas à inexistência de uma linguagem adequada que forme um contínuo entre objeto e imagem.

A diferença não é na história ou no discurso, mas na própria linguagem” (MIGLIORIN, 2010, p. 54).

2.3. Recife Frio

Mesmo que o documentarismo brasileiro tenha se expandido como linguagem nos últimos 15 anos, o formato de falso documentário – ou mockumentary -, como o proposto por Roscoe e Hight (2001), foi pouco explorado. Nesse subgênero, há uma intenção clara de se produzir um ruído entre as diferentes categorias audiovisuais, produzido pelo deslocamento da composição ética-estética-técnica do filme. Em geral, a estrutura segue a estética dos formatos de documentários cuja linguagem é evidentemente associada ao gênero, como o modo explicativo de tradição griersoniana. A técnica também segue a mesma lógica, com o uso de voz over de um narrador onisciente e onipresente que exerce o poder da autoridade através do conhecimento sobre o tema proposto. As imagens servem como uma reiteração da ideia que está contida na voz do narrador. O formato atualizado do modo explicativo é o *documentário cabo* (Ramos, 2008), já que a maioria dos filmes dos canais como History Channel, NetGeo e Discovery são construídos com essa estética. Os falsos documentários criam o deslocamento a partir do momento em que a ética utilizada não é a historicamente associada ao documentário, já que as asserções produzidas são assumidamente falsas. Algumas possuem uma inverossimilhança tão marcante, que induz o espectador a compreender as asserções enquanto falsas, como é o caso de *Zelig* (1983), de Woody Allen, gerando um efeito cômico. Outros falsos documentários se utilizam menos do humor para produzir um efeito crítico em relação a algum aspecto social, econômico e cultural de uma determinada sociedade. Esse é o caso de *Recife Frio* (2009), Kléber Mendonça Filho.

A narração em *voz-de-Deus* com tons didáticos marca o modo expositivo. Dessa forma, o que se vê é um documentário clássico que produz asserções sobre o mundo histórico (Nichols, 2005a), a saber, a cidade de Recife, no Estado de Pernambuco, sofre de um fenômeno climático inexplicável e se transforma em uma cidade com temperaturas baixas. A partir disso uma série de alterações socioculturais se inicia como consequência dessa nova condição. Em nenhum momento o filme faz uma digressão ou reflexão acerca

da qualidade daquilo que enuncia e simplesmente apresenta as asserções enquanto tais. Não há qualquer indício metalinguístico, característica típica do modo expositivo que se utiliza de uma estética-técnica historicamente associada ao documentário para que o público não exerça reflexões acerca da forma. O objetivo disso é que o espectador se atenha somente ao discurso que está sendo construído e que, de preferência, endosse o argumento apresentado pelo cineasta.

Em filmes como *Jogo de cena* e *Santiago* é evidente o jogo entre ficção e realidade. Os filmes produzem uma reflexão sobre o modo de representação e instauram uma dúvida sobre a possibilidade de se fazer asserções sobre o mundo histórico. Nesse sentido, a própria categoria “documentário” é colocada em perspectiva.

Em *Recife Frio* a lógica é diferente, o deslocamento está em outra instância. Como não há reflexão sobre os modos de representação, o estranhamento surge das consequências absurdas advindas do seu tempo diegético. A inverossimilhança é o dispositivo que cria o deslocamento ético, produzindo um distanciamento emocional dos espectadores. A partir do momento que as asserções são recebidas como falsas, o público não se identifica com o argumento proposto pelo cineasta, gerando um efeito crítico em relação à honestidade do autor e a veracidade das informações. Há uma inversão em relação à tradição expositiva griersoniana porque o poder de convencimento se desmancha logo no início do filme e desmonta com o devir didático historicamente associado a esse modo de representação. Nesse sentido, a *voz-de-Deus* deixa de ser onipresente e onisciente, perdendo a condição de voz da autoridade e ao mesmo tempo do autoritarismo. O deslocamento proposto por Filho abre espaço para a reflexividade, já que a desconfiança das intenções éticas do diretor leva à desconfiança da estrutura estética-técnica do filme. Se esse documentário mente, os demais podem fazer o mesmo.

O filme alterna a narração com depoimentos dos moradores de Recife, todos afetados pela mudança climática. Um francês que abriu uma pousada tinha como slogan a afirmação de que haveria sol durante todo o ano. Muitos estrangeiros vinham para o Brasil atrás das belezas naturais e do clima sempre quente, porém com a queda da temperatura, a

pousada perdeu adeptos e passou a ter problemas financeiros. Em outra cena, o filho de uma família de classe média alta troca de quarto com a empregada doméstica, porque o quarto dela é mais quente por não possuir janela. A família mora em um apartamento de frente para o mar, na praia de Boa Viagem, local que possuía o metro quadrado mais caro da cidade. Após o fenômeno climático, os imóveis se desvalorizaram, já que a orla é o local onde bate mais vento, transformando-se na região mais fria de Recife. Então, o quarto da empregada, que antes era muito quente e desconfortável passou a ser o cômodo mais requisitado pelos patrões. Em outro momento, há a constatação de que as praias e os locais abertos, antes os mais frequentados por moradores e turistas, se esvaziaram por causa do frio. As imagens mostram esses locais desertos sempre com o tempo nublado ou chovendo. O narrador se pergunta para onde as pessoas vão quando saem de casa e descobre que os locais mais disputados são os shoppings, onde a temperatura é mais alta.

As falsas asserções colocam em curto-circuito a própria gênese do conceito de mundo histórico, que carrega consigo a dualidade sujeito-objeto. Nessa dualidade, o mundo histórico faz referência àquilo que é do objeto. Em *Recife Frio*, à medida que as asserções falsas são produzidas, o processo de indexação vai desaparecendo e elimina qualquer tentativa de objetividade, colocando o filme inteiramente na categoria do discurso, local que muitos movimentos da história do documentário tentaram e tentam negar. Tanto as tradições do modo expositivo griersoniano, como o modo observativo do cinema direto buscavam um desprendimento discursivo, na tentativa de manter o objeto enquanto tal, fazendo a matéria permanecer prima. Filho desconstrói essa lógica na instância ética, mesmo que a mantenha no plano estético-técnico, já que o deslocamento se encontra na inverossimilhança da proposta e não na reflexividade linguística.

Ao mesmo tempo, a construção narrativa do filme traz à tona questões mundanas caras a Recife, deixando a sensação de que as asserções não são tão falsas assim e que o tal mundo histórico está imbuído tanto de ficções como de inverossimilhanças. Como bem lembrou Almeida (2010), o frio serve como *mcguffin*, um gancho, para Filho tratar dos assuntos que lhe interessam: a desumanização da cidade que se verifica desde antes do evento meteorológico fruto da especulação imobiliária; o abismo crescente entre

ricos e pobres; o turismo predatório que beneficia somente uma pequena classe privilegiada; a impessoalidade do shopping centers. As falsas asserções dialogam com a situação socioeconômica de Recife, revelando o quanto de inverossimilhança há nas relações dessa cidade. Um falso documentário que levanta questões muito presentes em Recife.

2.4. Serras da Desordem

Nada de novo no horizonte: um índio faz uma fogueira e se deita ao lado. A câmera recuada somente observa. Em seguida, uma família de índios é retratada em seu cotidiano, tomando banho, descansando, conversando, comendo e fingindo que a câmera não está lá. Um filme etnográfico clássico, concebido a partir do devir ético-estético-técnico do cinema direto, que faz com que o “outro” social apareça por si só na tela, sem interferências, sem direcionar o olhar. No entanto, a proposta do diretor Andrea Tonacci é outra. Através de uma montagem que intercala imagens coloridas e em preto e branco, ele narra o genocídio da tribo, seguido de uma sequência de imagens de arquivo que faz referência à sociedade brasileira não indígena. Imagens de desmatamento, da exploração mineral na Serra Pelada, de jogos de futebol, de cidades, de reuniões de sindicalistas, mas também registros de contatos entre índios e não índios, como trechos do filme *Iracema, uma transa amazônica*, um cacique na usina de Itaipu. O devir ético-estético-técnico mudou, não estamos mais diante de um documentário sobre a alteridade, pelo menos não a anunciada no início.

Começa outro filme. A desordem parece tomar conta da situação: após ver sua tribo ser dizimada, o índio Carapiru inicia uma jornada que duraria 10 anos, de 1978 a 1988, percorrendo a pé diversos lugares do Brasil. Uma trajetória caótica, sem destino certo e ao sabor do acaso. No caminho, o índio conheceu muitas pessoas com as quais teve as mais diversas experiências. A sensação inicial é que nos deparamos com alguém completamente sem referências, seja cultural, geográfica, linguística ou política, afinal Carapiru é o último de sua tribo. Seria mais um filme sobre o destino de grande parte das etnias indígenas - o desaparecimento - no entanto, a proposta de Tonacci ainda é outra. Ele não está interessado no processo de extermínio, mas no que aconteceu depois, durante os 10

anos de errância do índio. Para recontar a história, Tonacci convida Carapiru para refazer o trajeto, dessa vez com uma câmera registrando o percurso. Sem investigar os motivos da jornada, o diretor se restringe a orientar seu “ator” no set de filmagem, numa espécie de *road movie* que não é nem documentário, nem ficção. Não há preocupação do filme em rememorar os tempos junto com a tribo, mecanismo que poderia resultar em um melodrama.

O dispositivo se restringe à memória da viagem, ou seja, ao período pós-genocídio. A narrativa proposta produz uma dobra temporal em que passado e presente se (con)fundem já que a repetição do percurso é uma possibilidade de resgate de um outro tempo, mas é também a construção de uma nova experiência. Diferente de *Jogo de cena*, em que a dobra se constrói a partir da vivência da mesma experiência por duas mulheres, em *Serras da desordem* é a mesma pessoa que realiza essa operação. Nesse sentido, Carapiru é ator de si mesmo, resignificando sua própria experiência. A divisão temporal é marcada pela intercalação de imagens coloridas – o presente – e preto e branco – o passado, de modo que Carapiru ora é ator interpretando passagens de sua primeira viagem, através de um registro ficcional; ora é um não ator vivenciando pela primeira vez a nova experiência, através de uma linguagem documentária. Na primeira cena da jornada, a sequência mostra Carapiru atravessando a cerca que delimita a reserva indígena. Ele está nu e carrega arco e flecha, condição que enfatiza o pouco conhecimento dos costumes da sociedade não indígena. Quando chega a um povoado, Carapiru é perseguido pela população que lhe toma os pertences, mas ganha roupas e é convidado a permanecer lá. A partir disso começa o processo de integração, bastante difícil principalmente pela questão da língua, já que o índio não fala português. A reconstituição desses episódios é encenada pelas mesmas pessoas que participaram da primeira experiência, transformando todos em atores de suas próprias histórias.

Paralelamente, Tonacci registra a chegada de Carapiru ao povoado no tempo presente e observa o reencontro. Após 20 anos de separação, o índio chega de roupas, abraça os amigos e se diverte com as pessoas que o acolheram. Na montagem, esses momentos são intercalados com as cenas ficcionais criando a sobreposição temporal. O

espectador precisa estar atento para identificar esses saltos, já que o diretor não propõe uma narrativa didática e de fácil compreensão.

Se comparado ao início da projeção, o filme é outro. Há uma transformação completa do devir ético-estético-técnico. Se o começo indica um documentário etnográfico, concebido nos moldes do cinema direto, na metade do filme, há uma mescla de devires que se sobrepõem e criam outros sentidos de compreensão. De certa forma, o diretor mantém a relação de observação no tempo presente, já que registra o reencontro de Carapiru com o povoado, então o devir estético-técnico é o mesmo do cinema direto. A diferença está no devir ético, uma vez que esse reencontro é um dispositivo criado pelo diretor, ou seja, a situação não ocorreria por espontaneidade nem sem a presença de uma câmera. Se nesse reencontro não houvesse um registro, as reações poderiam ter sido outras. Nunca saberemos. Partindo desse princípio, todo o filme pode ser assistido como uma ficção, visto que a própria construção narrativa não deixa a situação transcorrer por si mesma, sem a interferência do diretor. Será que estão todos representando? Em retrospecto, pode-se duvidar das cenas observativas do início do filme, fato que coloca em curto-circuito o próprio devir ético do cinema direto, que enxergava no documentário uma janela para o mundo e uma maneira do “outro” social contar suas próprias histórias. Será que aquilo foi encenado?

Já nas cenas ficcionais, de reconstituição de época, há um jogo entre ficção e documentário. Tonacci não está preocupado com a fidelidade dos fatos, como grande parte dos documentários históricos está. A ficcionalização é precária, criando cenas do passado, mas que nos remete ao presente por várias razões. Primeiro não há uma preocupação em deixar os atores mais jovens (lembrando que o pulo temporal é de 20 anos); segundo que não há uma preocupação em reconstituição de cenários, figurinos e objetos; e terceiro que o devir estético não é acertivo, ou seja, não há uma preocupação argumentativa de convencimento de que os fatos ocorreram da maneira como está narrado. O filme opera na lacuna entre invenção e reconstituição, entre ficção e documentário, entre passado e presente. Toda vez que a situação parece estar esclarecida, Tonacci cria um novo deslocamento em direção à lacuna. As dobras propostas levam sempre à indeterminação

diegética, de modo que a narrativa parece suspensa, sem algo que dê sustentação. Deve ter sido esse o sentimento de Carapiru quando iniciou sua jornada.

3. A falsa ciência

A proposta final dessa pesquisa é a produção de um roteiro audiovisual de um falso documentário. O tema é a ciência. Antes do roteiro, é necessário realizar uma aproximação entre os conceitos de “documentário”, “falso” e “ciência”. Se os dois primeiros já foram discutidos, o terceiro precisa ser contextualizado.

Dos muitos discursos circulantes na contemporaneidade, o científico se afirma como um dos mais poderosos. Através de um processo histórico, a ciência adquiriu uma posição central na disputa pela hegemonia dos discursos. Quando a ciência se apropria de um “fenômeno”, seja ele qual for, inicia-se um processo assertivo de legitimação que refuta os discursos divergentes para reafirmar seu argumento. Essa operação é complexa, dotada de uma linguagem própria que, na maioria das vezes, é incompreensível para aqueles que não pertencem ao grupo, condição que estabelece quem são as vozes autorizadas a participar da disputa. Essa voz da autoridade funciona como um dos critérios de legitimação, já que os atores se afirmam como os únicos detentores de conhecimento sobre o assunto em questão. A palavra do cientista ganha um sentido profético.

O processo assertivo do discurso científico é poderoso porque ocorre antes na instância interna, a partir de uma disputa entre pares. Ao público leigo, chega o discurso vencedor que já conseguiu se inscrever como hegemônico, fato que lhe proporciona um alicerce consistente, conferindo historicidade à operação.

A disputa interna, resumidamente, ocorre em um universo midiático restrito, já que os cientistas costumam expor o resultado de suas pesquisas para que seus pares possam avaliar. Os periódicos indexados são mecanismos desse tipo e funcionam a partir de um critério por mérito. Ser indexado significa que a revista possui um reconhecimento e um aval de entidades consideradas importantes no meio científico¹⁰. Consideradas por quem? Pelos próprios cientistas, lembrando que o processo de legitimação é interno. Os

¹⁰ Os periódicos possuem notas evolutivas – da pior para a melhor – que revelam o quão significativos eles são no meio científico. Os critérios para constituição das notas são mutáveis, mas em geral levam em conta o tempo de existência, a periodicidade, o vínculo institucional, se possui avaliação cega por pares, se possui corpo editorial, se possui regras normativas, dentre outras.

pesquisadores, por sua vez, precisam circular aquilo que estão produzindo para se afirmarem enquanto tais dentro dos seus círculos de atuação. Um dos locais de circulação é o periódico. O cientista precisa escrever o resultado de seu trabalho de acordo com regras estabelecidas pelo corpo editorial e submeter o artigo. Há uma revisão cega por pares¹¹, em que pelo menos dois outros pesquisadores da área vão dar notas e fazer comentários sobre a qualidade da pesquisa. Nas ciências duras, além de publicar, é necessário descrever com detalhes qual foi o procedimento empírico utilizado para que outros possam repetir e verificar se o resultado é, de fato, igual ao anunciado. Se as avaliações forem positivas, o artigo é publicado, levando o texto ao conhecimento das pessoas que circulam naquele universo. O primeiro critério por mérito foi atingido, já que a publicação do texto significa que o periódico que serve de referência referendou o discurso. Em seguida, há outra avaliação que mede o impacto no meio científico, através do número de citações que aquele artigo recebeu. Nesse momento, há um embate de asserções de discursos, através das críticas e das discordâncias, que podem gerar revisões e alterações na pesquisa original. Dessa forma, a disputa gera um aperfeiçoamento dos discursos, de modo que o alicerce vai sendo construído aos poucos, mas de forma consistente já que as “falhas” são passíveis de serem detectadas e corrigidas. Se o índice de citações for alto, significa que a comunidade também referendou o discurso.

Os congressos, seminários, simpósios e colóquios constituem outra instância de exposição de ideias que integram o processo interno de legitimação da ciência. Os pesquisadores apresentam seus resultados para os pares, que estabelecem o mesmo tipo de embate de asserções de discursos. Se nos periódicos a disputa é virtual, nesses eventos ela é atual. Esse é o momento para estabelecer relações sociais, afinal os atores do jogo estão todos no mesmo local, discutindo ciência e ao mesmo tempo fazendo as articulações políticas. O embate pela hegemonia dos discursos não se resume à discussão técnica, o que dá uma dimensão significativa ao corpo social da comunidade em questão. A consolidação das ideias passa por uma legitimação coletiva, enraizando e criando alicerces poderosos para endossar o que quer que seja. Muitas pesquisas são constituídas em parcerias entre

¹¹ Conhecido também pela denominação em inglês *peer review*.

diversos grupos de cientistas, pulverizando a autoria. Cada instituto realiza a etapa na qual é especialista, criando ferramentas – práticas ou teóricas – para que outros possam dar continuidade ao trabalho. Por exemplo, a teoria do bóson de Higgs, conhecido como a “Partícula de Deus”, se consolidou no meio científico da física após quase 50 anos de embates. Existem tantas pessoas envolvidas nesse processo que o júri do Prêmio Nobel terá dificuldades em escolher quem será premiado, como relata a notícia do jornal Folha de São Paulo.

A possível comprovação do bóson de Higgs é uma boa notícia para os físicos, mas uma terrível dor de cabeça para o comitê do Nobel. Alguém irá levar o célebre prêmio pela descoberta, mas quem merece o crédito por isso é difícil de determinar. Para chegar ao resultado apresentado hoje, foram dois grupos de pesquisa trabalhando no Cern, o que totaliza milhares de pessoas. (DESCOBERTA..., 2012)

O impacto desse tipo de construção interna é enorme. Quando o discurso passa a circular em outros círculos sociais, externos à ciência, o argumento está tão bem construído que a consequência provável é o estabelecimento da hegemonia. Quando a ideia dominante salta os muros da academia, o embate acaba e o discurso assume uma faceta coerente, estável, consolidada, de modo que é quase impossível qualquer tentativa de negação. Se os cientistas dizem que o bóson de Higgs existe, é porque ele existe.

Por último, há o processo de legitimação institucional, que é o percurso meritório traçado pelos pesquisadores dentro das universidades. A titulação, a quantidade de artigos, o número de orientações, a participação em eventos, a publicação de livros, a posição na hierarquia local, tudo isso faz parte do embate pela hegemonia dos discursos. Além da qualidade, conta também a quantidade de ciência que se produz. Quanto mais publicações, mais meritória é a carreira. A meritocracia é o regime político que estabelece as condições de ascensão social.

Essa construção do conhecimento científico enquanto um discurso assertivo consolidado lhe confere um estado de autoridade sobre o mundo histórico. A tarefa colocada pela ciência é explicar os fenômenos, sejam eles naturais como faz a física,

química, biologia, astronomia e geologia; sejam sociohistóricos como a sociologia, antropologia, história, geografia, economia e psicologia. O exercício de explicar está associado com a vontade de verdade. Por mais que o positivismo clássico não sirva mais como modelo de legitimação das ciências contemporâneas, na medida em que não há mais uma busca por uma verdade única e incontestável; por mais que os cientistas adotem um discurso de verdades provisórias, consolidado na constante substituição de modelos que representem melhor o mundo natural, o discurso científico ainda busca legitimação na vontade de verdade. Os modelos aceitos são aqueles que se mostram mais verossímeis, que conseguem explicar o mundo natural e ou histórico de uma forma mais plausível e coerente.

A própria disputa interna pela hegemonia do discurso, aquela entre os próprios cientistas, está associada com a vontade de verdade na medida em que prevalece aquele que consegue aproximar sua teoria do conceito de verdade. Os pesquisadores que refutam o positivismo clássico argumentam que alcançar o verdadeiro é uma tarefa impossível, no entanto, mesmo sabendo disso, o conceito continua servindo de parâmetro. Em 2011, um grupo de cientistas afirmou que trabalhava com a hipótese de existir uma partícula que viajava mais rápido do que a luz, fato que iria invalidar toda a teoria de Einstein¹². A afirmação foi transmitida com todo o cuidado, lembrando que se tratava de uma possibilidade não confirmada. Em 2012, a hipótese foi rejeitada porque encontraram um defeito no equipamento, ou seja, a luz continua sendo o elemento mais rápido. Gleiser (2012, p. 14) comenta o caso

De todo modo, a controvérsia é extremamente importante e nos ensina muito sobre como funciona a ciência. Sabendo que seus resultados aparentemente contrariavam um dos fundamentos da ciência moderna, os cientistas dos dois laboratórios buscaram diligentemente por erros em suas medidas e equipamentos para tentar eliminá-los. Talvez tenham se precipitado ao declarar para o mundo o que tinham achado antes de confirmar que estavam certos. Porém, agiram com humildade ao confrontar uma questão de extrema complexidade, pedindo ajuda aos colegas espalhados pelo mundo.

¹² A Teoria da Relatividade considera que nada no universo pode viajar mais rápido do que a luz, cuja velocidade é de aproximadamente 300 mil quilômetros por segundo.

Não há dúvida de que alguns se aproveitarão da situação e tentarão atacar a credibilidade da ciência. Obviamente, esses indivíduos não entendem que errar e admitir o erro são passos essenciais na busca pela verdade.

Gleiser faz uma crítica ao fato do grupo de cientistas ter anunciado o feito antes de ter a devida comprovação, ou seja, não houve uma disputa pela hegemonia da autoridade do discurso no ambiente interno. A comunicação para fora do meio científico foi feita antes de sua consolidação, fragilizando a potência das asserções numa instância menor e tirando credibilidade do conhecimento científico como um todo em uma instância maior. Os cientistas não seguiram as regras institucionais estabelecidas historicamente e por isso não tiveram o aval dos pares.

O texto de Gleiser termina com uma afirmação de que os erros são etapas inevitáveis na busca pela verdade. Essa ideia pressupõe que exista uma verdade a ser descoberta sobre o mundo histórico/natural e cabe a nós, humanos, desvendar esses mistérios. A ciência, concebida dessa maneira, funciona evolutivamente já que as novas descobertas dependem das anteriores e operam através de um sistema de substituição. As explicações recentes atualizam e se sobrepõem às antigas, sempre considerando que o parâmetro para isso é a proximidade com a verdade.

O processo de legitimação das ciências passa por uma separação entre sujeito e objeto, quando pressupõe que o sujeito-cientista é aquele que constrói modelos sobre o objeto-mundo fruto de uma investigação. O que se busca é uma descrição orgânica, que pressupõe uma realidade preexistente e independente de qualquer descrição. Os modelos construídos possuem um aspecto indexador, porque operam através de uma lógica de representação. Não se quer que o modelo substitua o objeto, mas que o represente a partir de um discurso verossímil. O Modelo Padrão da física subatômica, por exemplo, é considerado o que melhor explica as interações entre partículas e por isso é o mais representativo, ou seja, através dele é possível a compreensão de diversos fenômenos naturais. É como se o mundo histórico/natural fosse um quebra-cabeças e a ciência fosse a ferramenta que criamos para conseguirmos por as peças nos lugares certos. Esse tipo de teoria concebe o mundo como algo anterior, que possui uma lógica própria de

funcionamento, que é única, totalizante e finalista. O processo de conhecimento deve ser, portanto, objetivo porque deseja desvelar essa lógica exterior. O mundo é sempre descoberto, nunca construído. É como se o contexto histórico, social, político e econômico da produção científica não tivesse interferência na ciência que se produz. Separação entre forma e conteúdo. O mundo natural é sempre o mesmo, a forma como o compreendemos é que muda.

Ora, o cinema direto possui o mesmo tipo de legitimação (ver capítulo 1) baseado na vontade de verdade. Se for assim, é possível realizar uma aproximação entre uma coisa e outra, em uma espécie de “ciência direta”, uma ciência que busca um acesso direto à realidade, uma janela para o mundo, que é observado por uma “mosca na parede” – aquela que tem o poder de tudo ver sem interferir, observar sem ser observada, construir sem ser construída. Essa concepção de ciência e o cinema direto pressupõem uma completa separação entre sujeito e objeto, dando ênfase para o segundo. O que se quer é que o objeto-mundo apareça por si só, que conte suas próprias histórias, que revele seus mistérios. Cabe ao sujeito criar mecanismos para isso – documentário e ciência são dois possíveis. Quanto mais próximo dessa lógica, mais credibilidade a asserção possui.

Essa mesma ciência possui uma semelhança com outro tipo de documentário, aquele do modo expositivo, da escola de Grierson. Há uma pressuposição de que a realidade precise de uma explicação para ser compreendida, de que o objeto-mundo é um caos que precisa de uma ordem estabelecida pelo sujeito-cientista-documentarista. Ele, que possui um poder de onisciência e onipresença, que possui a voz da autoridade, que produz asserções consistentes, coerentes e verossímeis. Não é por acaso que a grande parte dos documentários sobre ciência possui esse formato. A ciência se afirma pelo documentário, que se afirma pela ciência. Ambos estão atrelados a uma concepção educativa, no sentido de que o público deve ser educado de acordo com o devir ético adotado pela voz da autoridade. O sujeito-cientista-documentarista assume um papel normativo, criando regras de conduta legitimado pelo domínio do mecanismo de representação. Os discursos consolidados pela vontade de verdade refutam as vozes dissonantes porque o devir ético posiciona-os em um lugar que permitem o julgamento. O homem verídico é aquele que

julga. Essa é uma das maneiras de se vencer a disputa pela hegemonia dos discursos, já que a instância normativa estabelece o local da legitimidade.

3.1. Abordagem do tema do roteiro

Na disputa pela hegemonia dos discursos científicos, algumas áreas conseguem se destacar e se inserir em outros círculos discursivos. As linhas ligadas à biologia humana possuem uma grande capacidade assertiva de consolidação, polarizando a atenção dos setores de divulgação de informações. É comum encontrar notícias sobre esse assunto em jornais, TVs, revistas e sites não especializados, com ênfase para duas subáreas: a genética e a neurociência. Através de uma argumentação construída a partir das potências, essas linhas de pesquisa trabalham com a ideia de um futuro promissor. Mesmo que recentemente, até 2012, essas ciências não apresentem resultados aplicáveis, elas constroem um discurso sobre as possibilidades, todas elas ligadas a uma ideia de uma vida futura melhor, com menos sofrimento, dor e doenças.

A consolidação das asserções é construída a partir de uma ideia de que a compreensão do humano está associada ao DNA e ao cérebro. A partir do momento em que a ciência decifra-los, nós humanos compreenderemos aquilo que fomos, somos e seremos. A ideia de descoberta está presente, afinal o DNA funciona como uma espécie de código que detém as informações sobre o funcionamento humano. Basta ter o conhecimento e as ferramentas necessárias que o segredo se revelará. A potência disso é a extinção de doenças genéticas, a cura de outras e o melhoramento da “qualidade de vida” de uma forma geral. Saber manipular o código é a chave do sucesso.

Com o estudo do cérebro existe uma construção semelhante, afinal é o órgão que controla todos os outros. Se ele for controlado, controla-se o resto. Além disso, como é a parte da anatomia menos conhecida, também há uma concepção de descoberta, de que a chave para o entendimento do humano está no cérebro. A partir do momento em que houver conhecimento e tecnologia para compreendê-lo, o mistério do comportamento humano será resolvido. É uma narrativa clássica, como a de Ulisses, que precisa ultrapassar obstáculos para conseguir o que deseja, “um herói de mil estratégias que tanto vagueou,

depois de ter destruído a acrópole sagrada de Troia, que viu cidades e conheceu costumes de tantos homens e que no mar padeceu mil tormentos, quanto lutava pela vida e pelo regresso dos seus companheiros”. A saga dos cientistas segue a mesma lógica, mas quem impõe os obstáculos é a natureza, que se recusa a revelar seus segredos. A partir de tentativas e erros as barreiras vão sendo ultrapassadas aos poucos e a verdade surge diante de nós.

Se a palavra milagre não tivesse sido apropriada indevidamente por outro ramo de negócios, acredito que a sociedade deveria licenciar o termo para uso exclusivo da neurociência ao relatar as maravilhas que brotam do trabalho rotineiro de nossos circuitos neurais (NICOLELIS, 2011, p. 19)

Para o argumento do roteiro apresentado aqui escolhi a neurociência. A proposta é a criação de um falso documentário sobre a vida de um neurocientista, fazendo a aproximação entre os três conceitos trabalhados: documentário, falso e ciência. O roteiro é uma tentativa de movimentar essas ideias a partir de alguns pontos de contato. Para contextualizar melhor a discussão, apresento um breve relato de como a neurociência é desenvolvida.

3.2. Neurociência

A hipótese levantada pelos neurocientistas é que o cérebro controla não só os demais órgãos, mas define também o comportamento das pessoas. Nessa linha de pesquisa, o neurônio é a principal célula que compõe o cérebro, já que é o responsável pela transmissão das mensagens eletroquímicas através de contatos celulares. Essa comunicação é chamada de sinapse. De acordo com Nicolelis (Ibid. p. 18)

É por meio dessas imensas redes neuronais altamente conectadas e de operação extremamente dinâmica, conhecidas pela alcunha de circuitos neurais, que o cérebro humano desempenha sua principal função: produzir uma enorme variedade de comportamentos especializados que coletivamente define aquilo a que costumamos nos referir, orgulhosamente, como “a natureza humana”.

A hipótese levantada pela neurociência é que a compreensão desse mecanismo fisiológico composto de bilhões de neurônios irá permitir o entendimento do humano como

um todo. A partir disso, duas linhas de investigação travam o embate pela hegemonia dos discursos: a localizacionista e a distribucionista.

A primeira, mais antiga, pressupõe que o cérebro é segregado em regiões especializadas, que são responsáveis por tarefas específicas e únicas. Então, há uma região responsável pela memória, outra pela fala, uma terceira pelo funcionamento dos órgãos e assim por diante. A soma de todas as funções compõe aquilo que chamamos de humano. Durante todo o século XX, essa corrente obteve a hegemonia do discurso dentro da neurociência, baseada em experimentos e estudos de caso que davam sustentação para a hipótese, como por exemplo, a análise de ocorrências de pessoas que perderam massa cerebral em acidentes, afetando uma função específica, como a capacidade de fala ou a perda da memória. A ideia embutida nessa concepção é de que o cérebro é estático, ou seja, a parte afetada deixa de exercer sua função e a pessoa não recupera mais aquela capacidade. O neurônio figura como a célula principal do órgão, já que é o responsável pela função especializada e por isso é objeto da maioria dos estudos na área. Nessa busca pela compreensão do funcionamento do sistema nervoso, o neurônio aparece como a chave que pode abrir a caixa dos segredos.

O sistema nervoso humano é formado por outros elementos extra-cérebro, que estabelece a comunicação entre os órgãos. Desde os pés até a cabeça, o corpo é dotado de terminações nervosas que enviam e recebem informações do “centro de comando”. Os estímulos do mundo chegam via visão, audição, olfato, tato e são transmitidos para a região específica do cérebro que processa a informação. Algumas partes do corpo possuem mais terminações nervosas do que outras, gerando uma capacidade sensitiva mais aguçada se comparado a outras regiões. É o caso dos dedos, face e língua. O neurocirurgião Wilder Penfield desenvolveu um mapa topográfico do corpo humano indicando a grau de sensibilidade (Ibid. p. 96). Para representar graficamente esse mapa, foi feito um desenho que ficou conhecido como “homúnculo” sensorial, como pode ser visto na figura abaixo:

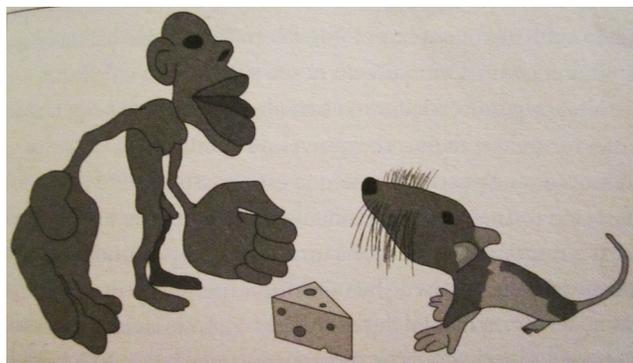


Figura 1: representação do “homúnculo” e “ratúnculo”

Fonte: Nicolelis (2011)

As partes do corpo aumentadas representam as regiões onde o mapa neural se expande. O desenho do “ratúnculo” mostra como animais de outras espécies possuem formas diferentes de organização do sistema nervoso. Segundo os localizacionistas, a percepção do mundo é construída por esse complexo sistema neural.

A segunda linha de pesquisa, distribucionista, é recente e ainda busca consolidação de seu discurso no meio científico. A hipótese central gira em torno da ideia de que mesmo que o cérebro tenha certo grau de segmentações funcionais, o trabalho é feito de forma coletiva pelas populações de neurônios espalhadas pelas mais diversas regiões do córtex. A metáfora usada por Nicolelis (Ibid. p.42), que é adepto dessa linha, é o da orquestra sinfônica. A peça musical composta só pode ser compreendida se tocada por todos os músicos de uma vez, mesmo que cada um toque um instrumento. Se somente os violinos se apresentarem, a composição estará incompleta. O mesmo processo acontece com os neurônios, por isso o sistema nervoso é uma verdadeira “sinfonia neural”.

Os estudos recentes nessa área indicam que o cérebro é plástico porque possui a capacidade de se adaptar às diferentes situações, como no caso de pessoas que perderam massa cerebral em acidentes, no entanto as funções do órgão continuam sem interrupção. (Essa construção contradiz a hipótese dos localizacionistas). Quando um neurônio morre, os demais se autoregulam e preenchem o espaço deixado.

A concepção de que os neurônios atuam em conjunto está alinhada com a ideia de que o sistema nervoso adquire propriedades dinâmicas cujo todo é mais do que a soma das partes, possibilitando padrões complexos de atividade conhecidos como “propriedades emergentes”. Esse padrão não linear potencializa o surgimento de tipos de comportamento, inclusive dos não previsíveis. A representação do sistema nervoso via “homúnculo” deixa de fazer sentido, já que o critério passa a ser mais qualitativo do que quantitativo. Um exemplo disso é o caso de pessoas que perderam um membro, como a perna ou o braço, mas continuam com sensibilidade e podem ter dores e coceiras no “membro fantasma”. Os terminais nervosos nas extremidades do corpo captam os sinais, mas quem produz o sentido do estímulo é o cérebro. Nicoletti (Ibid. p.53) formula uma teoria chamada o “Ponto de vista do cérebro”, em que supõe um papel ativo para o órgão e nega a concepção de um simples “processador” de estímulos. Nesse processo estão envolvidos tanto a maneira como percebemos o mundo, como a imagem que temos de nosso corpo e do senso de existir. “O sistema nervoso está sempre tomando a iniciativa e buscando informações tanto sobre o corpo que habita como o mundo que o circunda, compondo de maneira cuidadosa a máscara de realidade, opiniões, amores...” (Ibid. p.51). O neurocientista defende que essa nova corrente irá transformar a maneira de se estudar o cérebro.

Assim, da mesma forma que a teoria da relatividade revolucionou a clássica visão do universo, a tradicional doutrina funcional do sistema nervoso, baseada no neurônio isolado, precisa ser definitivamente substituída por uma verdadeira teoria relativística da mente. (IBID. p. 37)

As duas linhas de pesquisa da neurociência, localizacionista e distribucionista, são excludentes, já que uma nega a hipótese da outra. No embate pela hegemonia dos discursos, uma deverá prevalecer.

Outro objetivo traçado pela neurociência é o diagnóstico e tratamento de doenças da mente. Uma delas é o TOC (Transtorno Obsessivo Compulsivo), que se caracteriza pela presença de obsessões - pensamentos, impulsos, imagens intrusivas e persistentes - e compulsões - comportamentos repetitivos como lavar as mãos, contar, fazer verificações. Segundo Cordioli e Cunha (2008), os estudos na neurobiologia possibilitam

um entendimento melhor da patologia, conseguindo alguns avanços com o uso de medicamentos que reduzem os sintomas de pacientes, principalmente com as drogas que bloqueiam a recaptção de serotonina. A hipótese é que esta última substância possui um papel ativo no desenvolvimento do TOC.

Uma ferramenta que auxilia as pesquisas é a neuroimagem, produzida através de ressonância nuclear magnética (RNM) e tomografia por emissão de pósitrons (PET). Através das imagens é possível estudar a estrutura e a função cerebral, identificando uma possível base neurológica para a doença. Os resultados ainda são contraditórios, uma vez que alguns estudos indicaram imagens com alterações em pacientes com TOC, todavia, outras pesquisas não encontraram diferenças nas imagens. (Ibid. p.3)

A técnica do PET é feita em três estágios: antes, durante e após o tratamento, possibilitando uma comparação da atividade cerebral nas diferentes etapas. Apesar de ainda não haver uma conclusão, há uma indicação de que antes do tratamento existe uma atividade acentuada na região orbito-frontal e um hipermetabolismo no núcleo caudado, ao passo que após o tratamento, os índices se aproximam ao de uma pessoa saudável.

Assim, diversos autores sugerem que exista um circuito “hiperativo”, ou modulado inapropriadamente no TOC formado por essas regiões: um circuito cortical-estriatal-talâmico-cortical, que parece estar envolvido na mediação dos sintomas obsessivos e compulsivos. (IBID. p. 4)

O diagnóstico do TOC é feito através principalmente via estudo clínico por psiquiatras ou psicólogos. As imagens não servem como evidência, no entanto, o desenvolvimento das técnicas imagéticas sugere que no futuro o diagnóstico poderá ser feito com o auxílio dessa ferramenta. O tratamento é feito através de um acompanhamento terapêutico que busca solucionar ou amenizar o problema via comportamento, podendo ser associado ao uso das drogas inibidoras da recaptção de serotonina.

3.3. O personagem

A proposta desse projeto é construir uma biografia audiovisual do cientista Régis de Mello e Silva. Ele é um neurocientista do departamento de Neurociência da

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador responsável pelo Laboratório de Neuroimagem. Através de técnicas de produção de imagens do cérebro, Mello investiga o comportamento humano a partir dos dados produzidos pelas máquinas do laboratório. A especialidade dele é o estudo do TOC.

O Laboratório de Neuroimagem é novo e ainda busca consolidação acadêmica. Como a tecnologia é recente, o local foi inaugurado somente há quatro anos com uma verba pequena e apenas dois pesquisadores, Mello e Maurício Stein. O restante da equipe é composto por três alunos de doutorado, quatro de mestrado e três funcionários. As técnicas utilizadas para a produção de imagens são a ressonância nuclear magnética (RNM) e tomografia por emissão de pósitrons (PET). O laboratório pertence ao Departamento de Neurologia e auxilia nas pesquisas de outros cientistas. Atualmente, a linha de atuação é na área do TOC, juntamente com o Departamento de Psiquiatria, em um projeto viabilizado com verba do Ministério da Saúde, cujo objetivo principal é observar se o TOC possui um fundo neurobiológico. A hipótese da equipe é de que há uma ligação entre o comportamento obsessivo compulsivo e uma disfunção neural.

Como ocorre com toda linha de pesquisa nova, o laboratório ainda está em fase de consolidação, já que ainda não possui resultados consistentes que sejam aceitos pela comunidade científica. Há uma suspeita sobre a viabilidade desse tipo de ciência e por isso o espaço conquistado ainda é pequeno com pouca verba e equipe reduzida. Mello e Maurício batalham para apresentar resultados e acreditam que a pesquisa que realizam merece um lugar importante (e central) na neurociência. O argumento é que o investimento em tecnologias permitirá a observação do cérebro em um grau de detalhismo que nunca foi possível antes, abrindo um enorme campo de possibilidades. Para eles, em um futuro próximo, a neuroimagem será utilizada amplamente pelos cientistas das mais diversas áreas. Para isso acontecer, a pesquisa atual com o TOC precisa apresentar resultados consistentes, já que a renovação do contrato com o Ministério da Saúde depende disso.

O trabalho com o TOC funciona da seguinte maneira: o Departamento de Psiquiatria seleciona os pacientes voluntários para o estudo. A escolha abrange pacientes

com os mais variados graus de desenvolvimento do transtorno, desde os moderados até os graves. Todos eles são submetidos à terapia cognitivo-comportamental, cujo tempo é longo e a evolução é lenta e gradual. Nesse procedimento, as pessoas são expostas à situação que gera o comportamento para aprender a lutar contra o transtorno. Em muitos casos há também o uso de medicamentos, como os inibidores de recaptção de serotonina. Antes do início do tratamento, os pacientes são enviados para o Laboratório de Neuroimagem onde são feitas diversas imagens do cérebro. Após alguns meses, com a melhora de alguns sintomas, são feitas outras imagens. Quando o paciente atinge um estágio confortável - lembrando que não existe cura para o TOC, mas a evolução para uma melhora da qualidade de vida – novas imagens são produzidas. A equipe de Mello analisa as imagens dos três momentos, fazendo uma comparação na tentativa de encontrar indícios que demonstrem uma disfunção neural. Como a tecnologia é nova, ainda há uma incidência de ruídos produzidos pelo mau funcionamento das máquinas. Uma das tarefas dos cientistas é conseguir diferenciar uma coisa da outra. Quando descobrem um problema no equipamento, eles chamam os engenheiros que projetaram a máquina e juntos tentam encontrar uma solução. Em alguns casos, há uma indefinição entre médicos e engenheiros, porque uns dizem que o problema está no equipamento e os outros que está na cabeça dos pacientes.

A linha de pesquisa também é nova e por isso não possui um arcabouço teórico consistente, que a consolide no meio científico. Além disso, o trabalho é feito em conjunto com outros departamentos, fato que cria uma interseção de referências nem sempre confluentes. Por exemplo, quando a pesquisa é feita em conjunto com psiquiatras, a tendência é priorizar os aspectos biológicos, ao passo que com os psicólogos, a linha é mais comportamental. Nesse emaranhado referencial, Mello e sua equipe tentam encontrar um caminho próprio.

Mello é formado em medicina e se especializou em neurologia, objeto de seu mestrado e doutorado. Antes de comandar o Laboratório de Neuroimagem, ele foi diretor do Departamento de Neurologia da Unicamp. Durante muitos anos, ele foi professor do curso de medicina além de pesquisador, desenvolvendo importantes trabalhos na área da

neurociência, com publicações em periódicos internacionais indexados. Em 2005, teve um artigo publicado na revista *Science*, uma das mais conceituadas no meio científico. Mello também orientou muitos alunos de mestrado e doutorado, construindo uma carreira muito bem sucedida. Os estudos com neuroimagem surgiram a partir do desenvolvimento de tecnologias de ressonância e tomografia em alta resolução. Mello convidou seu colega Maurício para montar um projeto para a criação de um novo laboratório. A ideia foi bem aceita na universidade e o local foi inaugurado. Para os dois cientistas, a empreitada é arriscada, já que saíram do local de conforto onde estavam para se arriscarem em uma linha ainda em construção, por outro lado, se os resultados forem positivos as portas se abrirão ainda mais. Mello não diz claramente, mas há a possibilidade até de chegar à reitoria.

Além de cientista, Mello é também fotógrafo amador e participa do Núcleo de Fotografia de Campinas. Algumas de suas fotos já fizeram parte de exposições no Brasil. Ele fotografa paisagens urbanas como prédios, monumentos, ruas e casas. Ele gosta de um prédio em particular – o Copam, no centro de São Paulo, por ser um prédio tradicional, onde vivem centenas de pessoas de diversas classes sociais (pobres, classe média, intelectuais, prostitutas, artistas). Mello possui muitas fotografias desse prédio e já organizou exposições exclusivas sobre esse prédio.

Esse aspecto da vida de Mello é bem interessante e será explorado nesse documentário. Como cientista, ele estuda transtorno obsessivo compulsivo e carrega, em sua vida pessoal, uma relação quase compulsiva com a fotografia na medida em que fotografa um prédio em específico. Segundo Mello, ele quer esgotar todas as possibilidades de olhar daquele lugar para depois partir para outro. A série atual se chama “As 4 estações” porque ele fotografa o prédio do mesmo local, com o mesmo enquadramento, no mesmo horário nas diferentes estações do ano. Como o sol muda de posição nesse período, as fotos registram uma diferença de direção, intensidade e cor da luz solar. É o mesmo princípio de Antonino, personagem de Ítalo Calvino (1992, p.62), que fotografa sempre a mesma mulher: “É uma questão método. Qualquer pessoa que você resolva fotografar, ou qualquer coisa, você tem que continuar a fotografá-la sempre, só ela, a todas as horas do dia e da noite. A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis”. A obsessão de

Mello não toma a proporção de um transtorno porque não atrapalha sua vida. Ele realiza plenamente suas atividades como cientista, carreira que escolheu e que é bem sucedido. A fotografia é um *hobby*.

Mello é casado com Sara a 17 anos com quem tem dois filhos, Mateus e Rebeca.

3.4. A escolha ética-estética-técnica

A produção audiovisual brasileira passa por um momento em que as linguagens do cinema ficcional e documentário se entrelaçam. Como diz o crítico Carlos Alberto Mattos, estamos na “Era dos Híbridos”. Esse projeto aqui apresentado também faz uma experimentação: o vídeo começa como um documentário e termina como uma ficção. Ao longo do filme a linguagem vai se modificando. Vamos às explicações:

Berlim, sinfonia de uma metrópole; São Paulo, sinfonia da metrópole são documentários que mostram o cotidiano das respectivas cidades. Nesse projeto pretendo documentar um pouco do cotidiano do meio científico, por isso o nome “Sinfonia de uma ciência”.

Esses filmes citados são documentários no sentido estrito do termo: o devir ético é fundamentado por uma perspectiva de indexação a partir do pressuposto de que o sistema de representação possui um acesso direto ao objeto. O devir estético-técnico segue a mesma linha com a utilização de não atores, a narrativa é conduzida pelas fontes entrevistadas, as histórias não são inventadas pelo realizador e a câmera tenta captar aquilo que se passa diante dela sem interferir muito nos acontecimentos. Esse processo pretende construir um discurso que se quer verdadeiro, no sentido de representar o objeto de maneira fiel. É uma descrição orgânica que pressupõe a anterioridade do objeto.

Em *Sinfonia de uma ciência*, meu objetivo é mudar algumas coisas, por isso o classifico como um falso documentário. Existe um motivo muito forte para isso que tem a ver com a ciência, não é simplesmente um exercício formal.

Mesmo que seja uma história inventada, esse filme possui um devir estético

associado ao documentário: narrativa que mostra a “vida como ela é”, com pouca interferência da equipe, uso de câmera na mão, lentes “neutras”, preferência pelos planos-sequências, não utilização de luzes artificiais, não utilização de música e preocupação mais com o conteúdo do que com a forma. O deslocamento está no devir ético, já que toda a narrativa é inventada. Tanto os cientistas como os pacientes são personagens inventados que serão representados por atores. O Laboratório de Neuroimagem e a linha de pesquisa também são invenções, no entanto, como o objetivo não é fazer uma paródia, foi feito um estudo sobre neurociência para que a narrativa seja verossímil. A intenção é que os espectadores recebam o filme como um documentário no sentido de uma representação indexatória com o objeto. O cientista Mello precisa ser convincente como cientista, assim como a ciência apresentada deve parecer, de fato, ciência. Essa consideração é importante para diferenciar esse projeto de um filme de ficção científica, cujo pressuposto também é a verossimilhança, mas sem o processo de indexação, ou seja, assume-se a ficcionalidade da narrativa, mesmo que haja um esforço para ela ser convincente. Em *Sinfonia de uma ciência* o que se pretende é uma descrição orgânica que pressupõe a anterioridade do objeto.

A partir do clímax do filme, o devir estético muda para um formato ficcional: planos curtos com uma decupagem trabalhada respeitando a continuidade, utilizando a lógica do plano-contraplano, movimentos de câmera suaves (com travelling ou steady-cam), imagem trabalhada na pós-produção com correção de cor, uso de luz artificial, uso de música. Há, portanto, uma confluência entre o devir ético com o estético-técnico, desfazendo o deslocamento proposto no início. O filme começa como um documentário e termina como uma ficção. Com essa mudança ao longo da narrativa, o processo de indexação vai perdendo sua característica, substituindo o discurso verdadeiro por um falsificante. O objetivo é que o espectador passe a desconfiar da proposta e questionar a veracidade das informações, inclusive das científicas.

O personagem começa o filme com uma visão muito específica de ciência. Ele acredita que a ciência é a única forma de conhecimento que permite o conhecimento do mundo tal como ele é. Através da ciência, a humanidade conseguiu muitos feitos

memoráveis desde a cura de doenças até a viagem para a lua. Ele crê que a ciência é capaz de produzir verdades sobre a natureza. Esse tipo de visão é bastante idealista porque tira a ciência do campo discursivo e não faz críticas aos métodos. As ciências duras trabalham com a ideia de verdades provisórias, que são atualizadas constantemente por modelos mais representativos. A ligação com o positivismo está presente, já que a busca da verdade, mesmo que relativizada, ainda é a referência. Como Ulisses que deseja retornar para casa, o personagem cientista precisa ultrapassar muitos obstáculos para chegar à verdade.

Para criar uma estética adequada a essa característica do personagem, pensei em utilizar técnicas de gravação que sigam essa mesma filosofia. Chego então ao cinema direto, que surgiu nos anos 60. Com a modernização dos equipamentos de filmagem os cineastas imaginavam que seria possível captar imagens do mundo “tal como ele é”. Eles acreditavam na não interferência do realizador, o que ficou conhecido como a teoria da “mosca na parede”: a equipe convivia um tempo com os entrevistados para que a presença da câmera fosse esquecida e assim as coisas poderiam acontecer como se a câmera não estivesse ali. Esses cineastas estavam em busca de captar a verdade do mundo, da mesma forma que o personagem cientista acredita que seja esse o papel da ciência.

É importante dizer que existe outra relação que também justifica as escolhas. O cientista utiliza imagens do cérebro dos pacientes para fazer diagnósticos, então ele acredita que aquelas imagens realmente representam aquilo que se passa com as pessoas. Ele acredita que essas imagens produzem uma verdade sobre seus pacientes. Em alguns momentos, ele vai dizer que os pacientes podem mentir, mas as imagens do cérebro não. O cientista acredita no processo de indexação das imagens produzidas no laboratório, como uma descrição orgânica de um objeto anterior, mesmo que esse objeto seja o cérebro humano. Essa concepção de imagem que produz uma verdade é a mesma do cinema direto. Existe aqui uma coerência entre forma e conteúdo, entre ética e estética.

Então, *Sinfonia de uma ciência* seguirá pelo devir estético-técnico do documentário por quase todo o filme, mas conforme o personagem vai se modificando e passa a questionar a ciência e o método científico, a estética do filme acompanha esse

processo. Quando o cientista descobre que as imagens que ele produz do cérebro não correspondem necessariamente à realidade, nem produzem uma “verdade”, ele passa a encarar as imagens enquanto discurso, enquanto produção humana e, portanto, com conteúdos subjetivos. Por isso, ele faz uma exposição de fotografias com as imagens geradas em laboratório, uma vez que ele compreendeu que toda produção de imagens carrega uma subjetividade intrínseca.

A utilização de diferentes tipos de câmera ajuda a marcar essa diferença estética. Quando o filme é documentário, pretendo utilizar uma câmera de menor definição (1080i), ao passo que quando o filme se transforma em ficção, utilizarei uma câmera de maior definição (2K).

3.4 - Roteiro

Como todo documentário, o roteiro é indicativo e funciona como uma indicação do que pode ocorrer. Fatos novos podem modificar o que está planejado, dando novos rumos à narrativa. A estrutura funciona a partir da mescla de duas formas narrativas: a observação e a entrevista. A primeira pretende observar o personagem em seu cotidiano; a segunda estabelecer uma discussão em torno do tema central, a neurociência.

OBSERVAÇÃO

É dia de inauguração da exposição de **Régis de Mello e Silva** sobre o prédio Copam no MIS (Museu de Imagem e Som) em Campinas. O local está cheio. Na parede do salão principal, estão as fotografias em tamanho ampliado. No centro do salão, algumas fotos estão presas em pedestais. Mello dá entrevista para um canal de TV sobre o tema da exposição.

Mello tem 45 anos, branco, cabelo preto, mas com muitos fios grisalhos, magro e se veste com roupa social.

Depois da entrevista, Mello conversa com sua mulher **Sara** e com seu colega de trabalho **Maurício**. Em seguida, outras pessoas se aproximam e cumprimentam Mello.

Sara tem 40 anos, branca, cabelos pretos e curto, magra e se veste com roupas alternativas.

Maurício tem 38 anos, mulato, cabelos pretos, magro e se veste com roupa social.

No dia seguinte, Mello está em sua casa assistindo a reportagem sobre a sua exposição. A reportagem explica qual o tema das fotos e exibe um pedaço da entrevista com Mello. Em seguida, Sara sai para buscar as crianças na escola. Eles tem dois filhos: **Mateus**, 12 anos, e **Rebeca**, 16 anos.

ENTREVISTA

O pesquisador responde às perguntas, fazendo um breve histórico sobre sua vida e principalmente sobre sua profissão e explica que está orgulhoso por causa da exposição, mas diz que também sente um desconforto. O argumento é que o hobby dele, a fotografia, parece ter mais visibilidade do que sua profissão, a neurociência. Ele diz que tentou divulgar a importância da ciência várias vezes em jornais, mas ninguém quis publicar a notícia, já com a exposição de fotos foi fácil.

Por isso ele topou fazer esse documentário, para divulgar para a sociedade a importância da neurociência e apresentar os benefícios que as pesquisas nessa área podem gerar. Mesmo não se sentindo bem na frente das câmeras, ele topou fazer o documentário em prol da ciência.

OBSERVAÇÃO

Em um outro dia, Mello segue para o Laboratório de Neuroimagem, localizado na

Unicamp, e encontra Maurício. Os dois conversam sobre a qualidade das imagens do cérebro de um paciente produzido pela máquina de ressonância magnética. Eles conversam sobre a forma de se obter imagens mais nítidas.

ENTREVISTA

Mello explica rapidamente o trabalho que ele faz. Ele diz que eles estudam pacientes que possuem TOC em estado avançado e que, através das imagens, eles tentam identificar quais áreas do cérebro são ativadas em pessoas com esse distúrbio.

OBSERVAÇÃO

Maurício mostra outras imagens. Eles observam e identificam as áreas ativadas. Mello sugere que devem fazer ajustes na máquina de ressonância porque as imagens do lobo periorbital do cérebro não estão com a nitidez necessária.

Alguns dias depois, Mello recebe o paciente **Artur Ramiro**, que está passando por um tratamento para curar o TOC e é voluntário nas pesquisas. Ramiro possui a obsessão de catalogar e organizar coisas. Tudo na casa dele é organizado por ordem alfabética desde comida à livros, passando por produtos de higiene pessoal, roupas, sapatos, etc. Ramiro também desenvolveu uma fobia por lugares com muita gente (em geral, esses lugares são desorganizados ou passam a impressão de um desorganização), além do medo de altura. Ele se trata com um psiquiatra. Mello não é, portanto, médico de Ramiro.

Por causa de tudo isso Ramiro quase não sai de casa. Mora sozinho em um apartamento pequeno e vive com uma pensão que recebe do Governo por invalidez. Para ele ir às sessões no Laboratório de Neuroimagem é um desafio, mas ele faz o esforço porque sabe que é importante.

Ramiro tem 35 anos, branco, cabelo curto (estilo de corte de soldado), usa calça jeans e camiseta.

No laboratório, Ramiro é submetido ao exame de ressonância antes de tomar a medicação prescrita pelo psiquiatra e, depois de algumas horas, o exame é refeito para comparação dos resultados.

Mello e Ramiro desenvolveram uma relação próxima. Os dois conversam muito durante as sessões. No início, Ramiro ficava inibido e tinha vergonha de falar dos seus problemas, mas com o tempo foi tomando confiança e contando detalhes de seu cotidiano para Mello. Eles não são amigos, no entanto, nesse tipo de tratamento os pacientes precisam expor suas vidas para que o profissional avalie a evolução da doença. Mello escuta tudo com muita paciência e quando ouve informações importantes reporta ao psiquiatra de Ramiro para ajudar no tratamento. Apesar da proximidade, pesquisador e voluntário mantêm uma certa distância.

Mello é palmeirense e Ramiro são-paulino. Conversam sobre futebol e um faz chacota do

outro, já que os dois times não estão bem no Campeonato Brasileiro. Depois, aproveitam para falar mal do Corinthians e se divertem com isso.

Mello diz que o dia em que Ramiro estiver curado, eles vão a um jogo de futebol. O cientista diz que até topa ficar na torcida do São Paulo para prestigiar o paciente curado. Ramiro fala que não gosta de ir à estádios, mas toparia ir a um concerto de orquestra, porque gosta de ver várias pessoas tocando a mesma música em sintonia.

Mello volta para sua sala para continuar o trabalho enquanto Ramiro aguarda em um sofá. Ele observa a estante de livros e observa que os livros estão guardados sem nenhuma organização. Mello diz que estão organizados, mas o paciente ressalta que não o suficiente.

Algumas horas depois, Ramiro é submetido a outra ressonância (depois de tomar o medicamento). Eles se despedem e o paciente vai embora.

Maurício e Mello analisam as imagens produzidas do cérebro de Ramiro. Eles identificam que a região periorbital está muito ativada nas imagens da primeira amostragem e lembram que o motivo é o stress que o paciente teve para chegar ao laboratório, já que circulou por lugares cheios de gente. Concluem que as fobias e o TOC estavam ativados nesse momento. Como são da linha dos distribucionistas, eles tentam encontrar outras regiões que também possuem ação no transtorno.

ENTREVISTA

Na segunda amostragem, depois que o paciente tomou o remédio, a região periorbital estava pouco ativada e concluem que houve uma evolução no quadro. Em seguida, argumentam que essa nova tecnologia permite detectar coisas que antes era quase impossíveis de serem observadas. Fazem uma comparação dessa técnica com a invenção do microscópio e falam sobre a evolução da ciência.

OBSERVAÇÃO

Em um outro dia, Mello vai para uma sessão de fotografias no Copam. Desta vez, ele sobe no terraço de um prédio próximo para poder tirar fotos do Copam de uma posição mais distante.

ENTREVISTA

Ele explica que seu novo trabalho se chamará as “4 Estações”, porque pretende fotografar o prédio do mesmo local, com um mesmo enquadramento, no mesmo horário do dia, sempre às 17h30. Como a posição do sol muda durante o ano (em cada estação o sol incide de uma posição diferente), ele pretende fotografar o prédio com os diversos tipos de luz durante o ano.

OBSERVAÇÃO

Ele tira diversas fotos e depois vai embora.

Domingo, dia de almoço da família. Sara prepara a comida enquanto Mello joga videogame com seus filhos. No almoço, conversam sobre uma festa que acontecerá na escola das crianças. Será um piquenique coletivo. Rebeca reclama e diz que isso é coisa de criancinha. Mateus está adorando a ideia da festa. Sara diz que será divertido e Mello pergunta se pode levar cerveja.

Sara muda de assunto e pergunta como está o novo trabalho de fotografia e Mello responde que vai bem. Ela completa dizendo que é estranho alguém que estuda TOC, fotografar o mesmo prédio, do mesmo local, no mesmo horário e ainda brinca, dizendo que o marido está indo da teoria para a prática. Mateus pergunta o que é TOC e sua mãe diz que é obsessão por alguma coisa, como a mania de repetição. Mateus diz que tem um amigo da escola que fecha a mochila 3 vezes para ter certeza de que fechou. Mello diz que uma das pacientes que pesquisa tinha a mania de guardar lixo e que ela tinha problemas com a vizinhança por causa do mau cheiro. O garoto pergunta porque essas pessoas simplesmente não param de fazer essas coisas e Mello responde que não é tão simples. Diz que é incontrolável.

Em um outro dia, para avaliar o estado de Ramiro, Mello e Maurício levam o paciente para um passeio de carro pela cidade. Dentro do carro, Ramiro se sente seguro e não sofre nenhuma crise, mas diz que acha a cidade muito desorganizada, muita gente indo e vindo, muitos carros e diz que nunca conseguiria dirigir um veículo. Eles param em uma rua do centro da cidade, próximo ao calçadão onde ficam as principais lojas. Centenas de pessoas caminham, em meio à camelôs, mendigos, etc. Ramiro fica olhando pela janela, enquanto Mello e Maurício descem do carro. Ramiro fica sentado e não esboça nenhum movimento, depois de um tempo pede para ir embora.

No laboratório, Mello e Maurício conversam sobre um artigo que submeteram a um periódico científico. Eles dizem que é muito importante a publicação para que esse tipo de pesquisa se consolide.

Em um outro dia, Mello produz mais imagens do cérebro de Ramiro e diz ao paciente que vê avanços, mas ainda há muito o que ser feito.

Os dois pesquisadores, Maurício e Mello se preparam para uma reunião com o pró-reitor de pesquisa para tentar renovar a verba e estender o prazo de realização e combinam o que vão falar, conferem se estão levando os relatórios e as imagens.

ENTREVISTA

Maurício diz que está com medo da verba não ser renovada. Mello ressalta que sente viver em xeque-mate e que está cansado de ter que provar o tempo todo a importância daquilo que eles fazem. Ele não compreende porque as pessoas relutam em ver o benefício que esse tipo de pesquisa pode gerar. Maurício responde que eles precisam trabalhar melhor a própria imagem para serem mais convincentes. Mello brinca que às vezes eles precisam ser menos cientistas e mais publicitários.

OBSERVAÇÃO

Na reunião, o pró-reitor observa as imagens e se diz contente com o resultado. Maurício explica que a expectativa é que em um futuro próximo, as imagens poderão servir como diagnóstico preciso do TOC e que o tratamento poderá assumir um lado mais biológico e menos psicológico/subjetivo. Ele ainda argumenta que a Unicamp será uma das universidades pioneiras no país a desenvolver esse tipo de pesquisa e que os resultados podem gerar uma visibilidade enorme para a instituição perante a comunidade científica. No final, o pró-reitor diz que a verba será renovada.

Na noite do mesmo dia os pesquisadores vão com suas famílias a um bar para comemorar o êxito. Eles bebem chope, contam piadas, lembram de casos de pacientes com distúrbios “engraçados” e se divertem a noite toda.

ENTREVISTA

Em vários momentos da noite, eles se dirigem à câmera dizendo que conseguiram manter o financiamento e fazem brincadeiras com a situação.

OBSERVAÇÃO

Em casa, Mello seleciona fotografias do Copam em um computador. Sua filha Rebeca chega e eles conversam sobre a série de fotos, ela pergunta se ele já pensou em expor as imagens de cérebros que produz. Ele responde que não aguenta mais ver aquelas imagens.

Voltando à rotina normal, Mello faz mais uma sessão com Ramiro e observa que o paciente progrediu muito e que talvez tenha alta logo. Ramiro pergunta como está a preparação da nova exposição de fotos e o pesquisador responde que continua fotografando o Copam. Ele diz que só falta uma estação do ano para completar a sequência das 4 estações. Ramiro diz que quando estiver curado vai acompanhar uma sessão e o pesquisador responde que primeiro vai levar Ramiro a um jogo de futebol para ver o São Paulo perder do Palmeiras. Depois disso, eles continuam conversando sobre futebol.

Maurício e Mello conversam sobre Ramiro e observam o diagnóstico do psiquiatra de que Ramiro atingiu um ponto de estabilidade, já que os resultados dos últimos 5 exames foram normais. Eles concordam com o diagnóstico.

Mello dá alta para Ramiro, uma vez que as imagens do cérebro não mostram nenhuma anormalidade e o comportamento de Ramiro é normal. Ele consegue controlar os medos e sua vida voltou ao que era antes. Mello fica feliz e fala sobre os avanços da ciência e de como essa pesquisa pode ajudar muita gente. Ramiro diz que topa ir a um concerto de orquestra.

ENTREVISTA

Mello fala sobre os progressos da neurociência e de como esse tipo de pesquisa pode ajudar muita gente a superar fobias. Maurício também fala da importância dos últimos resultados.

OBSERVAÇÃO

Os dois pesquisadores e Ramiro vão a um concerto, ver a ópera *Parsifal*, de Richard Wagner. Ramiro se comporta bem.

Em outro dia, Mello vai para uma das últimas sessões de fotos no Copam. Ele está feliz porque está encerrando mais um trabalho e já pensa na exposição. Ele começa a fotografar e vê uma pessoa em uma das janelas acenando. Ele não consegue identificar quem é, mas troca a lente da máquina e com o “zoom” identifica que é Ramiro. Mello leva um susto, não entende o que o ex-paciente está fazendo lá. Em seguida, Ramiro sobe no batente da janela e abre os braços. De alguma maneira, ele descobriu que Mello iria fotografar naquele dia e naquela hora e preparou tudo.

Mello sai correndo para tentar subir no prédio e salvar Ramiro, mas ele não consegue e o ex-paciente se suicida. Mello fica transtornado. Ele corre ao lado do corpo para ver se Ramiro ainda respira, mas percebe que o ex-paciente está morto. Mello começa a gritar dizendo que as imagens mostravam que Ramiro havia se recuperado, que não entende o que pode ter acontecido. Ele repete insistentemente que as imagens mostravam que o paciente havia se recuperado. Ele pede para desligar a câmera, mas não é atendido. Ele pede de novo e fica irritado. A tela fica escura.

A partir desse momento, a estética do filme muda. De uma estética documentária, o filme passa a ter características de ficção: planos curtos com uma decupagem trabalhada respeitando a continuidade, utilizando a lógica do plano-contraplano, movimentos de câmera suaves (com travelling ou steady-cam), imagem trabalhada na pós-produção com correção de cor, uso de luz artificial, uso de música.

Mello e sua mulher Sara chegam ao velório de Ramiro. Poucas pessoas estão presentes, alguns familiares e amigos. Um padre faz uma oração. Mello não chora, mas está visivelmente abatido.

Mello passa a questionar o método científico, já que todos os exames davam indício de que Ramiro tinha se curado. O cientista vai para o laboratório e faz uma série de imagens do próprio cérebro.

É dia de inauguração da nova exposição de Mello no MIS em Campinas. O local está cheio. Na parede do salão principal, estão as fotografias em tamanho ampliado. No centro do salão, algumas fotos estão presas em pedestais.

Desta vez, as fotografias não são do prédio Copam, mas as imagens de ressonância magnética que Mello fez de seu próprio cérebro.

Essa sequência é bastante estilizada, com uso de música, câmera lenta, movimentos de câmeras suaves e correção de cor acentuada na pós-produção.

Antes dos créditos finais, um letrado explica que Mello é um personagem inventado, que a categoria Neurocomportamento é inventada e por isso o filme não pretende ser fiel ao método científico utilizado na neurociência e que toda informação contida no filme é ficcional.

FIM

Conclusão

Desde o início da pesquisa, o meu objetivo foi propor um projeto de um filme e isso foi mantido até o final, no entanto, a proposta se transformou completamente. Ao longo da pesquisa, tanto o conceito de “documentário” como o de “ciência” foram se expandindo.

O projeto inicial estava estruturado para resultar em um documentário que partia de um dever ético-estético-técnico conectado ao cinema direto, com algumas entradas pelo cinema verdade.

O tema seria a ciência, através da construção biográfica de um cientista. O documentário iria relatar a vida pessoal e profissional de alguém que vive exclusivamente da produção científica, por meio de uma abordagem de “humanização” (seja lá o que isso significa) da ciência. Cheguei a fazer uma proposta para a geneticista Mayana Zatz, mas ela recusou.

Comecei a levantar outros nomes ao mesmo tempo que fazia um levantamento bibliográfico para a dissertação. Ao longo do tempo, percebi que a abordagem estava inadequada, já que carregava percepções muito restritas de “documentário” e de “ciência”. De certa forma, a abordagem tendia ao positivismo. A leitura de livros de Bruno Latour me levou para outro caminho, o da inserção das ciências no mundo discursivo, já que o olhar do filósofo desloca as perspectivas. Não se trata de dizer qual a importância da ciência para a sociedade, nem de desfazer os estereótipos recorrentes, como o do excêntrico ou o de “nerd”. Não se trata de aproximar a ciência do cotidiano das pessoas na tentativa de se criar uma empatia e dar um sentido para esse mundo que parece viver em um universo paralelo.

O que Latour (1997) faz é o contrário, ao produzir uma etnografia que pontua as formas como a ciência se legitima no universo discursivo. Ele identifica os processos pelos quais essa forma de conhecimento se institui como uma das mais poderosas nas sociedades ocidentais.

A partir disso, percebi que o tema não deveria mais ser a biografia de um

cientista, mas a própria ciência enquanto processo discursivo. A invenção de um personagem daria a liberdade para que isso fosse feito, sem entrar em atritos com o biografado.

Por outro lado, as leituras de autores que estudam o documentário me mostraram outras possibilidades narrativas para além daquela que eu tinha concebido. A ideia do “documentário expandido” (Teixeira, 2004), que se deixa contaminar por outras linguagens, foi importante para fazer a interseção com a ficção e arriscar um devir ético-estética-técnico mais ousado.

Esse novo caminho percorrido levantou uma discussão que considero importante sobre as possibilidades de representação, tanto do documentário como da ciência. Ambos, cada um a seu modo, lidam com essa questão, por meio de um discurso que busca legitimação ao se associar a conceitos como “verdade” e “realidade”, ou seja, o discurso construído se legitima na possibilidade de representação de algo que lhe é exterior.

A tentativa dessa pesquisa foi deslocar esse discurso a partir do conceito de “falso”, expandindo as concepções de “documentário” e de “ciência”.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Ricardo. Recife Frio. **Revista Moviola**. Jan. 2010. Disponível em: <http://www.revistamoviola.com/2010/01/28/recife-frio/>. Acesso em: 01 março 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, vol. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

BEZERRA, Cláudio et al. **O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho**. Revista Galáxia, São Paulo, nº 6, outubro 2003.

CALVINO, Ítalo. **A aventura de um fotógrafo**. In: CALVINO, Ítalo. *Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DESCOBERTA complica escolha de vencedores do Nobel. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 jul. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cienciasaude/52705-descoberta-complica-escolha-de-vencedores-do-nobel.shtml>. Acesso em: 06 jul. 2012.

EMÉRITO, Matheus B. **O falso documentário**. 2008. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica), Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008

GLEISER, Marcelo. Os neutrinos não tão rápidos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 mar. 2012, caderno ciência, p. 14.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011

LINS, Consuelo. **Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea**. Rio de

Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. Acesso em 20 de novembro de 2011.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lucía. **Documentiras e fricções: o lado escuro da lua**. Revista Galáxia, São Paulo, nº 10, p. 11-30, dez. 2005.

MACHADO, Hilda. Cinema de não-ficção no Brasil. Revista Alceu, Rio de Janeiro, nº 15, p. 331-339, jul./dez. 1997

MATTOS, Carlos Alberto. Doc + fic: a era do híbrido. **Rastros de Carmattos**. Fev. 2011. Disponível em: <http://carmattos.wordpress.com/2011/02/25/doc-fic-a-era-do-hibrido/>. Acesso em: 25 fev. 2011.

MESQUITA, Cláudia. **Outros retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil**. In: Vários autores. Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 08 – 14

MESQUITA, Cláudia. **Alargando as margens**. In: MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. **Novo estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 86, março de 2010. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000100006&script=sci_arttext. Acesso em fevereiro de 2012.

MIGLIORIN, Cezar. Sob o risco das imagens: a cena na cena. **Revista Grumos**, nº 8, 2010. http://www.salagrumo.org/download/grumo_08.pdf. Acesso em junho de 2012.

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

NICHOLS, Bill. **A voz no documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teria Contemporânea do documentário*, Volume II. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005b, p. 47

NICOLELIS, Miguel. **Muito além do nosso eu: a nova neurociência que une cérebro e máquinas e como ela pode mudar nossas vidas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011

OMAR, Arthur. **O antidocumentário, provisoriamente.** Cinemais, n. 8, nov/dez, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema verdade no Brasil.** In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário no Brasil. São Paulo: Summus, 2004. P. 81 – 96

ROSCOE, Jane; CRAIG, Hight. **Faking it: mock-documentary and the subversion and factuality.** Manchester: Manchester University Press, 2001

SIQUEIRA, Marília R. **O ensaio e as travessias do cinema documentário.** 2006. Dissertação (Mestrado em comunicação social), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário expandido – reinvenções do documentário na contemporaneidade.** In: Vários autores. Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 38 – 43

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação.** São Paulo: Summus, 2004.

WEBER, Max. **Coleção os pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1980