



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Faculdade de Comunicação Social

Layne do Amaral Pereira

**O real no imaginário: estéticas realistas nas  
ficções nacionais contemporâneas**

Rio de Janeiro

2007

Layne do Amaral Pereira

**O real no imaginário: estéticas realistas nas  
ficções nacionais contemporâneas**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Ricardo Ferreira Freitas

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

P429 Pereira, Layne do Amaral.  
O real no imaginário : estéticas realistas nas ficções  
nacionais contemporâneas / Layne do Amaral Pereira. - 2007.  
115 f.

Orientador: Ricardo Ferreira Freitas.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Faculdade de Comunicação Social.

1. Cinema – Brasil - Teses. 2. Ficção - Teses. 3.  
Documentário – Cinema - Teses. I. Freitas, Ricardo Ferreira.  
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de  
Comunicação Social. III. Título.

CDU 791.43(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
tese.

---

Assinatura

---

Data

Layne do Amaral Pereira

**O real no imaginário: estéticas realistas nas ficções nacionais contemporâneas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: 12 de abril de 2007.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Ricardo Ferreira Freitas (Orientador)  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Fátima Regis de Oliveira  
Faculdade de Comunicação Social da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa França Martins  
Departamento de Comunicação da PUC/RJ

Rio de Janeiro

2007

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof<sup>o</sup>. Ricardo Freitas, pela orientação cuidadosa.

Aos professores dos Programas de Pós-Graduação da UERJ, PUC e UFPE, pelo conhecimento compartilhado.

## RESUMO

PEREIRA, Layne do Amaral. *O Real no Imaginário: estéticas realistas nas ficções nacionais contemporâneas*. Rio de Janeiro, 2007. 115 f. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Tendo por base a tradicional discussão entre as propostas formativa e realista na teoria cinematográfica e a percepção de um esmaecimento nas fronteiras entre o ficcional e o documental, o presente estudo tem por objetivo analisar nas ficções nacionais contemporâneas a utilização de técnicas que evocam índices realistas em suas produções. Embora a mistura entre o documental e o ficcional possa ser vista em alguns filmes desde os primórdios do cinema, percebe-se que o esmaecimento nas fronteiras entre os gêneros torna-se mais tênue e mais freqüente com o desenvolvimento tecnológico e a digitalização de imagens. A pesquisa entende que a utilização da linguagem documental nos filmes de ficção traz um caráter de credibilidade à estória. Nos filmes nacionais que abordam temas cotidianos em suas narrativas, a realidade evocada através de referências a fatos históricos e eventos reais e a utilização de técnicas características das produções documentais permeiam os filmes de efeitos realistas, revestindo de autenticidade o discurso apresentado. As casualidades e improvisações características dos documentários e as opções estilísticas adotadas pelas ficções acentuam o borramento nas fronteiras entre o que é documental e o que é ficcional nesses filmes, permitindo estimular um novo olhar sobre a realidade retratada nas estórias.

**Palavras-chave:** Cinema. Ficção.

## ABSTRACT

Grounded in the traditional discussion between the formative and realistic proposals in cinematographic theory and in the perception of blurred boundaries between the fictional and non-fictional genres, the present study has intended to analyze on contemporary national fictions the application of techniques that evoke realistic indexes at its productions. Although the blend at documental and fictional can be seeing in some films since the first cinema, the distinction between these genres has become especially blurred and usual from the technological development and digital imaging technologies. This research perceives that the use of documental methods by the fictional films brings creditability features to its speech. At the national films which board quotidian themes, the reality is evoked by the references to historical facts and real events, and the use of documentary basic techniques brings reality effects to these films, incase the speech with authenticity. The casual aspects and improvisations inherent to documentary model and the stylistics options adopted by the fictions emphasize the blurriness at the boundaries what is fictional and non-fictional within these films, motivating another sight about the reality exposed on the stories.

**Keywords:** Cinema. Fictions.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO .....                                  | 08  |
| 1 Representações da Realidade .....               | 13  |
| 1.1 Formas de Apreensão do Mundo .....            | 16  |
| 1.2 Realidade e Ficção .....                      | 18  |
| 2 IMAGENS DO CINEMA .....                         | 22  |
| 2.1 A Situação Cinema .....                       | 22  |
| 2.2 O Advento da Montagem .....                   | 24  |
| 2.3 Os Primeiros Teóricos .....                   | 26  |
| 2.4 O Realismo no Cinema .....                    | 28  |
| 2.5 Os Cinemas Novos e as Teorias Realistas ..... | 32  |
| 2.6 Cinema Direto e Cinema Verdade .....          | 36  |
| 2.7 Os Documentários Contemporâneos .....         | 37  |
| 3 NOVAS TECNOLOGIAS E A REPRESENTAÇÃO .....       | 40  |
| 3.1 Tudo Ficcional? .....                         | 42  |
| 3.2 Os Efeitos de Realidade .....                 | 45  |
| 3.3 As Tecnologias Digitais .....                 | 46  |
| 4 BORRANDO FRONTEIRAS .....                       | 52  |
| 4.1 A Ficção no Documental .....                  | 54  |
| 4.2 O Documental na Ficção .....                  | 57  |
| 4.3 As Marcas de Autenticidade .....              | 63  |
| 5 IMAGENS NACIONAIS .....                         | 70  |
| 6 METODOLOGIA E ANÁLISE FÍLMICA .....             | 73  |
| 6.1 Quase Dois Irmãos (2005) .....                | 76  |
| 6.2 Cidade Baixa (2005) .....                     | 86  |
| 6.3 Quanto Vale ou é Por Quilo? (2005) .....      | 96  |
| CONCLUSÃO .....                                   | 107 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....                  | 109 |
| FILMOGRAFIA EM ORDEM CRONOLÓGICA .....            | 113 |



## Introdução

(...) A imagem é uma imagem. Qualquer que seja sua potência, ela só possui as virtudes que lhe atribuímos

Marc Augé, *A Guerra dos Sonhos*

A história do cinema, desde sua origem, esteve marcada pela tradicional oposição entre o ficcional e o não-ficcional. Ainda que em determinadas épocas um dos gêneros tenha se destacado mais do que o outro, os dois sempre coexistiram e trabalharam com uma das características mais específicas do cinema: a impressão de realidade. Esse efeito é tradicionalmente ilustrado com a narração sobre a primeira projeção pública feita pelos irmãos Lumière, em dezembro de 1895, no *Grand Café* de Paris. As imagens de *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, filme curto que mostrava um trem chegando à estação de Ciotat, pareciam tão reais que conta-se que alguns espectadores correram assustados, fugindo do trem que se aproximava. Apesar do cinematógrafo da época apresentar imagens sem som e em preto-e-branco, não deixando dúvidas de que não se tratava da realidade, o efeito proporcionado pelas imagens em movimento foi grande o suficiente para provocar a ilusão.

Em meio à novidade da reprodução do movimento e das possibilidades trazidas pelo cinematógrafo, duas vertentes teóricas cedo se esboçaram: a formativa e a realista (Andrew, 2002). Se os formativos viam a ilusão provocada pelo cinema como uma forma de arte que podia transformar significativamente a realidade filmada, os realistas acreditavam que o cinema era um instrumento que poderia revelar e registrar aspectos da realidade de forma privilegiada. Tal desvelamento propiciado pelo registro mecânico através da câmera é, ainda hoje, o que fundamenta a crença na veracidade das imagens exibidas pelos telejornais e documentários. Ainda que seja notório que a presença humana possa inserir significados por meio dos enquadramentos e montagens, a autoridade de testemunho conferida pela presença da câmera no momento e local do acontecimento reveste de credibilidade as imagens exibidas.

Nos últimos anos, entretanto, percebe-se que as linhas demarcatórias entre os gêneros tornam-se cada vez mais tênues, sendo difícil delimitar o que é ficção e o que é não-ficção em algumas produções contemporâneas. Esse efeito pode ser observado nas

narrativas ficcionais que utilizam estéticas documentais em suas produções e através dos documentários que apresentam estilizações e recursos ficcionais, como encenações. Movimentos como o *Dogma 95*, que reivindica o retorno a certo purismo nas imagens e defende que o filme não é ilusão, e termos recentemente cunhados como ‘docudramas’ corroboram esse esmaecimento nas fronteiras entre o que é fabulado e o que é real. Apesar de a mistura dos diferentes estilos não ser um fenômeno recente, podendo ser encontrada desde os primórdios da produção cinematográfica, percebe-se a partir da década de 1990 um uso recorrente de estéticas documentais e um crescimento na abordagem de temas cotidianos nas produções ficcionais de diversos países. No cinema latino-americano, essa tendência pode ser percebida na temática de diversos filmes como *Amores Brutos* (México, 1999), *Machuca* (Chile, 2004) e *Nove Rainhas* (Argentina, 1999), que abordam questões cotidianas e periféricas em suas histórias (Prysthon, 2002). Na filmografia nacional, produções como *Cidade de Deus* (2002), *Madame Satã* (2002), *Amarelo Manga* (2003), *Cidade Baixa* (2005), *Quase Dois Irmãos* (2005) e *O Céu de Suely* (2006) também demonstram essa recuperação da temática cotidiana. Além do enredo, o uso de técnicas documentais nas ficções pode ser observado não apenas na filmografia nacional, como no cinema que segue os votos de castidade do *Dogma 95* e nos filmes de Abbas Kiarostami, que utiliza a estrutura de *making of* em várias obras.

Paralelamente a essa produção crescente de ficções com estéticas documentais, pode-se notar também um aumento considerável na realização de documentários nas últimas décadas. Se nos Estados Unidos e Europa essa produção é direcionada à veiculação nos canais a cabo, no Brasil os documentários cinematográficos responderam por 26% da produção nacional em 2005 (Brasil, 2006). O número de filmes exibidos em eventos específicos, como a *Mostra do Filme Etnográfico* e o *É Tudo Verdade*, também aumentou consideravelmente. A quantidade de produções inscritas neste evento, uma mostra de documentários internacional, chegou a quase mil documentários em 2006<sup>1</sup>.

Tendo por base a observação do crescimento de produções documentais e o uso de suas técnicas nas ficções contemporâneas, o ponto de partida do presente estudo é identificar nas produções nacionais a utilização de estéticas documentais em suas

---

<sup>1</sup> Informação extraída do site oficial do evento. Disponível em: <http://www.bdetudoverdade.com.br>. Acesso em: 04 de maio de 2006.

ficções. A proposta da pesquisa é observar nas produções ficcionais que tratam de temas cotidianos a utilização de técnicas e opções estilísticas características dos documentários, a fim de analisar se tais elementos são utilizados para produzir efeitos de credibilidade comumente associados ao gênero.

A discussão sempre recorrente sobre as questões do real e do ficcional, dos discursos verdadeiros ou falsos e do realismo como movimento que atingiu diversas formas de representação, será abordada inicialmente com o objetivo de contextualização. De uma forma geral, percebe-se na história do cinema que a oposição ao que é considerado ficcional ou artístico não se refere apenas ao documental, mas também ao gênero realista surgido com os cinemas novos dos anos 1960. Neste sentido, são entendidas as produções ficcionais que assumem uma postura de ‘compromisso’ com o real, como os filmes do Neo-realismo Italiano (Andrew, 2002).

Quanto às noções de real e realidade, pode-se notar que é uma discussão recorrente em diversas áreas das ciências sociais e humanas, apresentando conceitos instáveis e que variam com as épocas e as culturas. Vários filósofos e teóricos contemporâneos (Husserl, Heidegger, Sartre, Wittgenstein) e pós-estruturalistas (Barthes, Foucault) criticam a noção de um “real” independente da subjetividade ou da linguagem. Essa idéia permeia o discurso, até mesmo, daqueles que valorizam mais os sentidos e o corpo (Merleau-Ponty e Deleuze).

Nesse contexto, observa-se que existem várias formas de se representar a realidade e a representação é percebida como um ‘ponto de vista’ construído pela cultura. Na literatura ou no audiovisual, nos textos ficcionais ou nos mais objetivos, como jornais e documentários, a idéia de uma influência subjetiva está sempre presente. Os autores convergem ao admitir que não existe um real estável e definido ou, se ele existe, não é possível apreendê-lo em sua totalidade e sem interferências. O que podemos lidar, então, é com a noção de realidade, nossa construção do real mediada pelos sentidos e elaborações mentais, que se torna um conceito dinâmico e passível de modificações com base em contextos históricos e sociais. No cinema, desde seu surgimento, vários cineastas e teóricos também observaram a influência da subjetividade nas produções (Munsterberg, Arnheim, Eisenstein, Bernardet, Jorge Furtado). Mesmo os teóricos do documentário e da vertente realista, reconhecem as técnicas e artifícios envolvidos na produção de uma imagem realista (Vertov, Bazin, Kracauer, Da-Rin, Nichols).

Pode-se perceber, também, que essas noções são influenciadas pelas descobertas científicas e pelas próprias ciências ditas ‘exatas’. Tal aspecto pode ser notado através das transformações provocadas pela teoria evolucionista de Darwin e pela teoria heliocêntrica de Copérnico na filosofia moderna. Ou, mais tarde, pelas teorias de Einstein e Heisenberg, que relativizaram tempo, espaço e estrutura da matéria, sendo referenciadas por Siegfried Kracauer em suas teorias sobre o cinema.

Em relação ao audiovisual, especialmente após o desenvolvimento das tecnologias digitais, essa relativização aumentou ainda mais. Se o registro mecânico propiciado pela câmera permitia falar em uma ‘ontologia’ da imagem, através de uma relação indexical mantida com o referente, com a digitalização passa a ser possível alterar a imagem no próprio momento de registro. Estas transformações começam a suscitar questionamentos sobre a noção de representação e percebe-se que as teorias e ensaios sobre cinema começam a fazer mais referências aos ‘efeitos de realidade’ (Black, 2002), ‘hiper-realismo’ (Dancyger, 2003) e ‘choque do real’ (Jaguaribe, 2003) do que a um ‘real’ propriamente dito.

A fim de organizar o processo de pesquisa e abarcar todas essas questões, o trabalho foi dividido em duas etapas. Inicialmente são apresentados os aspectos teóricos que fundamentam a argumentação. Nesta seção, é utilizado um amplo leque de referências fílmicas contemporâneas, nacionais e estrangeiras, com o intuito de ilustrar os pontos apresentados.

Com o objetivo de melhor situar a discussão sobre os efeitos de real, o primeiro capítulo aborda os efeitos da cultura visual nas sociedades contemporâneas e a força do realismo gráfico como legitimador da veracidade dos eventos (Black, 2002). Uma breve explanação sobre as questões históricas da representação e discussões sobre a objetividade e verdade nos discursos (Barthes, 1988; Foucault, 1996) também serão referenciadas.

No capítulo dois, são analisadas as principais teorias do cinema, abordando as questões relativas à montagem e as clássicas teorias realistas de Bazin (1983) e Kracauer (1983). Um destaque maior será dado aos movimentos dos cinemas novos do pós-guerra e suas influências no cinema direto e no cinema verdade (Andrew, 2002; Stam, 2003; Da-Rin, 2004). As explanações deste capítulo serão direcionadas às diversas abordagens sobre a questão da realidade na história do cinema e a possibilidade de sua apreensão por meio do aparato fílmico.

Os efeitos da tecnologia digital nas produções audiovisuais constituem o tema central do capítulo três. O questionamento da noção de representação pela perda da referência indexical nas imagens digitais, levando a uma ‘desontologização’ da imagem, será o aspecto principal do capítulo (Stam, 2003; Prince, 1996). Também serão referenciadas as discussões clássicas sobre a crise da realidade (Baudrillard, 1991; Debord, 1998) e as teorias que discutem uma ficcionalização universal (Groys, 2001; Augé, 1998), além das questões sobre os diversos efeitos utilizados nos filmes a fim de conferir maior impressão de realidade às imagens.

O capítulo quatro examina a questão do borramento de fronteiras entre o ficcional e o documental nas produções contemporâneas, sendo utilizadas várias referências fílmicas e abordados movimentos contemporâneos, como o Dogma 95. Nesse sentido, serão introduzidos conceitos como “Efeito de Realidade” (Prince, 1996), “Efeito de Real” (Barthes, 1988), “Hiper-realismo” (Dancyger, 2003) e “Choque do Real” (Jaguaribe, 2003). A observação da utilização de estéticas documentais nas ficções (Black, 2002; Dancyger, 2003) é o núcleo do capítulo.

As considerações efetuadas até aqui servem de base para a discussão central do trabalho, apresentada no capítulo cinco. Nesta etapa, a fim de analisar mais detidamente as técnicas utilizadas pelos filmes, que constitui o objetivo principal da pesquisa, foi executado um estudo específico sobre um *corpus* composto de três filmes. A escolha do *corpus* recaiu sobre as produções nacionais de ficção que apresentam temas cotidianos em suas narrativas. Para que se pudesse sinalizar a existência de uma tendência, foram escolhidos filmes lançados no mesmo ano e cuja bilheteria estivesse entre as vinte primeiras posições, segundo listagem oficial da ANCINE (Brasil, 2006). Com esse objetivo, foram selecionados os seguintes filmes para análise: *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005) e *Quanto Vale ou é por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005). Com base nas obras de Ken Dancyger (2003), Bill Nichols (1991) e Silvio Da-Rin (2004) foram explicitadas as técnicas cinematográficas presentes nos filmes, a fim de destacar aquelas que configuram uma linguagem documental.

# 1 Representações da Realidade

Além da reprodutibilidade técnica propiciada pela fotografia, que libertou as artes de sua representação mimética, a modernidade trouxe, em sua esteira, novas formas de compreensão da realidade. Os modos de representação centrados na imitação refletem uma aspiração antiga, já observada na arte da estatutária e no desenvolvimento das técnicas de pintura, como a ilusão tridimensional propiciada pela perspectiva. As imagens registradas pelo aparato mecânico, porém, deram um ar de autenticidade às reproduções que não fora alcançado antes por qualquer outra arte. Se em relação a uma pintura ou escultura poderia ser questionado se o modelo existiu realmente ou se foi fruto da imaginação do artista, com a apreensão mecânica não havia dúvida de que o objeto, de fato, teve uma existência real. Como observa Przyblyski, “à medida que a fotografia começou a captar o real, o ‘real’ tornou-se inconcebível e inimaginável sem a presença verificadora da fotografia”. (*apud* Charney, 2001: 28)

Em seu estudo sobre a objetividade almejada pelo discurso histórico, Roland Barthes observou a importância do apelo exercido por esse registro dos acontecimentos. O gosto pelo “efeito de real” foi verificado pelo surgimento de várias formas de registro, como diários íntimos, noticiários policiais, museus históricos, romances realistas e, especialmente, pela fotografia, “cujo único traço pertinente (comparada ao desenho) é precisamente significar que o evento representado *realmente* se deu”. (1988: 156).

Com o surgimento do cinema, a crença na objetividade das imagens registradas mecanicamente e sem a intervenção do homem, levou Bazin a formular seu ensaio sobre a ontologia da imagem fotográfica. Na verdade, desde sua origem, o cinema esteve ligado a um interesse ‘científico’. Ainda antes da invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière, experiências realizadas no final do século XIX procuravam registrar o movimento a fim de analisar como o mesmo se desenvolvia, como a série de fotografias que decompôs o galope de um cavalo, registradas por Muybridge, ou as pesquisas de Étienne Jules Marey sobre o andar do homem ou o vôo dos pássaros. Embora rapidamente o cinema tenha se voltado ao entretenimento e revelado sua vocação artística, a aspiração pelo registro da realidade não deixou de acompanhar sua trajetória.

Como observado por Joel Black, um dos impulsos derivados do registro cinematográfico é o desejo crescente de tornar visíveis todos os aspectos de nossas

vidas. Black se refere ao século XX como o “século filmado” e observa que, com o surgimento do cinema, este foi o primeiro século a ser documentado de forma audiovisual do início ao fim. Além do cinema e da televisão, o surgimento das tecnologias digitais e da internet, com sites como o Youtube, colocam ao alcance de qualquer um registrar e espiar os momentos mais íntimos de suas vidas. Desastres, atrocidades humanas e intimidades sexuais tornam-se espetáculos públicos. “O mundo todo está na tela, não apenas os filmes” (2002: 4). Para Black, os filmes não são apenas uma forma de arte ou entretenimento, mas um meio documental que obscureceu a linha entre realidade e ficção, tornando nossas vidas mais gráficas e menos “reais”.

Essa crença intensificada nas imagens registradas mecanicamente, porém, acaba por configurar um paradoxo. O fato de que o extremo realismo gráfico nem sempre é real é expresso por Heidi Dawidoff’s: “a vida não é em si graficamente realista para nossas mentes. Nós estamos sempre alterando (colorindo e descolorindo) experiências por meio de memórias, fantasias e sentimentos” (*apud* Black, 2002: 9). Essa ambigüidade na construção das visões de mundo foi expressa por Omar Naim no filme *Violação de Privacidade* (2004). No filme, as imagens da vida de um indivíduo podem ser registradas por meio de um chip implantado logo após o nascimento. O chip grava todas as imagens vistas pelo personagem durante sua vida, como uma câmera colocada à altura dos olhos. Após sua morte, essas imagens são ‘editadas’ por um profissional, a fim de criar um videoclipe com momentos marcantes que são exibidos em seu funeral. Na trama do filme, os editores não poderiam ter um implante, já que lidariam com registros sem censura de diversas pessoas, mas um deles descobre acidentalmente que possuía um chip e resolve investigar um evento que o traumatizara em sua infância: a morte acidental de um colega. O exame de seus registros visuais mostra que o colega não havia morrido, mas sua memória, face ao momento traumático, havia percebido manchas de tinta vermelha no chão como se fossem sangue, criando uma situação que não ocorrera de fato.

Embora o exemplo citado ressalte a influência afetiva da memória na construção da realidade, a ambigüidade em relação às imagens percebidas pode se encontrar na própria visão. Merleau-Ponty (1983), em seu estudo sobre cinema e psicologia, já havia percebido a não homogeneidade da superfície da retina, ressaltando que existem pontos cegos em sua superfície que não captam determinadas cores. A imagem que percebemos, entretanto, não se apresenta descolorida em alguns pontos, pois é reorganizada sensorialmente a partir das impressões recebidas.

As questões que despontam com as formas de registro mecânico da realidade, entretanto, estão além do suscitar de questões filosóficas. O que está em jogo não é apenas a crença na veracidade das imagens mecanicamente registradas, mas uma fé exagerada no realismo gráfico, que pode gerar um ceticismo em relação ao que não foi documentado. Em relação a esse aspecto, Joel Black destaca o caso da *Kansas Board Education*, escola que eliminou de seu currículo, por dois anos, a teoria do Big Bang, alegando que o evento não teria qualquer tipo de registro que pudesse confirmá-lo. (2002: 8). Guy Debord (1997), ao falar da sociedade do espetáculo, já ressaltava essa tendência a fazer ver através de mediações. Em meio à cultura do espetáculo, o sujeito contemporâneo se vicia no olhar mediado e o aparato eletrônico torna-se o agente legitimador da verdade.

Este impulso ao voyeurismo estimulado pelo cinema também foi observado por Fredric Jameson, ao analisar o filme *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock. No filme, o personagem de James Stewart, com uma perna engessada que o impede de se locomover, observa a vizinhança por meio de uma luneta e acaba por testemunhar um assassinato. A realidade, para Stewart, se dá apenas pela mediação do aparelho. Como observa Fredric Jameson já não faz sentido, no contexto do pós-modernismo, analisar tal voyeurismo como um sintoma: “A especularidade pós-moderna não necessita de motivação, já que se tornou sua própria razão de ser: um sujeito obcecado com o olhar não necessita ser construído” (1995: 222)

Deixando de lado a faceta apocalíptica nas visões sobre a cultura do espetáculo, que falam de imagens que se tornam mais reais que o próprio real, tornando-se ‘hipnotizantes’ (Debord, 1997) ou até causando a ‘morte do real’ (Baudrillard, 1991), é inegável que vivemos em uma cultura visual. O surgimento das tecnologias digitais possibilitou que os meios audiovisuais fossem ampliados com novas possibilidades. Computadores e videogames ganham um espaço que antes fora primazia do cinema e da televisão. Embora tenham perdido algum espaço na audiência, os meios mais antigos não deixaram de existir e começam a trabalhar, muitas vezes, de forma intertextual, como na produção de filmes com estéticas de videogames ou naqueles que utilizam sites como forma de promoção ou interação com o espectador. Nesse contexto, o indivíduo permanece ainda mais imerso em uma cultura que envolve a centralidade da visão na estruturação de imaginários e na produção de sentidos. O surgimento de um novo campo epistemológico para tratar dessas questões, denominado ‘cultura visual’, é



sintomático de uma contemporaneidade cuja cultura visual se torna, ela mesma, o próprio cotidiano (Stam, 2003: 345).

### 1.1 Formas de Apreensão do Mundo

No contexto de uma cultura centrada na visão e com a pregnância do realismo gráfico, um conceito que inevitavelmente sofre modificações é o de realidade. Uma vez que a apreensão da essência de um real inequívoco não é possível, dada a intermediação de nossos sentidos, a criação de uma representação desse real percebido torna-se o elo através do qual nos relacionamos com o mundo.

A característica humana de buscar explicações para o que ocorre ao seu redor é uma necessidade antiga e a própria forma narrativa utilizada na mitologia, e posteriormente nos romances e no cinema, revela a forma pela qual se tenta explicar o mundo. Essa estrutura que organiza os acontecimentos em uma lógica com princípio, meio e fim, é vista por Mamet (2001) não como uma convenção arbitrária, mas como uma característica do organismo humano de processar informações. Porém, ao contrário do pensamento mítico que buscava entender os fenômenos com um apelo ao sobrenatural, o pensamento filosófico procurou obter explicações mais ‘científicas’ para os acontecimentos. Em lugar de fornecer uma visão da realidade referindo-se ao misterioso e sobrenatural, os primeiros filósofos procuravam no próprio mundo e na natureza, as causas para seu entendimento. Embora representem diferentes formas de explicação da realidade, a noção de causalidade, estabelecendo um esquema onde os acontecimentos se sucedem, fazia parte das duas visões.

O surgimento da *polis*, entretanto, trouxe à tona uma problemática ético-política, distanciando a filosofia da preocupação quase exclusiva em explicar o mundo natural. A organização das democracias, que representam a possibilidade de resolver os conflitos por meio do entendimento mútuo, deixou de impor a força e a violência como exercício de poder. O diálogo tornou-se, então, o mecanismo pelo qual a cidadania era exercida e surgiram as preocupações com os critérios de verdade e justificação. Nesse panorama, cedo se percebeu a relativização da argumentação, ilustrada com a célebre frase de Protágoras em sua obra sobre a verdade: “O homem é a medida de todas as coisas” (Marcondes, 2004).

A preocupação com a noção de verdade passa a permear os discursos dos vários filósofos, priorizando as questões epistemológicas sobre a possibilidade de se conhecer a realidade e através de quais métodos esse conhecimento poderia ser alcançado. A busca por conhecer o ‘real’, gerou uma preocupação com a credibilidade dos critérios e a natureza dos conceitos, levando diversos filósofos a desenvolverem suas teorias do conhecimento. Um conceito importante neste contexto é o de representação e sua associação com a noção de *mimesis*. A utilização do termo é referenciada aos estudos de Aristóteles sobre a estética, pregando que a obra de arte tem um caráter mimético, isto é, de imitação do real.

A questão da imitação na representação, entretanto, sempre foi alvo de críticas. Especialmente nas narrativas realistas, a pretensão de que o significante seja uma cópia do referente, é criticada por Wolfgang Iser ao analisar a correlação entre *mimesis* e performance: “Desde seus primórdios, o conceito de representação, entendido como *mimesis*, foi ambivalente e sua constante ambigüidade se mantém até hoje”. (1996: 341). Tal observação já era encontrada em Platão, no livro X da República, no qual Sócrates critica os poetas e o caráter imitativo da poesia. Em um diálogo com Glauco, Sócrates faz uma analogia entre a pintura de uma cama, sua construção pelo carpinteiro e a cama na sua natureza essencial, como idéia, criada por Deus. Deus seria o autor da cama, o carpinteiro seu artífice e o pintor faria apenas uma imitação. O artista seria dessa forma um imitador, “o autor daquilo que está três pontos afastado da realidade” (Platão, 2001: 296).

Embora as questões sobre a realidade possam parecer ambíguas e suscitar muitas discussões, há consensos e critérios que auxiliam a situar a noção de real dentro de alguns parâmetros compartilhados, como as noções do aqui e agora e as percepções dos sentidos. Ainda que as transformações da modernidade e as revoluções científicas tenham provocado rupturas na forma de ver o mundo, a questão da apreensão do real continuou a permear os discursos filosóficos. A racionalidade passou a ocupar um lugar central na filosofia moderna, desde a noção do *cogito* de Descartes e os sentidos passaram a ser considerados falhos e insuficientes para descrever o mundo. A possibilidade de conhecimento passou a ser centrada na análise da subjetividade, do indivíduo como sujeito pensante. Como observa Charney: “a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído” (2001, 115).

A filosofia contemporânea emerge com críticas ao pensamento moderno e à centralidade da subjetividade. Tais objeções se delineiam em duas direções: por um lado através da valorização da linguagem, a fim de explicar as relações entre a consciência e o real, a mente e o mundo. Tal vertente, que tem raízes em Leibniz e abrange diversas teorias no século XX, como a semiótica e o estruturalismo, coloca a linguagem como uma “alternativa de explicação de nossa relação com a realidade enquanto relação de significação” (Marcondes, 2004: 252). Outra linha crítica, já presente no pensamento de Hegel e Marx, ressalta a importância dos aspectos históricos e culturais, postulando que a consciência individual não é originária e que nossas formas de representar a realidade são influenciadas por esses aspectos.

## **1.2 Realidade e Ficção**

Essa perspectiva sócio-cultural é abordada por Roland Barthes ao analisar o discurso da história. Em um capítulo intitulado *Da História ao Real*, em *O Rumor da Língua*, Barthes procura analisar em que o discurso histórico, justificado por princípios científicos e ‘racionalis’, difere da narrativa de ficção. Segundo o autor, a autoridade conferida ao discurso do historiador parece se originar de dois elementos: a ‘escuta’, ou seja, o caráter de testemunho de um ato, e a forma de organização do discurso. Em relação à escuta, são abarcadas todas as fontes do historiador, sob a forma de estórias, depoimentos e testemunhos. Nesse aspecto, Barthes alerta para a subjetividade inerente, ressaltando que toda escuta implica uma escolha, já que é possível não se referir a determinados eventos que foram relatados. Quanto ao segundo ponto, são analisados todos os signos utilizados pelo historiador para organizar seu discurso. No discurso histórico, um dos aspectos que se destaca nessa organização é a objetividade, caracterizada como o ocultamento das marcas de enunciação. A fim de tornar o discurso histórico ‘objetivo’, o enunciador procura eliminar todos os signos que permitam identificá-lo, procurando ‘ausentar-se’ de seu próprio discurso. A objetividade “aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só”. (1988: 149).

A objetividade é um dos elementos ressaltados nos textos históricos para tentar distingui-los dos demais tipos de textos, como o ficcional. Wolfgang Iser, por outro

lado, procura determinar os aspectos que são característicos do texto ficcional. A fim de propor uma primeira diferenciação, Iser critica o saber tácito que postula que os textos literários são de natureza ficcional enquanto, em contrapartida, os demais se caracterizariam pelo seu oposto, a ‘realidade’. Para o autor, a validade dessa descrição é insuficiente, pois o fictício sendo visto como uma mentira ou como o ‘não real’ revela apenas uma oposição que não descreve suas características. (1996: 34)

Em lugar de ser uma oposição ao real, Iser percebe, ao contrário, que “há no texto ficcional muita realidade”. Esses aspectos da realidade, entretanto, não aparecem apenas de forma referencial, tendo outras finalidades além da pura relação indexical. A presença destas realidades que não se esgotam apenas na referência caracteriza um *ato de fingir*, pois os fragmentos do real são transformados em signos que provocam um imaginário. Para Iser, é esse *ato de fingir* que caracteriza o fictício do texto ficcional, sendo visto como uma ‘transgressão’ que irrealiza a realidade (através de sua transformação em signo) e que realiza o imaginário (que adquire um atributo de real). Tais transgressões nos textos fazem desaparecer a oposição entre ficção e realidade, “pois se trata agora de buscar relações, em vez de determinar posições”. (*idem*: 16). A tríade ficção-realidade-imaginário proposta por Iser preserva o caráter de real das ficções, pois ao se trabalhar apenas com a oposição clássica, estaria deixando-se de lado a dimensão de realidade existente nos textos ficcionais. Como afirma o autor: “Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais” (*ibid*: 14).

Outro aspecto que envolve a discussão sobre os textos ficcionais e científicos é a figura do autor. Michel Foucault define o autor não como a pessoa que fala, mas como “princípio de agrupamento do discurso” (1996: 26). Analisando sua presença no discurso científico da Idade Média, Foucault observa que a figura do autor era o que garantia a legitimidade das enunciações, mas a partir do século XVII sua presença vai se enfraquecendo. Os textos científicos passam a referir-se ao conjunto de práticas e saberes através da regulamentação por uma disciplina e o autor passa a figurar apenas “para dar nome a um teorema ou uma síndrome” (*ibid*: 26). Por outro lado, sua presença no discurso literário torna-se cada vez mais forte, ao se questionar a autoria de narrativas e poemas que circulavam em um certo anonimato e exigindo-se que um autor assumisse a unidade de texto posta em seu nome, prestando contas de suas articulações. Em relação aos textos ficcionais, Foucault afirma que “o autor é aquele que dá a

inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. (*ibid*: 28)

A figura do autor no texto literário, entretanto, acaba por revelar a intencionalidade do discurso, pois as visões de mundo que aparecem no texto não são originárias, mas fruto das articulações que o autor efetua no mesmo. O texto ficcional contém elementos de realidade que são selecionados e combinados, sendo retirados do contexto sócio-cultural a que pertencem e sendo recontextualizados em uma nova configuração, ganhando um “valor diferente daquele que tinham no campo de referencia existente” (Iser, 1996: 18). Como resultado de tais operações, o mundo é posto ‘entre parênteses’, se tornando não uma representação do mundo dado, mas devendo ser entendido ‘como se’ o fosse, deixando entrever, mesmo que de forma não direta, a intencionalidade do texto (*ibid*: 24). O fato de essas escolhas serem feitas pelo autor e não através de regras pré-determinadas, também é uma característica do *ato de fingir* que caracteriza o texto ficcional. Se houvesse regras para essas escolhas, não haveria transgressões, mas apenas um universo de possíveis em uma concepção vigente.

A existência de regras que definem as práticas discursivas está presente na visão de vários filósofos e teóricos do cinema ao abordarem a questão das representações da realidade. Nesse sentido, percebe-se uma relativização dessas representações de acordo com uma dada cultura e em um determinado momento histórico. A questão de verdade, que surge ao tratar-se da discussão entre textos ficcionais e não-ficcionais, também é relativizada pelos diversos autores pesquisados, seja em relação ao contexto histórico, seja em relação à subjetividade do autor. Para Michel Foucault, a noção de verdade não existe fora da esfera do poder e da política, sendo produzida através de regras e coerções. Os discursos tidos como verdadeiros ou falsos estão ligados aos mecanismos e instâncias que permitem classificá-los como tal e são determinados de acordo com as políticas de cada sociedade e em cada época. Segundo o autor, o conceito não está ligado a certezas ontológicas ou à apreensão de uma essência verdadeira, mas sim ao “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder”. (1979: 11).

Essa idéia de uma verdade como resultado de consensos também está presente na crítica de Bill Nichols em relação à noção da objetividade na produção de documentários. O autor acredita que a objetividade geralmente é embasada pela noção de um distanciamento do objeto retratado, como nas pesquisas antropológicas. Entretanto, para sustentar esse critério, é preciso que uma comunidade de realizadores

com pensamentos semelhantes tenha concordâncias sobre os termos e condições que garantam a legitimidade dessa forma de distanciamento. “Ninguém sozinho pode instituir um regime de objetividade, tampouco esboçar as convenções que regem uma forma comum de subjetividade, como o expressionismo” (1991: 186).

A discussão sobre a possibilidade de um real objetivo e sua oposição ao ficcional também é abordada por Umberto Eco em um ensaio sobre a televisão. Para Eco, essa dicotomia permeia tanto as teorias sobre a noção de real quanto as idéias do senso comum. Em relação às produções para a televisão, o autor observa que os programas podem ser divididos em duas categorias: os de ficção e os informativos. Nos primeiros, o espectador sabe tratar-se de uma ficção, admitindo tomar temporariamente como verdade o que sabe tratar-se de uma fantasia. Os programas informativos, ao contrário, fornecem enunciados sobre acontecimentos que, a princípio, se desenvolveriam independentemente de sua veiculação pela TV. No caso destes programas, o público espera que se “diga a verdade” e que se separe “informação de comentário”. (1984 :183). Apesar dessa visão inicialmente dicotômica, Eco prossegue seu ensaio desvelando os vários aspectos que acabam por obscurecer esses limites. Por um lado, o autor percebe que é possível observar nas ficções certos tipos de verdades ideológicas (políticas ou religiosas, por exemplo) e, por outro, admite que a percepção do discurso verdadeiro acaba por ser considerada “intuitiva”, já que é possível inserir comentários através das escolhas de montagem e edição.

## 2. Imagens do Cinema

A tradicional oposição o real e o ficcional também marcou a história do cinema, desde sua origem. Logo após a primeira exibição pública no *Grand Café* de Paris, George Méliès, um artista que trabalhava com mágicas, procurou Lumière interessado em adquirir um dos aparelhos de projeção para usá-lo em seus espetáculos. Lumière o desencorajou, alegando que o cinematógrafo era “um aparelho científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisa” (Bernardet, 2006: 12). Méliès, conseguindo comprar na Inglaterra a máquina que não conseguira adquirir com Lumière, começou suas experiências. Conta-nos a história que ele descobriu, acidentalmente, como o aparelho poderia servir aos seus propósitos ilusionistas. Ao rever algumas imagens gravadas em uma rua de Paris, notou que um ônibus repentinamente se transformava em um carro fúnebre. Tal efeito, na verdade, foi resultado de uma oportuna coincidência, devido ao fato de seu cinematógrafo ter parado de funcionar durante a filmagem, voltando ao normal, logo depois. A pausa feita durante o incidente, entretanto, gerou o efeito “mágico” (*ibid*: 13).

Essas distinções, clássicas na história do cinema, geraram as duas principais correntes que durante muito tempo direcionaram as teorias e as produções cinematográficas: a formativa e a realista. Inicialmente, a tradição formalista se destacou, revelando as aproximações do cinema com estados mentais e oníricos e buscando dar ao cinema o status de arte. As vanguardas históricas na França e o movimento expressionista na Alemanha também salientaram as qualidades artísticas do novo meio. Embora possam ser percebidas tendências realistas nas produções dos documentaristas britânicos e no manifesto de Dziga Vertov contra o cinema dominante, as teorias realistas mais plenamente elaboradas só se desenvolveram após o surgimento do cinema sonoro (Andrew, 2002). O advento do som reforçou a questão da impressão de realidade, pretendo-se que o cinema fosse ainda mais “real”, e as décadas após seu surgimento caracterizaram-se pelas discussões sobre a essência do cinema, fortalecendo as tensões entre as duas correntes teóricas.

### 2.1 A Situação Cinema

A força da impressão da realidade no cinema, em especial nos filmes de ficção, pode ser explicada por diversos fatores. O ponto de partida para que esses efeitos sejam

desencadeados se dá pelo próprio ambiente do cinema, denominado geralmente de “situação cinema”. O psicólogo alemão Hugo Mauerhoffer (1983), em seu estudo sobre a *Psicologia da Experiência Cinematográfica*, observou que algumas características proporcionadas pelo ambiente do cinema, como seu isolamento das perturbações perceptivas do mundo exterior, podem provocar um estágio de consciência propício à imersão no mundo imaginário. A própria disposição do espectador já é voltada para uma experiência de relaxamento. Mauerhoffer observa que, subjetivamente, o indivíduo vai assistir a um filme em busca de diversão e entretenimento, e acredita que a fuga voluntária dos percalços cotidianos é um aspecto fundamental da situação cinema.

O ambiente escuro da sala também provoca diversas alterações perceptivas. A sensação na percepção do tempo é alterada quando uma pessoa permanece durante algum tempo em uma sala pouco iluminada, parecendo transcorrer mais lentamente do que quando exposta à iluminação. Desse modo, gera-se uma expectativa por narrativas mais ágeis, já que com um efeito de dilatação temporal, ações mais lentas poderiam ser percebidas como tediosas (Mauerhoffer, 1983: 377). Um ambiente pouco iluminado também gera uma dificuldade na visualização das formas de seres e objetos, levando a uma maior participação da atividade da imaginação, a fim de preencher as lacunas deixadas pela percepção na identificação da realidade visível. Essas percepções alteradas geram um registro bastante subjetivo, abrindo espaço à interpretação do inconsciente.

Outro fenômeno bastante estudado em relação à situação cinema diz respeito à passividade do espectador. Sentado imóvel, no ambiente escuro, em uma poltrona confortável, o indivíduo encontra-se relaxado e passivo, pronto para absorver os conteúdos exibidos na tela e tornando-se favorável à sugestão. Edgar Morin acredita que essa ausência de mobilidade favorece o envolvimento afetivo e psicológico, interiorizando a participação e levando o espectador a uma situação regressiva:

o espetáculo serve de ilustração a uma lei antropológica geral: todos nós nos tornamos sentimentais, sensíveis e lacrimejantes logo que nos vemos privados dos nossos meios de ação. (1983: 154).

Todas essas características da situação cinema não seriam suficientes por si só para explicar o sucesso das narrativas fílmicas. Afinal, por mais que o desenvolvimento das tecnologias cinemáticas proporcione uma forte impressão de realidade, ainda assim sabe-se que as cenas projetadas na tela não são reais, especialmente nos casos das narrativas ficcionais. Em seu ensaio *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Edgar Morin



percebe que esses efeitos ocorrem através de mecanismos de projeção e identificação que têm lugar na sala escura: “não há mais que jogos de sombra e luz, sobre a tela; só num processo de projeção é suscetível identificar as sombras com coisas e seres reais” (1991: 151). Por meio do mecanismo de projeção, visualizamos nas coisas e nos seres aspectos do nosso imaginário, como receios, anseios e desejos. Nas identificações, em lugar de projetarmos aspectos de nosso imaginário no mundo, incorporamos elementos com o qual nos identificamos por algum tipo de afinidade.

Esses fenômenos de identificação, aliados ao poder de representação das imagens em movimento, fazem com o espectador se torne, de certa forma, participante da cena representada. “É a essa inscrição do espectador na cena que Jean-Pierre Oudart define como *efeito de real*, distinguindo-o de *efeito de realidade*.” (Aumont, 1995: 151).

## 2.2 O Advento da Montagem

Se o *efeito de real* se deve aos investimentos feitos pelo espectador na narrativa fílmica, o *efeito de realidade* é um termo geralmente associado aos dispositivos utilizados para criar a impressão de realidade. Se somos capazes, como diz Morin, de ver seres reais em sombras, isso também se deve às técnicas de representação utilizadas pelo cinema para simular esse efeito, algumas já consolidadas em outras artes, como a perspectiva herdada da pintura ou a noção do ‘enquanto isso’, inspirada nos romances.

Usada tanto nos filmes de ficção quanto nos documentais, a técnica da montagem permite que se transformem os fragmentos registrados pela câmera em uma seqüência ordenada, a fim de criar o filme em si. Desde cedo, alguns cineastas já usavam tais técnicas em seus filmes, como visto na montagem alternada em uma cena de perseguição em *Pare Ladrão* (1900) de James Williamson, e na alternância de cenas interiores e exteriores em *A Vida de um Bombeiro Americano* (1902). Entretanto, Griffith é considerado o pai da montagem no sentido moderno. Sua teoria sistematizou diversos procedimentos a fim de criar impactos dramáticos, através da justaposição e da variação de planos, como o uso do primeiro plano em pessoas e objetos e a montagem paralela não apenas nas cenas de perseguições, mas para demonstrar a simultaneidade de ações (Martin, 2003).

Um dos primeiros teóricos da montagem, Lev Kuleshov já defendia a idéia de que o específico do cinema é a montagem. São célebres suas experiências que mostram como a justaposição de planos pode dar um sentido novo aos fragmentos filmados. Uma clássica experiência conduzida por Kuleshov exibia imagens do rosto de um ator e, alternadamente, de um prato de sopa, do cadáver de uma mulher e de um bebê. Após a projeção, os espectadores descreveram alterações na atuação, percebendo expressões que demonstravam fome, tristeza e emoção paternal. Na verdade, a tomada com o rosto do ator era exatamente a mesma nos três casos, mas as associações com as imagens anteriores mostraram os efeitos projetivos da exibição, suscitados pela montagem (Morin, 1883: 153).

Pudovkin, aluno de Kuleshov, esclareceu os princípios básicos da continuidade narrativa e espaço-temporal, defendendo que a principal característica do cinema era organizar o olhar e controlar os processos visuais e cognitivos do espectador por meio das técnicas de montagem. Embora reconheça que elementos da realidade estejam fixados na película, para Pudovkin, o cinema não adapta a realidade, mas cria uma nova realidade a partir das técnicas de montagem:

o material do diretor de cinema não consiste dos processos reais que acontecem no espaço e no tempo reais, e sim daqueles pedaços de celulóide nos quais estes processos foram registrados (1983: 67)

Os efeitos de montagem são utilizados até hoje no cinema clássico narrativo para preservar a impressão de realidade, procurando tornar a passagem de um plano a outro imperceptível. A fim de que o espectador não sinta o choque nos cortes são utilizadas diversas técnicas, como não passar de um plano muito aberto para outro muito fechado ou de um plano parado para outro em movimento e vice-versa. Entretanto, com o desenvolvimento do cinema, diversos cineastas vão utilizar a chamada montagem expressiva, que procura exprimir uma idéia ou sentimento através dos choques provocados pela justaposição de planos descontínuos, procurando produzir rupturas através destes cortes a fim de atingir o espectador. Essas técnicas podem ser vistas no cinema de ‘atrações’ de Eisentein e, posteriormente, nos *jump-cuts*<sup>2</sup> usados nos cineastas da Nouvelle Vague.

---

<sup>2</sup> Justaposição de planos que utiliza o corte descontínuo e quebras de eixo.

### 2.3 Os Primeiros Teóricos

Os processos que permitem às justaposições tornarem-se imperceptíveis nas montagens, ocorrem pelo fato de o cinema trabalhar em uma lógica mental, como observa Hugo Munsterberg (1983). Primeiro teórico a escrever uma análise crítica sobre o cinema, Munsterberg defendia que seu verdadeiro domínio era a mente humana, devido à existência de uma afinidade natural narrativa. Teorizando de forma análoga aos filósofos idealistas, segundo a qual o mundo material é dependente de certa forma de quem o observa, acreditava que o cinema reconfigura o espaço conforme as leis da mente.

Psicólogo de formação gestaltista, para Munsterberg o efeito propiciado por determinadas técnicas cinematográficas funcionariam de forma semelhante às nossas operações mentais. No caso do *close*, por exemplo, que direciona nosso olhar para um ponto específico na tela, há uma semelhança com o processo mental de atenção, no qual o objeto de interesse fica mais nítido na consciência velando temporariamente o que está ao redor. Técnicas como o *cut-back* e o *cut-off*<sup>3</sup>, por sua vez, permitem que se evoquem lembranças e memórias ou que se simule a imaginação do personagem. O autor também percebe um vínculo estético, pela capacidade do filme de transformar a realidade em um objeto da imaginação, advogando que o cinema “possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de idéias” (1983: 38).

Esta percepção do cinema como uma forma de arte que pode moldar os processos mentais do espectador, também se encontra no pensamento do russo Sergéi Eisenstein (1983). Refletindo forte influência construtivista, Eisenstein acreditava que a arte é um trabalho como qualquer outro e via o cinema como uma máquina psicológica capaz de evocar sensações e experiências intencionalmente. A fim de causar ‘choques mentais’ no espectador, Eisenstein enfatizava a montagem de atrações, procedimento no qual cada elemento é intensificado, funcionando como um elemento agressivo que proporciona um choque:

---

<sup>3</sup> *Cut-back*: corte que exhibe fragmentos que remetem a situações anteriores ao tempo da narrativa. *Cut-off*: corte que exhibe fragmentos fora da lógica causal da narrativa, simulando a imaginação ou pensamentos do personagem. Os cortes, a fim de preservar os efeitos de continuidade, voltam ao mesmo ponto na cena inicial, sendo geralmente inseridos através de efeitos como as fusões ou por ligações sonoras, como uma frase dita pelo personagem.

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto, precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (1983: 189)

Criticando a narrativa como elemento dominante nas estéticas convencionais, Eisenstein propunha a idéia de neutralização, onde cenários, iluminação, som e outros elementos na composição da imagem devem existir em harmonia e não como apoio a uma ação dominante. O teórico criticava, ainda, o realismo ilusório dos filmes hollywoodianos, acreditando que o filme é potencializado pelos investimentos mentais conscientes do espectador. Para ele, a realidade é obscura e depende do cineasta organizar um sistema a fim de transformá-la em algo significativo e que produza fortes efeitos emocionais. Eisenstein sempre acreditou que “para capturar a realidade, deve-se destruir o ‘realismo’, decompor a aparência de um fenômeno e reconstruí-lo de acordo com um ‘princípio de realidade’” (Andrew, 2002: 64). O plano, visto como matéria-prima do cinema, nunca poderia ser considerado por ele como um pedaço da realidade, sendo antes “o *locus* de elementos formais como iluminação, linha, movimento e volume” (*ibid*: 52).

A noção do cinema como sendo capaz de fornecer um retrato da realidade também foi criticada por Rudolf Arnheim. Com formação em psicologia gestaltista, Arnheim considerava a experiência cinematográfica irreal, pois apesar da reprodução mecânica propiciar uma aproximação visual semelhante à nossa experiência do real, ressaltava que a realidade em si não se define apenas pela impressão da retina. O cinema deveria ser considerado uma forma de arte exatamente pelos vários aspectos de irrealidade que apresenta, como a projeção bidimensional, o enquadramento e o fato de não utilizar os outros sentidos (*ibid*).

Nas primeiras décadas após seu surgimento, a idéia do cinema como forma de arte capaz de transformar a realidade estava presente no pensamento da maior parte dos teóricos. Entretanto, as tendências contrárias a essa corrente formativa, apesar de não terem sido dominantes, já eram percebidas nos movimentos da Escola Documentarista Inglesa e na idéia do “cine-olho” de Dziga Vertov.

A primeira referência ao termo documentário foi feita por John Grierson, em relação ao filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty. (Da-Rin, 2004: 20). Flaherty,

explorador norte-americano, aprendeu técnicas de fotografia a fim de registrar a vida de esquimós do norte do Canadá, o que resultou em seu primeiro e mais conhecido documentário: *Nanook do Norte* (1922). *Nanook* já apresentava uma perspectiva antropológica, sem a utilização de um roteiro e com base na observação participante.

Apesar de os filmes de Flaherty terem aberto novos horizontes, a consolidação de uma tradição documental se deu com John Grierson. Procurando utilizar o cinema como um veículo de educação pública e percebendo a valorização do filme de ficção no mercado, Grierson, filósofo com especialização em ciências sociais, buscou a cooperação do governo inglês a fim de desenvolver seus projetos (*ibid*). Fundador da escola documentarista britânica, Grierson estabeleceu as características tradicionais do documentário clássico, como a narração em voz over despersonalizada e a fusão de música e ruídos.

Uma voz mais radical na tradição documental foi a do russo Dziga Vertov (1983), que em seu manifesto “Nós” pregava a morte do cinema comercial:

- NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra.  
 - Afastem-se deles!  
 - Não os olhem!  
 - Perigo de morte!  
 - Contagiosos! (1983: 248)

Para Vertov, a câmera deveria colocar-se em contato direto com a realidade, filmando o que existiria de qualquer forma, mesmo sem a sua presença. Antecipando o cinema-direto, cunhou o termo “kino-pravda” (literalmente, cinema-verdade), defendendo que a câmera deveria captar o real sem intervenção. Para obter tal efeito, era contra a ajuda de legendas, roteiros ou encenação, enfatizando o cinema como um meio da verdade e pregando as filmagens documentais nas ruas, longe de estúdios e atores profissionais. Vertov defendia a exploração sensorial do mundo através do cine-olho, acreditando que o olho mecânico da câmera era superior ao humano e apenas ele poderia mostrar a verdade. “Cine-Olho: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (*ibid*: 262).

## 2.4 O Realismo no Cinema

Na esteira das discussões entre o real e o ficcional, um conceito que se apresenta instável é o de realismo. Em sua *História das Teorias do Cinema*, Guido Aristarco

defendia uma postura crítica em relação ao termo, alegando que “o realismo, no sentido do registro da vida cotidiana, jamais fora simples ou deixara de apresentar problemas” (Stam, 2003: 92).

Corrente literária surgida na segunda metade do século XIX, o realismo tinha por objetivo a oposição à idealização preconizada pelo romantismo, privilegiando a observação e a experiência empírica. Os escritores realistas, preocupados com os problemas concretos de seu tempo, procuravam estabelecer uma relação real entre suas idéias e o mundo objetivo que os cercava. O movimento está associado às transformações políticas e sociais da época, como o crescimento das cidades. Introduzindo a figura do personagem típico, a literatura realista apresenta situações que estabelecem uma relação com sua época histórica, através de descrições rigorosas e acontecimentos plausíveis. Escritores como Charles Dickens, Leon Tolstoi e Eça de Queiroz são figuras importantes dessa época. O movimento influenciou também a pintura, cujos artistas, inspirados por escritores como Flaubert e Honoré de Balzac, empenhavam-se em pintar a vida como realmente era.

Na filosofia moderna, o termo se refere à corrente que se opõe ao idealismo, afirmando que os objetos materiais existem independentemente dos observadores humanos, conceito que acabou por influenciar, de certa forma, a idéia de realismo no cinema. Seu objetivo maior é tornar-se uma forma autêntica de ‘representação da realidade’, entretanto a própria expressão exhibe a incompatibilidade de suas pretensões, simultaneamente estéticas e epistemológicas. Como observa Fredric Jameson, tal situação configura um paradoxo, pois se o realismo pretende ser uma representação do mundo, ele deixa de operar no modo estético. Por outro lado, se as técnicas artísticas são exploradas ou colocadas em primeiro plano com a captura dessa realidade, “o ‘realismo’ é desmascarado como um mero *efeito-de-realismo* ou *efeito-de-realidade*”. (1995: 162).

Jameson situa a história do cinema em uma perspectiva mais ampla, relacionando suas tendências estéticas a um contexto histórico e sócio-cultural. Analisando determinadas manifestações estilísticas em relação aos estágios do capitalismo (nacional, imperialista ou multinacional) na cultura burguesa, Jameson sugere que uma manifestação predominantemente realista estaria relacionada à primeira fase do capitalismo. O realismo estaria historicamente associado à revolução cultural burguesa que rompeu com as últimas barreiras de um mundo feudal, buscando novos

hábitos de vida para substituir os antigos. Para Jameson, as formas específicas das narrativas realistas constroem um mundo novo através de novas práticas:

(...) o realismo e suas formas narrativas específicas constroem seu mundo novo programando seus leitores, treinando-os em novos hábitos e práticas que equivalem a posições totalmente novas do sujeito em um novo tipo de espaço, produzindo novos tipos de ação, mas por intermédio da produção de novas categorias de acontecimentos e de experiência, de temporalidade e de causalidade, que também governam o que agora vai passar a ser pensado como realidade (1995: 170)

Robert Stam também contextualiza o movimento historicamente, ressaltando que o realismo é um termo “surpreendentemente elástico e contestado, tendo influenciado a teoria do cinema sobrecarregado das incrustações milenares dos debates precedentes na filosofia e literatura”. (2003: 29). Nesse sentido, Stam observa a existência de diversas tendências realistas presentes no cinema, coexistindo em uma série de definições. As mais convencionais costumam envolver a noção de verossimilhança, estabelecendo que o realismo é possível e pode ser verificado empiricamente. Tal proposta encontra eco, especialmente, na noção do cine-olho de Dziga Vertov. Outras definições, reconhecendo que a apreensão humana tem certa influência na realidade retratada, buscam compor uma representação mais fiel, como uma alternativa aos estilos cinematográficos dominantes. Esta vertente pode ser observada, mais especificamente, nos movimentos surgidos na Europa do pós-guerra, que acabaram por influenciar diversos cineastas e inspirar movimentos semelhantes em vários países. Tais críticas podem ter um cunho estilístico, como o ataque da Nouvelle Vague à tradição de qualidade do cinema industrial dominante; social, no caso do Neo-Realismo que buscava mostrar a realidade social da Itália do pós-guerra; ou ambos, como Cinema Novo brasileiro que buscava através de novas estilizações, abordar as situações sociais do país (*ibid*: 165).

Podem ainda ser consideradas outras abordagens: a psicanalista evoca antes a crença do espectador nas imagens do que a precisão da representação; a formalista acredita que o realismo é o resultado de convenções estéticas que geram um senso de autenticidade às reproduções; a propriamente cinematográfica cria a impressão de realidade através das práticas de filmagem e técnicas de montagem, além dos artifícios para o ocultamento do aparato técnico, utilizados no cinema narrativo clássico.

Em relação às práticas cinematográficas, Jacques Aumont ressalta a divisão entre dois tipos de abordagem: o realismo dos temas e o realismo dos materiais de

expressão. Em relação ao realismo dos temas, Aumont critica especificamente o neo-realismo italiano, questionando as temáticas e estéticas adotadas com o intuito de conferir maior autenticidade aos filmes. Para o autor, o recurso a atores não profissionais e filmagens em locações, característicos do movimento, não eram suficientes para conferir realismo aos temas: “deve-se acrescentar um fator social ao cenário, para que ele se torne bairro pobre, lugar deserto, aldeia de pescadores, subúrbio” (1995: 139). Quanto aos materiais de expressão, Aumont acredita que o realismo aparente é resultado de diversas convenções e regras que mudam de acordo com as culturas e as épocas. Para o autor, tal crença na objetividade da reprodução mecânica é ultrapassada, pois está subordinada a diversos processos fílmicos, que vão desde as preocupações com iluminação e escolhas de lentes durante a realização até o tipo de montagem e técnicas de edição na fase de pós-produção.

Esta é uma visão comum entre os teóricos do cinema, estando presente também no pensamento de Bill Nichols em relação aos documentários. Segundo Nichols, o estilo que tem caracterizado o documentário é o realismo. O autor, entretanto, relativiza essa noção, ressaltando que o estilo se refere tanto à forma individual pela qual um diretor molda seu filme, quanto às formas compartilhadas de usá-las. Nesse sentido, adverte que o realismo deve ter códigos bem determinados nas produções documentais, em virtude de sua penetração em nossa cultura que faz alusão ao termo em diferentes épocas e para caracterizar diferentes movimentos.

Nichols também percebe ‘tipos de realismos’ considerados não apenas em uma perspectiva histórica, mas em termos de verossimilhança mimética (1991: 171). Além do tipo histórico, entendido com um tipo particular situado historicamente e identificado como um movimento, Nichols caracteriza o realismo empírico e psicológico. O Realismo Empírico pode ser considerado com base no naturalismo, através da acumulação de detalhes factuais e a localização detalhada de personagens e objetos em uma época específica. Em relação às produções documentais, resalta que tal acuidade em relação a detalhes pode ser considerada ingênua, pois essas réplicas históricas também aparecem em narrativas ficcionais, como *Ben-Hur* (1959) e *Spartacus* (1960) e apresentam a função similar de produzir um realismo empírico embasado historicamente para produzir um “efeito de realidade” (*ibid*: 171).

Como Realismo Psicológico, Nichols entende um tipo de realismo que está além dos padrões de verossimilhança ou da ligação indexical entre imagem e referente. Embora o realismo psicológico possa se afastar do mimetismo da percepção normal, ele



procura maximizar a impressão de um acesso direto, imediato, à realidade emocional representada (no documentário) ou fabricada (na ficção). Para o autor, o senso de assistir à vida “como ela é” surge mais profundamente nesse nível psicológico: “ciúme e amor, confiança e medo, humilhação e raiva – tais emoções são tiradas do plano concreto e levadas a um domínio mais universal da experiência compartilhada”. (*ibid*: 172).

## 2.5 Os Cinemas Novos e as Teorias Realistas

Foi no cinema do pós-guerra que as principais teorias realistas começaram a se esboçar, refletindo sobre o movimento de renovação que surgia a partir de preocupações sociais. Esse movimento teve início com o neo-realismo italiano, em 1945, quando surge um cinema voltado para a situação social, rural e urbana na Itália do pós-guerra. O cinema se torna um instrumento para a projeção dos imaginários nacionais, buscando com linguagem simples, poucos recursos, filmagens em locação e o uso de atores não profissionais, negar o artificialismo de Hollywood, abordando a temática da ruína social do pós-guerra. *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, é o primeiro grande filme do movimento. Vittorio de Sica (*Ladrões de Bicicleta*, *Umberto D*), Luchino Visconti (*A Terra Treme*) e o roteirista Cesare Zavattini se tornam referências não apenas para outros diretores, como exemplos citados pelos teóricos da época. A idéia do movimento era valorizar a realidade como tema para os filmes, como defendia o roteirista:

Zavattini clamava pela eliminação da distância entre vida e arte. O problema não era inventar histórias que se assemelhassem à realidade, mas, em vez disso, transformar a realidade em uma história. O objetivo era um cinema sem mediação aparente, no qual os fatos ditassem a forma e os acontecimentos parecessem contar-se a si próprios. (Stam, 2003: 92)

Os ensaios de André Bazin (1983), principal teórico realista do cinema, coincidiram com a ascendência do movimento neo-realista. Trabalhando essencialmente com análises fílmicas, Bazin procurava nas próprias produções aspectos que elucidassem o tipo de filme que tentava ser. Com essa metodologia, Bazin rapidamente encontrou nas produções neo-realistas uma grande fonte de exemplos para sua teorização. Valorizava especialmente os enredos simples e os ritmos cotidianos e lentos das primeiras obras neo-realistas. Desde seus primeiros ensaios, Bazin defendia

a ontologia da imagem fotográfica. A técnica do registro mecânico, mesmo sendo uma invenção do homem, permitia que a natureza penetrasse no celulóide e fosse preservada para ser estudada. O autor entendia a fotografia não como a realidade, mas como uma ‘assíntota da realidade’, uma ‘impressão digital’ do objeto que nos atinge psicologicamente porque foi deixada por ele. (Andrew, 2002). Para Bazin (1983), o realismo do cinema se baseia em dois tipos de sensações realistas psicológicas: o fato de registrar o espaço e o por fazê-lo de forma automática. Segundo o teórico, o que a fotografia traz de mais importante não é o aperfeiçoamento material, pois sua apreensão das cores foi durante muito tempo inferior à pintura, mas sim um “fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (1983: 124)

Uma das diferenças entre André Bazin em relação a outros teóricos foi tentar estabelecer um objetivo para o cinema. A tela era vista como uma ‘janela para o mundo’, que mostra parte da realidade que existe além dos limites do quadro e que continua a existir quando um personagem sai de cena. Comparando o cinema ao teatro, Bazin afirma que este leva a um universo abstrato e fechado, já o cinema nasceu da *necessidade* de representação: “a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” (*ibid*: 124)

Como Merleau-Ponty, Bazin acreditava que a realidade é ambígua e que o cinema deve preservar essa ambigüidade eliminando nossas significações e deixando o mundo falar por si mesmo. Defendia, dessa forma, o uso do plano em profundidade<sup>4</sup>, que preserva a homogeneidade do espaço e a autonomia dos objetos neste espaço. O realismo, para o autor, vinha do *espaço*, não do *assunto*. Apesar de não condenar a montagem, Bazin procurava reduzi-la ao máximo, tentando ser o mais fiel possível à percepção humana dos objetos. Com esse objetivo, além do uso do plano em profundidade, também destacava o plano geral<sup>5</sup> como um método padrão para o cinema. Para o autor, a estética neutra também é um estilo e afirmava, em relação ao neo-realismo, que os cineastas não abandonam o estilo nas imagens, mas sim reforçaram a estilização usando elementos da própria realidade.

Siegfried Kracauer, crítico cultural alemão, também via no neo-realismo italiano o que chamava de gênero ideal. Um dos primeiros teóricos a falar sobre a ‘natureza’ de

---

<sup>4</sup> Filmagem que utiliza uma distância focal grande, permitindo que tanto objetos próximos quanto os mais distantes fiquem nítidos na reprodução.

<sup>5</sup> Plano que mostra uma imagem geral onde os elementos e pessoas não podem ser identificados.

registro do cinema, Kracauer defendia que o filme precisa de um enredo para não ser superficial, gerar participação e mostrar o indivíduo e seus conflitos, não apenas o mundo em que vive. Para ele, o gênero ideal estava no enredo encontrado, que surgia no próprio local e cultura filmados. O indivíduo, nesses filmes, não era o elemento principal na trama, aparecendo no filme apenas para identificação, para revelar as dimensões humanas nos dramas retratados.

Quando você olha por tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou um redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões. Descobertos em vez de inventados, são inseparáveis dos filmes com intenções documentais (apud Andrew, 2002: 104)

Kracauer acreditava que o cinema era um instrumento científico para explorar níveis de realidade. Em sua teoria, o mundo visível é considerado a matéria-prima do cinema, existindo como fotografado. Mesmo reconhecendo que a fotografia pode transformar a realidade, acreditava que essas alterações podem ser desconsideradas, pois as fotografias apresentam o caráter de uma reprodução compulsória. Kracauer alegava que o homem perdera o senso de realidade, especialmente após as descobertas de Einstein e Heisenberg, que relativizaram tempo, espaço e matéria. Acreditava que o cinema poderia exibir aspectos da natureza que não estão disponíveis de outra forma, como o muito grande ou o muito pequeno: “a lente de alta velocidade e infravermelha pode registrar um mundo que parece irreal, que é imprevisível ao senso comum, mas que não obstante é verificável”. (Andrew 2002: 97).

Deleuze também analisou as mudanças propiciadas pelo Neo-realismo Italiano, considerando que antes de seu surgimento predominava o regime da imagem-movimento. Neste regime, as narrativas estão centradas no desenvolvimento de uma seqüência de ações para desenvolver a estória. A partir do neo-realismo, entretanto, Deleuze percebeu novos tipos de imagem que já não estavam vinculadas apenas à ação, mas ao pensamento. Nesse novo regime de imagem, chamado por Deleuze a imagem-tempo, as situações óticas puras não se prolongam em ação nem são induzidas por ela, permitindo apreender algo intolerável, insuportável. “Algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes belo demais, que excede nossas capacidades sensório-motoras”. (1990: 29). Referenciando um clássico exemplo utilizado por Bazin, comenta a cena em que uma jovem empregada vê sua barriga de grávida enquanto realiza tarefas em uma cozinha, no filme *Umberto D* (Vittorio De Sica). Em uma situação cotidiana, em

meio a uma série de gestos mecânicos, Deleuze vê surgir aí uma ‘situação ótica pura’: “E quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo” (*ibid*: 10)

Os ensaios de André Bazin foram divulgados na *Cahiers du Cinema*, publicação que fundou em 1951, contando com a participação de cineastas como François Truffaut, Eric Rohmer e Jean-Luc Godard. As influências das idéias de Bazin levaram à criação da Nouvelle Vague, movimento que criticava o acabamento primoroso dos filmes norte-americanos e se preocupava com as técnicas narrativas, propondo um cinema de autor. Truffaut publicou nos *Cahiers du Cinema*, em 1954, um ensaio-manifesto defendendo um cinema independente e livre da mecanização do trabalho no cinema industrial. Em meio ao trabalho atomizado no qual cada profissional é apenas uma engrenagem na indústria cinematográfica, Truffaut defendia que o novo cinema deveria carregar a marca de seu diretor, identificável pelo estilo adotado. (Stam, 2003).

O cinema da América Latina também foi influenciado pela Nouvelle Vague e em especial, pelo Neo-Realismo Italiano, facilitado pelas imigrações e pelas semelhanças entre a situação social latina e italiana. No Brasil, Glauber Rocha foi um dos diretores que mais se destacaram. Em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), Glauber procura esclarecer os princípios do Cinema Novo que, tal como a Nouvelle Vague, defendia a idéia do cinema de autor contra a burocracia da produção. Com o conhecido bordão ‘uma câmera na mão e uma idéia na cabeça’, a proposta do movimento era realizar filmes baratos, com preocupações sociais e enraizados na realidade brasileira. A proposta se traduziu na ‘estética da fome’, manifesto escrito por Glauber em 1965, criando um estilo que encontrou na escassez de recursos uma linguagem em afinidade com seus temas (Xavier, 2001).

*Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, é considerado o precursor do movimento. Ao lado de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) marca a primeira fase do Cinema Novo, centrada na temática rural que abordava os problemas da sociedade brasileira, como a miséria dos camponeses. Após o golpe de 64, a derrota da esquerda e a passividade política da população passam a aparecer nos temas de vários filmes do movimento. As preocupações com a realidade urbana, a pobreza e a marginalização, também são temas constantes problematizados. Neste período destacam-se *A Grande Cidade* (1965), de Cacá Diegues, *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968).

## 2.6 Cinema Direto e Cinema Verdade

A renovação na linguagem cinematográfica que marcou o início dos anos 1960, originando os movimentos como o Neo-realismo, a Nouvelle Vague e o Cinema Novo, influenciou a geração de duas novas propostas de realização de documentários: o cinema direto e o cinema verdade. A revolução na produção documental também foi marcada pela evolução tecnológica, propiciada pelo jornalismo televisivo, que trouxe câmeras portáteis, menores e mais leves, e com a captação do som direto.

O telejornalismo fomentou a pesquisa de outro tipo de equipamento: câmeras leves e silenciosas, capaz de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis síncronos e acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis (Da-Rin, 2004:102)

O ‘tempo real’ pode, então, ser registrado, trazendo a voz humana ao vivo de um personagem do real, sem maquiagem nem texto decorado. Os equipamentos permitiram a filmagem do documentário sem preparações minuciosas, possibilitando uma filmagem discreta e imprevisível.

O cinema direto e o cinema verdade são inaugurados em 1960, com os filmes *Primary* (EUA), de Robert Drew e Richard Leacock, e *Crônica de um Verão* (*Chronique d’un été*, França) de Jean Rouch e Edgar Morin. A proposta do cinema direto era a não intervenção sobre o que é filmado, buscando uma reprodução ‘direta’ da realidade. Caracterizado pela invisibilidade da equipe de realizadores e pela ausência de narração em *off*, o cinema direto tornou-se o paradigma de um estilo de documentário no qual a ação se desenvolve da forma menos intermediada possível. Para captar a vida real, empregavam procedimentos como a ausência de entrevistas para evitar a intervenção no objeto registrado, a redução da equipe de filmagem e o uso de equipamentos portáteis. Na edição, priorizavam-se os planos longos e sem elementos acrescentados à imagem ou ao som.

O cinema verdade, ao contrário, baseava-se interação do cineasta com as pessoas envolvidas e a situação retratada, priorizando a singularidade da ocasião. A idéia do cinema verdade é que uma pessoa fala para a câmera o que não falaria sem a sua presença. Embora também preconize o uso de uma equipe reduzida, prioriza a técnica de entrevistas, nas quais se registra não apenas o entrevistado, mas também o cineasta e o aparato fílmico. Desejoso de contar histórias reais sobre pessoas reais, o cinema

verdade não usava roteiro. Sua forma era encontrada no processo de montagem, lembrando o gênero ideal preconizado por Kracauer no ‘enredo encontrado’, valorizando mais a estória do que a estética: “o clichê do cinema-verdade é um som pobre, luz pobre e imagem pobre” (Dancyger, 2003: 125).

Com o surgimento desses novos estilos a montagem também se modificou, passando a acompanhar o tempo dos pensamentos e ações e respeitar as movimentações de câmera nos improvisos. Como não havia som gravado na pós-produção nem encenações, a continuidade vinha mais das trilhas do que das imagens. Seu símbolo eram os sinais da presença da câmera na mão: balançando e com enquadramento pobre. Enquanto o cinema direto acreditava na possibilidade da câmera funcionar como uma espiã da realidade, que deveria ser registrada sem intervenções, o cinema verdade acreditava na construção da imagem e na câmera como elemento potencializador das verdades de seus entrevistados. A escolha do estilo vai depender do ideal de filme não-ficcional que o documentarista tem em mente. Como observa João Moreira Salles:

Documentaristas que acreditam na necessidade de preservar a naturalidade do mundo tendem a evitar intervenções (entrevistas, comentários, encenações) e artifícios de filmagem e edição (alterações de velocidade, movimentos planejados, montagens aceleradas). Os que duvidam da possibilidade de apreender um mundo natural privilegiam exatamente o oposto. Há os que sustentam que a única verdade passível de ser alcançada é aquela do próprio filme. (*in* Da-Rin, 2004: 10).

Apesar das diferenças, os dois estilos influenciaram documentaristas de todo o mundo, e mesmo cineastas de ficção como Jean-Luc Godard. Na produção documental brasileira essas influências podem ser observadas também nos documentários recentes. É visível a influência do cinema verdade nos filmes de Eduardo Coutinho (*Edifício Master*, 2002, *Peões*, 2004) e as semelhanças do cinema direto nos filmes de João Moreira Salles (*Notícias de uma Guerra Particular*, 1999, *Entreatos*, 2004).

## **2.7 Os Documentários Contemporâneos**

Nas últimas décadas, novas estratégias retóricas e estilísticas vêm sendo usadas pelos documentaristas. Analisando documentários de diferentes épocas e estilos, Bill Nichols (1991) sistematizou uma teoria sobre documentários, contextualizando-os em relação aos momentos históricos e identificando modos de representação utilizados pelas diferentes produções. Nichols observa que, para o senso comum, o *status* do

documentário seria o de evidência do mundo, o que legitima seu uso como fonte de conhecimento, mostrando situações e eventos que são reconhecidos como parte da esfera da experiência compartilhada.

Entendendo que nosso acesso à realidade histórica só pode se realizar através das representações, Nichols afirma que o documentário não é uma reprodução do mundo, nem uma forma de acesso ao inconsciente, como as ficções costumam ser. Eles seriam parte de uma formação discursiva pelos quais idéias e ideologias recebem uma representação, através de estratégias retóricas e jogos de linguagens. A fim de perceber as diferentes modalidades pelas quais o documentarista constrói sua argumentação, Nichols define quatro modos de representação que estabelecem uma hierarquia de convenções específicas: o observacional, o expositivo, o interativo e o reflexivo (1991:32).

No *observacional*, predomina a não intervenção, semelhante ao cinema direto. O som síncrono e os planos longos são comuns e a edição procura reforçar a impressão da ‘vida real’. Geralmente usado nos filmes etnográficos, na sua forma purista evita a narração em *off*, sons externos à captação, legendas, encenações e entrevistas. No modo *expositivo* é a lógica do argumento que predomina, se dirigindo diretamente ao espectador, com vozes que argumentam sobre o mundo histórico. As imagens servem como ilustração ou contraponto, como se vê nos documentários clássicos, inaugurados por Grierson. Nos documentários *interativos*, tal como no cinema verdade, é priorizada a interação entre atores sociais e a equipe de produção. Frequentemente usa a técnica de entrevistas, a fim de direcionar a conversação. Pode-se realizar aqui um ‘efeito de sutura’, violando o dito de não olhar para a câmera para simular a sensação de estar se direcionando diretamente à audiência (*ibid*: 54). Mais recentemente, o *reflexivo* mostra um documentarista engajado em meta-comentários. Em vez de falar sobre o mundo, coloca a questão de ‘como’ falamos desse mundo, enfatizando a dúvida epistemológica.

Em relação às categorizações, Nichols ressalta que não são posições estáticas, podendo começar como um movimento e posteriormente agregar variações. Na verdade, não é incomum perceber nos documentários atuais uma mistura dos diversos estilos, tanto na produção como na pós-produção. Em *A pessoa é para o que nasce* (2003, Roberto Berlinder), é mostrado o dia-a-dia de três irmãs cegas que, a fim de arrecadar dinheiro, cantam nas ruas de Campina Grande. Berlinder usa aqui tanto técnicas do cinema verdade, ao seguir com a câmera as três irmãs e interagir através de

entrevistas, como a câmera fixa no quarto de hotel, a fim de registrar de forma direta e sem a intervenção da equipe, as conversas e comportamentos das personagens.

*Tiros em Columbine*, de Michael Moore (2002) também utiliza essa mistura de estilos. Pode-se perceber pela argumentação e pela voz *off*, que defendem uma tese esboçada no roteiro, as características do modo expositivo. O uso de entrevistas e a câmera móvel que ‘invade’ as casas de alguns entrevistados são marcas do cinema verdade. Moore usa ainda o que Nichols chama de ‘efeitos de reflexividade’ (1991: 60), técnicas estilísticas que buscam contestar códigos dominantes através de ironia e sátiras. A mistura de estilos, como animações, também pode ser vista no documentário, como forma de reforçar a argumentação. Na verdade, esta mistura dos modos de representação já é vista anteriormente em *Corações e Mentes* (1975), documentário de Peter Davis sobre as conseqüências da Guerra do Vietnã, diretor no qual Michael Moore confessadamente se inspirou. Outro exemplo que segue essa forma híbrida, com animações, encenações, voz over e a defesa de um argumento bem definido pode ser visto em *Violência S.A.* (Jorge Saad Jafet, Eduardo Benaim e Newton Cannito, 2005), documentário que fala do tema contemporâneo da violência urbana nas grandes cidades e da segregação social que a muitas vezes a acompanha.



### 3 Novas Tecnologias e a Representação

A utilização dos filmes como um meio de reflexão não ocorre apenas nas produções documentais. Ainda antes dos questionamentos do cinema-verdade, alguns filmes já tentavam colocar em discussão a necessidade de duvidar do que se vê. *Um Corpo que Cai* (1958), de Alfred Hitchcock, mostra a história do ex-detetive Scott (James Stewart) que se aposentou após sofrer um acidente ocasionado por sua vertigem de altura. O detetive é contratado por um amigo para seguir sua esposa e acaba por testemunhar o suposto suicídio da mulher, vendo um corpo caindo da torre de uma igreja onde não conseguira chegar devido à vertigem. Como será descoberto, Scott percebe que a mulher que julgara ter caído ainda está viva, sendo, na verdade, a amante de seu amigo. Os amantes traçaram o plano contando com a vertigem do detetive: empurrariam a verdadeira esposa (que o detetive nunca viu e não poderia reconhecer) e oficialmente seria um suicídio, confirmado pelo testemunho de Scott. Essa temática é apropriada por Brian de Palma décadas depois em *Doublé de Corpo* (1984). No filme, uma garota de programa se faz passar pela esposa de um homem que deseja assassiná-la. Também aqui um amigo é chamado a observar a doublé, a fim de testemunhar posteriormente o assassinato da verdadeira esposa, fornecendo o álibi necessário. Ao final da trama, o homem também reencontra acidentalmente a mulher, percebendo que fora enganado.

Esse questionamento à centralidade da visão como legitimadora da realidade não está presente apenas no enredo de alguns filmes. Como citado anteriormente, a idéia do cinema como um meio inequívoco de representação do real sempre foi alvo de crítica por parte dos teóricos formativos. O caráter de irrealidade do cinema também é ressaltado por Jacques Aumont, ao constatar que o filme de ficção “é duas vezes irreal”, pois representa (por meio de encenações) o que já é uma representação (a história em si, como ficção) (1995: 100). O cineasta Jorge Furtado também contesta qualquer pretensão dos filmes, mesmo os documentais, de serem um registro incontestado do real, referenciando-se ao diálogo sobre artífices na República de Platão:

retomo a analogia porque acho que o cinema, na lógica platônica, estaria afastado da realidade em dois graus e meio. Um filme sobre uma vida não é uma vida, assim como a pintura de uma cama não é uma cama e a pintura de um cachimbo não é um cachimbo. (Furtado, 2003: 07).

A exibição sistemática de imagens no mundo moderno propiciada pelos meios de comunicação de massa, também levou alguns teóricos a postular seus efeitos sobre a noção de representação. Segundo Jean Baudrillard, a proliferação dos signos midiáticos fez com que estes deixassem de ser um reflexo da realidade, passando a ser um modo de distorcer essa realidade e, posteriormente, uma forma de mascarar sua ausência. O estágio final dessa alteração nas representações é o simulacro, um estágio ‘hiper-real’ no qual o signo não tem qualquer relação com o referente.

Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética, metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. (1991: 09)

Essa simulação de imagens sem referentes que podem causar uma ilusão de realidade é um tema recorrente em diversos filmes da década de 1990. *Strange Days* (1995), *Matrix* (1999) e *eXistenZ* (1999) são alguns dos exemplos mais conhecidos. Em *eXistenZ*, David Cronenberg nos faz viajar pelo mundo virtual de um game criado pela designer de jogos Allegra Galler. O acesso ao jogo é feito através de um aparelho chamado *pod*, um dispositivo em forma de cordão umbilical conectado a um orifício feito na coluna do jogador. Na outra extremidade do dispositivo, há um controle através do qual é possível enviar comandos e se conectar ao sistema. Uma vez conectados, os jogadores experimentam todas as sensações do mundo virtual como se fossem reais. Na trama, após uma demonstração pública do novo game, Allegra consegue convencer o colega Pikul a entrar no jogo. Ao longo do filme, detalhes do ambiente e os objetivos do jogo vão sendo revelados e uma das justificativas de Allegra para seu sucesso é prometer aventuras e emoções que não se encontram na vida real, parada e enfadonha. A surpresa se dá nas cenas finais do filme, quando o jogo é encerrado e Allegra e Pikul vêm-se novamente na sala de apresentação. Subitamente, Pikul saca uma arma e começa a atirar ao redor, entre gritos de “morte ao realismo”, o bordão dos que acreditam que os games de realidade virtual são nocivos e devem ser destruídos. Em meio aos tiros e à confusão, um dos espectadores que havia participado da demonstração pergunta assustado ao colega ao lado: ‘Ainda estamos no jogo?’. Não é possível saber. O que parece a realidade, no final do filme, pode ser apenas mais uma simulação, revelando uma confusão entre real e ‘hiper-real’ que ilustra as idéias de Baudrillard com perfeição.

Robert Stam observa como as idéias dos teóricos frankfurtianos em relação aos meios de comunicação de massa, em especial o cinema, já antecipavam as teorias de Baudrillard e de Guy Debord: “Sua alegação de que a ‘vida real’ tornara-se ‘indistinguível dos filmes’ nitidamente antecipa a ‘sociedade do espetáculo’ de Debord” (2003: 89). Na visão de Debord, as sociedades modernas se apresentam como uma acumulação de espetáculos, uma forma de relação social entre as pessoas mediada por imagens. Alegando que a dominação da economia sobre a vida social levou a uma visível degradação do ser para o ter e, posteriormente, do ter para o parecer, Debord acredita que o mundo real se transformou em simples imagens, tornando-se, elas próprias, seres reais. O espetáculo, com sua tendência contemplativa, transforma o mundo concreto em uma abstração: “O mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como sentido privilegiado. O sentido mais abstrato e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual”. (Debord, 1997: 18)

### **3.1 Tudo Ficcional?**

Em uma perspectiva limite, Marc Augé percebe as conseqüências de uma produção excessiva de imagens como uma ficcionalização do mundo, convergindo com Debord ao pressupor que essa mediação leva a uma abstração nas relações humanas. “Essa ‘ficcionalização’ liga-se, antes de mais nada, à extrema abundância de imagens e à abstração do olhar que a precede”. (Augé, 1998: 114) Para o autor, a ‘invasão das imagens’, propiciada entre outros fatores pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação, começa a afetar a própria noção de realidade tornando-se “o novo regime de ficção que hoje afeta, contamina e penetra a vida social, a ponto de nos fazer duvidar dela, de seu sentido e das categorias (identidade, alteridade) que a constituem e definem” (*ibid*: 11).

De acordo com Augé, os relatos progressistas da modernidade tentaram substituir as narrativas religiosas no imaginário coletivo. Ainda que por um tempo tais relatos tenham ocupado essa esfera, com as influências da pós-modernidade eles passam a ser vistos como utopias, sendo absorvidos pelo pólo da ficção e deixando vago o espaço do imaginário coletivo. Dessa forma, passa-se ao “tudo ficcional” e surge uma

nova ficção, a “ficção-imagem”, que se apresenta ao mesmo tempo como imaginário coletivo e como ficção (*ibid*).

Essa perda de referências em relação ao real parece ser característica dos textos pós-modernistas. Como observado por Robert Stam, existem vários aspectos em comum nesta corrente, que tinha a tendência a romper com a sistematização proposta pela modernidade. Além da desreferencialização do real, Stam observa que o pensamento pós-moderno compartilha também uma noção de ‘dessubstancialização do sujeito’, devido às afetações do ego individual pelos discursos midiáticos e sociais, e à ‘desmaterialização da economia’, inserindo um novo regime que se desloca da produção de objetos para a produção de signos (2003: 329).

A noção de uma ficcionalização universal também está presente nas idéias de alguns filósofos. Acreditando que o real é aquilo que nos atinge pela percepção, seja de natureza interior ou exterior, Hans Vaihinger reconhece a incapacidade de uma apreensão total do real. “O desejo de apreensão do mundo é, portanto, paradoxal, pois toda apreensão consiste na redução factual ou apenas imaginada ao que é conhecido”, afirma. (*apud* Iser, 1996: 159). Ao tratar do caráter fictício nos textos literários, Wolfgang Iser também relativiza a noção de uma teoria epistemológica na modernidade, lembrando que:

ao tentar teorizar sobre a ficção, ela se viu forçada a reconhecer como ficções as suas próprias bases, sendo obrigada a abrir mão, face à crescente ficcionalização de si mesma, da pretensão de ser uma disciplina básica universal (*idem*, 16).

Borys Groys, em um ensaio sobre a presença de temas metafísicos nos filmes hollywoodianos, também acredita que as teorias epistemológicas não podem se propor a descrever a realidade com exatidão. Para Groys, o mundo em que os escritos teóricos das ciências sociais têm lugar é um mundo absolutamente artificial, pois como toda teoria é antes de tudo um texto, ela se torna uma fração da literatura. Tal como o significado das artes plásticas tem lugar no mundo artificial criado pelo espaço dos museus, o significado dos escritos teóricos se dá igualmente em um mundo criado pela narrativa histórica. “Mesmo quando ergue a pretensão de descrever e interpretar a realidade, a teoria permanece literatura, situada num espaço artificial, literário” (2001: 11).

O fato de lidarmos cotidianamente com muitas coisas produzidas, artificiais, pode tornar natural o fato de se questionar que o mundo também possa ser uma

construção. Para Groys, filmes como *Matrix* (1999) parecem sugerir esses questionamentos com mais propriedade do que as teorias críticas. Neste filme dos irmãos Wachovsky, o que conhecemos como o mundo real é na verdade uma realidade virtual projetada por computadores aos quais os humanos estão submetidos. Os indivíduos teriam sua existência física 'real' em um cativeiro, onde são 'cultivados' a fim de gerar energia para as máquinas. O que percebem como realidade são, na verdade, imagens processadas apenas na mente através dos programas da *Matrix*, um sistema de simulação neurointerativa. No filme, a realidade é uma forma de existência em um mundo virtual gerado por computadores, no qual os humanos se tornaram escravos do consumo de sensações imaginárias. Apenas um grupo de *hackers*, liderados por Morfeu, consegue escapar ao sistema e perceber que a *Matrix* é uma simulação. Uma vez conectados ao ambiente virtual, entretanto, não é possível perceber seu caráter de irrealidade, pois as sensações são sentidas e vividas como se fossem reais.

Outro filme da década de 1990 que tematiza a questão da simulação de sensações é *Estranhos Prazeres* (*Strange Days*, 1995), de Kathryn Bigelow. No filme, a realidade da qual se procura evasão é simulada a partir de um dispositivo chamado *squid*. O aparelho tem forma semelhante a uma rede e é posicionada no alto da cabeça para conectar-se ao cérebro, sendo ligado a um receptor sem fio. Através do *squid* é possível acessar as emoções vivenciadas por outras pessoas, por meio de um mini-disc contendo gravações feitas diretamente do córtex cerebral desses indivíduos. Contrabandeadas pelo ex-policial Lenny Nero, através de tais gravações pode-se experimentar emoções perigosas ou reviver situações prazerosas repetidas vezes. Em *Estranhos Prazeres* o desejo pela simulação não é resultado do tédio da vida cotidiana, como em *eXistenZ*, mas da necessidade fugir a uma realidade violenta e sem perspectivas.

Apesar de questionarem o que é pensado como realidade, nenhum dos três filmes nega a existência de um mundo real por trás da ilusão propiciada pelos recursos de simulação. Como observado por Borys Groys, os heróis de tais filmes procuram desvendar o que pode estar escondido por trás do mundo visível, lutando contra um poder que

por via de regra, é extremamente criativo e tecnicamente versado. Em trabalho infatigável, cria esse poder hierarquias complexas, armas maravilhosas, complicados sistemas de comunicação e sobretudo métodos de ilusão incrivelmente refinados. (2001: 05)

Mesmo não utilizando a idéia de ambientes virtuais, vários filmes recentes questionam a idéia da existência de uma realidade indubitável, mostrando que mesmo nossa memória pode se mostrar falha em várias ocasiões: seja em virtude da privação de sono, como em *O Operário* (2004) e *Insônia* (2002), por algum tipo de acidente, em *Amnésia* (2001), ou por algum evento emocional traumático, como visto em *Invasão de Privacidade* (2004).

### 3.2 Os Efeitos de Realidade

Ainda que alguns recentes filmes comerciais de hollywood procurem colocar em questão as noções de realidade e as ilusões do mundo visível, a estrutura dos filmes e os procedimentos de edição utilizam técnicas que caracterizaram o cinema clássico narrativo. Além dos efeitos de montagem já citados, que procuram construir as ligações de forma a tornar os cortes imperceptíveis, outro recurso que garante a impressão de realidade é o ocultamento das marcas de enunciação. Considerando-se a narrativa como o texto que se encarrega de uma estória a ser contada, no cinema a narração é apresentada através de imagens em movimento, palavras faladas ou escritas, ruídos e música. Para Jacques Aumont, a narrativa fílmica pode ser entendida como um discurso, pois envolve ao mesmo tempo um enunciador (ou uma fonte de enunciação) e um leitor, no caso o espectador do filme. O narrador é aquele que executa a narração e, a fim de não ser confundido com o autor, geralmente é um papel fictício. Sua função é selecionar, para o desenvolvimento do tema, os procedimentos a serem utilizados, agindo como se a estória fosse anterior à sua narrativa. No caso do cinema, como o filme é obra de uma equipe que tem um papel importante em cada etapa de sua produção (roteiristas, diretores, montadores etc.), costuma-se falar em “instância narrativa” (1995: 111). A fim de que o filme possa passar uma maior impressão de realidade, qualquer marca dessa instância é ocultada, fazendo com que a estória pareça ser contada por si própria. Câmeras, cenários, equipe, diretor, qualquer sinal do aparato fílmico que possa denunciar a presença do enunciador é apagado.

Esse ocultamento das marcas de enunciação foi observado por Roland Barthes em relação aos discursos históricos. Barthes percebe que em sua tentativa de serem objetivos, tais textos buscam eliminar o significado colocando o referente fora do discurso e em contato direto com o significante, procurando fazê-lo ser uma expressão

direta do real. É a essa objetividade forjada através de um ocultamento do significado e “abrigado atrás da onipotência aparente do referente” que Barthes chama de “*efeito de real*” (1998: 156)

Outro recurso utilizado para fortalecer a ilusão de realidade é o comportamento diante da câmera. Ressaltando que é uma divisão superficial, Umberto Eco analisa programas de televisão e observa que quem fala para a câmera está representando a si mesmo e quem fala sem olhar estaria representando um outro. Este efeito pode ser observado nos telejornais, onde o apresentador nos olha diretamente, mostrando estar consciente da presença da câmera e sugerindo que há algo de ‘verdadeiro’ no que fala. Nestes casos “não está mais em questão a verdade do enunciado, isto é a aderência entre o enunciado e o fato, mas a verdade da enunciação que diz respeito à cota de realidade daquilo que aconteceu no vídeo” (1987: 188). Entretanto, em uma outra perspectiva, Eco considera também a noção comum de que aqueles que não olham para a câmera estão fazendo algo que teoricamente aconteceria mesmo se a televisão não estivesse lá. Como na idéia do cinema-direto, a presença da câmera serve apenas como testemunho de uma realidade que existiria de qualquer forma. Nas ficções, com o intuito de se criar essa ilusão de realidade, o ator é levado a não olhar diretamente para as câmeras, ajudando a ocultar as marcas de enunciação. O diretor, nesses casos, a fim de simular a naturalidade da estória e dando a impressão de um evento que existe por si mesmo, “se preocupa com os protagonistas do evento não percebam ou finjam não perceber a presença das telecâmeras” (*ibid*: 187). Nota-se que tal efeito é tão comum nas ficções que, quando um ator olha diretamente para a câmera, somos subitamente tomados de surpresa, tornando-nos conscientes da ficcionalidade do filme.

### **3.3 As Tecnologias Digitais**

Analisando a influência das tecnologias digitais nas noções de representação cinematográfica, Stephen Prince percebe que a idéia do realismo como um “efeito” foi introduzida pelos teóricos formativos. Se as teorias realistas clássicas de Bazin e Kracauer justificavam o realismo com base na questão referencial, na ligação indexical entre as imagens e seus referentes, a ênfase formalista sobre a artificialidade dos filmes acabou sendo absorvida pelas teorias do aparato e psicanalítica aplicadas ao cinema. O realismo cinematográfico passou a ser visto, então, “como um discurso codificado para

transparência de tal forma que a indexalidade do realismo fotográfico é substituída por um ‘efeito de realidade’ produzido pelos códigos e discurso” (1996: 05). Tal idéia converge com os pensamentos de Barthes, Foucault e Nichols sobre a autenticidade dos discursos ditos objetivos.

Apesar de não se negar a ligação referencial presente nas imagens registradas mecanicamente, a existência de diversos fatores subjetivos e técnicos que podem influenciar esse registro reduziram a importância da questão indexical. A idéia do realismo como um efeito também é preconizada por Joel Black (2002), ao observar que os teóricos contemporâneos rejeitam a idéia do filme como um pedaço da realidade, mas concordam que o uso de determinadas ‘técnicas’ padronizadas pode transmitir um *efeito realista* à audiência. Esse efeito seria psicológico, criando a impressão de que os filmes narram-se a si mesmos, gerando uma impressão de realidade.

Se esses efeitos de realidade estavam mais ligados às questões narrativas e técnicas de montagem, o surgimento das tecnologias digitais leva os cineastas de hoje a criar seus filmes já considerando a manipulação de imagens por computador. A aplicação mais visível dessas tecnologias pode ser observada no uso dos efeitos especiais, tendo surgido inicialmente nos filmes de ficção científica, como *Tron* (Steven Lisberger , 1982) e *Jornada nas Estrelas II: A Ira de Khan* (Nicholas Meyer ,1982). Joel Black, entretanto, observa que os efeitos sofisticados de hoje são constantemente usados para produzir uma alta ilusão de realidade, como em filmes sobre guerras, conflitos e desastres naturais. Eles produzem uma ilusão da “verdade como um espetáculo visível, da realidade como qualquer coisa que é filmada ou, tomando emprestado dos recentes teóricos franceses, o que eu chamo de ‘efeito de realidade’”. (2002: 08). Esse efeito pode ser percebido em filmes de entretenimento que evocam histórias reais, como o naufrágio de um navio em *Titanic* (1997), ou que implicitamente trazem um ‘status de documentário’ para si, como *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) e *Amistad* (Steven Spielberg, 1997).

Além dos recursos de filmagem, a verossimilhança histórica de fato contribui para aumentar o efeito de realidade nos filmes. Bill Nichols, em seu estudo sobre documentários, analisa como a familiaridade com um evento histórico é capaz de reforçar a autenticidade. Segundo o autor, o reconhecimento de um evento ou de lugares e pessoas em uma contextualização histórica dão um caráter de índice à imagem. As réplicas exatas de vestuários e armas, épocas e lugares, em filmes como *Ben-Hur* e *Spartacus*, fornecem um realismo empírico ao nível do fato e do detalhe



A ficção alcança um ‘efeito de realidade’, espalhando doses de referências históricas autênticas em sua criação – vestuários, ferramentas, veículos, lugares conhecidos, ou figuras proeminentes – as mesmas referências dos documentários servem como uma evidência palpável do mundo histórico em apoio a um argumento (1991: 28).

A tecnologia digital trouxe à tona outras questões relativas à representação além dos efeitos realistas, colocando em xeque a suposta ‘ontologização’ da imagem baziniana. Com a imagem digital cai por terra o compromisso do cinema com a realidade física, como gostariam Kracauer e Bazin, pois se na fotografia a luz é fundamental para gerar uma imagem, com o computador esta luz pode ser alterada e a imagem se torna apenas um conjunto de pontos na tela. O uso crescente da tecnologia nos filmes com ênfase na pós-produção, pode ser observado pelo tamanho dos créditos ao final da maioria das produções. Correções de luz e sombra, brilho e contraste, e compensação de cor são tão comuns que geralmente não são percebidas. Kevin Mack, supervisor de efeitos digitais da Digital Domain que trabalhou em *True Lies* (1994), observa que esses efeitos são “tão sutis que a maior parte dos espectadores provavelmente não percebem o truque”. (in Prince, 1996: 04). Na verdade, essas trucagens geralmente são percebidas exatamente quando estão ausentes, como nas paisagens em *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005). No filme, o cineasta não utiliza a compensação de luz para dar a usual coloração âmbar às paisagens do nordeste, trabalhando com a superexposição e dando um efeito árido mais realista ao filme.

Se essas correções são utilizadas comumente na maioria dos filmes comerciais, a manipulação digital no computador, eliminando partes das imagens nos planos ou mesmo inserindo novos elementos que não estavam presentes durante a filmagem, também vêm se tornando cada vez mais usuais. Stephen Prince, em seu ensaio sobre os efeitos da tecnologia nos filmes, divide as imagens digitais em duas amplas categorias: aquelas que são modificadas pelo uso de aplicações para remover ou corrigir elementos dos planos filmados e as propriamente digitais que são construídas e animadas diretamente no computador. (1996: 01).

Para ilustrar o primeiro caso, Prince cita alguns exemplos em dois conhecidos filmes da década de 1990. Em *Forrest Gump* (1994), Robert Zemeckis narra vários episódios da história dos Estados Unidos vistos pelos olhos de Forrest, um rapaz com QI abaixo da média que, por influência do acaso, está presente em acontecimentos

importantes como a Guerra do Vietnã e o escândalo de Watergate. Em uma das cenas, Forrest reencontra um companheiro veterano de guerra, que perdera as duas pernas em combate. O personagem, vivido por Gary Sinise, aparece sendo erguido de sua cama por um enfermeiro, sem as pernas, em um espaço tridimensional. Em lugar de usar métodos antigos, como ocultar os membros em posições desconfortáveis e roupas largas, as pernas do ator foram apagadas digitalmente, gerando um efeito bastante verossímil.



*Efeitos digitais  
nas pernas do ator  
Gary Sinise, em  
Forrest Gump*

O segundo tipo de imagens digitais, as chamadas CGI (computer-generated imagery), são ainda mais surpreendentes e afetam a própria questão da representação no cinema ao criar objetos sem referentes. Embora seus usos estejam comumente associados à criação de criaturas não-humanas em filmes de ficção científica (*Exterminador do Futuro 2*, 1991; *Star Wars: A Ameaça Fantasma*, 1999), seu uso vem se tornando comum também em outros tipos de filme. Em *Forrest Gump*, na cena em que o personagem de Tom Hanks joga ping-pong de forma profissional com um chinês, a bola não existe. Os jogadores encenam a jogada sem a presença da bola, que é inserida e animada posteriormente no computador. Outro exemplo pode ser visto em *True Lies* (1994), filme de ação com Arnold Schwarzenegger, onde uma das cenas pode ser vista como a evolução tecnológica de ‘geografia criativa’ de Kuleshov<sup>6</sup>. No filme, há um plano-sequência de um chateau à beira de um lago rodeado pelos Alpes Suíços. Na verdade, a cena é uma composição digital formada pela junção de uma mansão em Newport, um lago em Nevada e uma imagem digital dos Alpes. O diretor optou pela

<sup>6</sup> Pudovkin relata a montagem experimental realizada por Lev Kuleshov em 1920, onde um homem e uma mulher se encontram em frente à Casa Branca, subindo as escadas do edifício. Na verdade, as cenas foram filmadas em diferentes ruas de Moscou, a imagem da Casa Branca foi retirada de um filme americano e a escadaria era da Catedral de São Salvador. Tal efeito foi obtido apenas com técnicas de montagem, onde cada plano foi filmado em um local separado. (Pudovkin, 1983: 69)

composição a fim de poder destacar as cores e o brilho em cada elemento separadamente, o que não seria possível caso a filmagem tivesse ocorrido nos Alpes. Essa composição de imagens é utilizada de forma mais sofisticada nas cenas em que personagens contracenam com pessoas que já morreram ou que não são contemporâneas, como nas inserções em que Woody Allen aparece na mesma cena que Adolf Hitler, em *Zelig* (1983), ou quando Forrest Gump tem um breve diálogo com John Kennedy.

A criação e alteração de imagens, entretanto, não se limitam às manipulações realizadas após a filmagem. Como observa Joel Black (2002), a pós-produção começa a se infiltrar no processo de registro, possibilitando introduzir efeitos mais rapidamente durante a própria filmagem. Efeitos como o Flo-Mo, em que se filma uma cena em velocidade normal, enquanto parte está congelada ou está em câmera-lenta, se tornaram mais comuns após o sucesso em *Matrix* (1999).

Essas mudanças propiciadas pela geração e manipulação de imagens por computador estão criando diversos questionamentos nas teorias fílmicas, especialmente em relação aos conceitos de realismo. A criação de imagens sem referentes no mundo físico (ou 'real') coloca em xeque a necessidade de um realismo com base fotográfica. Prince ressalta que a teoria fílmica tradicionalmente construiu o realismo como uma questão de referência, negligenciando o que denomina "realismo perceptivo". Para o autor, uma imagem 'perceptivamente' realista é aquela que corresponde à experiência audiovisual do espectador em relação ao espaço em três dimensões.

O realismo perceptivo, então, designa uma relação entre a imagem ou filme e o espectador, e isso inclui tanto as imagens irreais como aquelas referencialmente realistas. Devido a isso, as imagens irreais podem ser referencialmente ficcionais, mas perceptivamente realistas (1996: 07).

Se não é mais necessário nem câmera nem referente, é preciso que as correspondências perceptivas entre a imagem e o mundo em três dimensões sejam o mais exatas possíveis, a fim de gerar a credibilidade da imagem. As imagens 'irreais' devem apresentar aspectos como a textura, a luz e o movimento que correspondam à percepção real. A precisão dos movimentos labiais de Kennedy ao falar com *Forrest Gump* ou da respiração dos dinossauros em *Parque dos Dinossauros* (1993), por exemplo, foram produzidas sem qualquer referência a uma realidade que pudesse ser registrada, mas ainda assim parecem realistas. A fim de criar esse realismo, muitas vezes é necessário fazer correções para fundir as imagens animadas digitalmente e as

filmadas. Na cena em que Forrest joga ping-pong, por exemplo, a modelagem da bola no computador gera uma imagem animada de contornos nítidos. Entretanto, nossa percepção de elementos em alta velocidade geralmente se dá maneira um pouco difusa. No filme, a bola aparece borrada quando filmada, embora esse efeito não exista na imagem digital original.

Prince observa que com o surgimento das tecnologias digitais, a necessidade de uma relação referencial entre câmera e evento registrado é questionável, pois a presença do evento não é um requisito fundamental para que as imagens correspondam às propriedades espaço-temporais percebidas no mundo físico. “As imagens digitais podem não conter eventos fotografáveis, mas elas também não são construções puramente ilusórias”. (1996: 10)

## 4 Borrando Fronteiras

Embora a proliferação dos signos midiáticos e a tecnologia digital tenham provocado questionamentos em relação às noções de representação e de realismo no cinema, diversos procedimentos adicionais contribuíram para relativizar essas noções. A mistura de estéticas tradicionalmente utilizadas em cada gênero borra ainda mais os conceitos do que é considerado documental ou ficcional, dificultando a categorização dos filmes. Estas estéticas, como já observado, são antes de tudo convenções compartilhadas pelo grupo de realizadores e reconhecidas pela audiência. Como observa Wolfgang Iser, “o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes” (1996: 23).

Desde o surgimento do neo-realismo italiano, Deleuze observa a existência de filmes que se situam nessa fronteira, dificultando uma classificação rígida. Para o autor, com a situação ótica substituindo a motora e o surgimento das ‘imagens-tempo’ essas distinções deixam de ser importantes: “Não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental (...) e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro” (1990: 16).

Bill Nichols percebe essa indistinção no suposto realismo pretendido pelo movimento italiano, acreditando que a organização das histórias em torno de um indivíduo imerso em formações sociais específicas, leva os filmes a ter um parentesco com a ficção. O autor acredita que o movimento busca um compromisso com a verdade, mas percebe que os filmes perseguem mais uma estética do que uma lógica que para servir a essa fé. Filmes como *Paisà* (Rossellini, 1946), *A Terra Treme* (Luchino Visconti, 1948), *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948) e *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), incrementam uma representação imaginativa, “combinando o olho observacional do documentário com as estratégias subjetivas e identificativa das ficções”. (1991: 167)

Além dos movimentos na Europa do pós-guerra, pode-se observar esses borramentos na cinematografia de outros países. No cinema iraniano dos anos 60, um dos diretores que se destacaram foi Abbas Kiarostami, pertencente a uma geração de diretores que criaram a chamada “Nova Onda”, movimento que floresceu nos anos 1970. Nomes como Farrokhzad, Saless e Bayzai foram pioneiros neste movimento e

trouxeram inovações aos filmes, introduzindo um estilo realista ou formas metafóricas (Saeed-Vafa, 2002). O trabalho de Kiarostami se destaca por quebrar paradigmas das narrativas clássicas e das práticas documentais, usando efeitos de *making of* em várias de suas ficções.

Da mesma forma que o cinema documental começou a experimentar novos estilos, como visto com o surgimento do cinema-direto e do cinema-verdade e, posteriormente, com os diferentes modos de representação apresentados por Nichols, também a ficção busca novas linguagens e se aproxima do documental em suas produções. O desejo por um cinema mais espontâneo e que tentasse capturar uma realidade menos encenada levou à realização de práticas experimentais e permeou o trabalho de vários cineastas. Roman Polanski, ainda durante seus estudos na Escola de Cinema de Lodz, produziu *Vamos Arrombar a Festa* (1957). No filme, ele organizou um baile de alunos de Lodz e contratou um bando de brigões para invadir a festa, sem que ninguém soubesse. O resultado é uma mistura de ficção e documentário, que acabou lhe criando problemas com a direção da escola<sup>7</sup>.

Além dos procedimentos que buscam essa espontaneidade, diversas outras técnicas são utilizadas a fim de conferir uma aparência menos artificial às produções ficcionais. Esses recursos vão desde os já citados efeitos de realidade que buscam uma verossimilhança histórica, até a subversão de técnicas clássicas da ficção. Nesse sentido, percebe-se na filmografia de vários diretores contemporâneos, o uso de estéticas do Neo-realismo Italiano e da Nouvelle Vague, como o trabalho com equipes enxutas e atores não-profissionais. As influências do cinema-verdade também são cada vez mais usadas, especialmente a técnica da câmera na mão, presente em um número cada vez maior de filmes.

As influências do documental vão além e vários filmes ficcionais começam a mostrar as marcas de enunciação, revelando aspectos que deixam entrever as fases da produção. Se o cinema clássico narrativo procurou apagar os sinais da construção do filme a fim de deixar a narrativa mais fluida, muitos diretores atuais exibem em seus filmes o próprio aparato, mostrando câmeras e diretor.

---

<sup>7</sup> Informações extraídas dos sites: [http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os\\_polanski\\_roman](http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_polanski_roman) e <http://www.answers.com/topic/roman-polanski>. Acesso em 19 de novembro de 2007.

#### 4.1 A Ficção no Documental

Enquanto o enredo na narrativa de ficção se organiza pelo estabelecimento de ações em uma lógica de tempo e lugar, as cenas documentais são organizadas principalmente em uma continuidade sonora, montando os planos de forma a dar a impressão de um argumento coerente. Essa centralidade na argumentação dá maior importância à voz nos documentários, pois o discurso requer uma lógica que as palavras faladas - voz over, entrevistas e observações dos repórteres e atores sociais - sustentam mais facilmente que as imagens (Nichols, 1991: 20-21).

Esse tipo de argumentação lógica, entretanto, não garante aos documentários um status privilegiado de representação do real, originando diversas críticas em relação a esta posição. As técnicas de montagem e a escolha e organização dos planos está presente tanto nos documentários como na ficção e é o que, segundo Bernardet, “torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real” (2006: 37). Outros procedimentos, como a mistura de estéticas e mesmo de encenações contribuem para esse borrimento nas fronteiras entre o documental e o ficcional. Embora pareçam ser um fenômeno recente, oriundo dos cinemas novos e do desenvolvimento tecnológico, a observação mais detalhada das técnicas narrativas revela que tais misturas já eram vistas desde os primeiros documentários, como *Nanook do Norte* (Robert Flaherty, 1922).

Silvio Da-Rin, em seu estudo sobre as transformações ocorridas nos documentários, observa que estes são geralmente definidos como um filme de não-ficção. Entretanto, percebe, tal como Iser em relação às ficções, que tal oposição não chega a caracterizar o que é o filme documental, não resolvendo a questão: “ao contrário: agrava-a, ao criar artificialmente uma oposição extrema entre campos que, na prática, são marcados por nuances e sobreposições”. (2004: 17). Analisando detalhadamente o filme de Flaherty, Da-rin percebe que há nele muitos aspectos das narrativas ficcionais, como o fato de se direcionar a história para a vida de um indivíduo e suas relações com a família. A partir destas relações, Flaherty pôde explorar o interesse do espectador construindo cenas de tensão e suspense, como na seqüência de captura de uma morsa. O uso da montagem nesta cena com uma grande quantidade de planos e variações de perspectiva, reproduzindo o ponto de vista do esquimó e mostrando as morsas rugindo, insere recursos de subjetivação presentes comumente nas ficções. Além do uso das estéticas ficcionais, as encenações presentes no filme aumentam ainda mais o borrimento das fronteiras. A referida cena da caçada à morsa,

especialmente com o uso de arpões, não era uma situação comum na vida dos esquimós, sendo na verdade uma encenação requerida por Flaherty (*ibid*: 49-52). Essa tematização do clássico drama da luta do homem contra a natureza esteve presente em outro filme de Flaherty, *O Homem de Aran* (1934). Neste filme, Flaherty mostra o cotidiano de uma colônia de pescadores e, em determinado momento, exhibe uma luta com tubarões, sugerindo que eles atacavam os pescadores. Entretanto, os tubarões eram de uma espécie inofensiva ao homem, cabendo às encenações e aos efeitos de montagem o papel de intensificar o efeito dramático da cena. (Dancyger, 2003: 55).

Bill Nichols (1991) percebe em relação aos documentários observacionais, no estilo seguido por Flaherty, uma estrutura semelhante à narrativa de ficção, onde os conflitos vividos pelos personagens exercem considerável influência no modo de organizar as cenas. Para o autor, a ilusão da objetividade nos documentários deve ser questionada, ressaltando que existem ao menos três significados que embasam a discussão da representação nessas produções. Inicialmente, atenta para o fato de que a câmera, embora apresente uma representação objetiva como tecnologia, também mostra o ponto de vista dos personagens e do autor. Desta forma, o documentarista não pode controlar totalmente o seu tema básico, pois ele se junta a outros participantes: atores-sociais, cientistas, médicos, políticos etc..

Nichols considera ainda que um ponto de vista que se pretenda objetivo deve ser livre de vieses ou interesses pessoais. Seja em uma narração em terceira ou primeira pessoa, o argumento deve ser desinteressado. Finalmente, na construção do filme, deve-se cuidar para que a argumentação deixe a audiência livre para tirar suas próprias conclusões e traçar considerações a respeito da validade dos argumentos. Em relação a estes dois aspectos, o autor percebe que é difícil manter a objetividade supostamente pretendida, pois observa que o discurso, mesmo objetivo, possui uma intencionalidade, que procura persuadir ou convencer. (1991: 196-197).

Pode-se perceber que mesmo o cinema direto, com sua premissa de não-intervenção na realidade retratada, criava um mito de objetividade que teve um efeito paradoxal. Ao escolher como protagonistas pessoas de personalidades extrovertidas e que se comportam espontaneamente diante de uma câmera sem necessidade de serem dirigidas, estimulava a atuação nos documentários,. Em *Esta Não é a Sua Vida* (1991), documentário no qual buscou mostrar a vida de uma pessoa comum, Jorge Furtado escolhe aleatoriamente uma mulher para ser filmada. Embora trabalhe com um estilo mais próximo do cinema-verdade, o diretor percebe que a protagonista, Noeli,



rapidamente aprendeu a selecionar os trechos mais interessantes de sua história (Furtado, 2003: 09).

Jacques Aumont, ao falar de cinema e narração, também procura desconstruir qualquer pretensão de objetividade no cinema, afirmando que “qualquer filme é um filme de ficção” (1995: 100). Para o autor, além das preocupações estéticas e efeitos de dramatização utilizados em muitos documentários, o fato de um filme ser representativo, já coloca em xeque a suposta objetividade:

(...) existem outros motivos pelos quais filme científico ou documentário não podem escapar totalmente da ficção. Em primeiro lugar, qualquer objeto é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção (1995: 101).

O autor observa que mesmo no caso de filmes que mostram temas exóticos, como documentários de natureza sobre animais de comportamentos singulares, são os aspectos desconhecidos – que dependem mais do imaginário do que do real – o que, na maior parte das vezes, desperta o interesse pelo filme.

É certo que Aumont trabalha aqui com oposições entre as ficções narrativas clássicas e o documentário expositivo. Entretanto, mesmo reconhecendo a reflexividade presente em alguns tipos de documentários, Bill Nichols também ressalta o caráter de subjetividade das produções documentais. Em um capítulo de seu livro intitulado *A Fiction (Un)Like Any Other*, Nichols observa que do ponto de vista do espectador, considerando apenas o texto documental isoladamente, não há nada que o distinga indubitavelmente da ficção, uma vez que quaisquer sinais comumente associados à produção documental podem ser simulados por uma narrativa ficcional. De fato, pode-se perceber que muitos documentários contemporâneos se estruturam em uma seqüência que apresenta introdução, conflitos e uma resolução ao final, da mesma forma que as ficções. A tendência dos documentários atuais, para o autor, é enfatizar cada vez mais suas ligações com a narrativa: “Documentários são ficções, com enredo, personagens, situações e eventos com qualquer outra” (1991: 107).

Reconhecendo que a verdade é construída diante das câmeras, os cineastas do cinema-verdade procuraram demonstrar o caráter subjetivo nas produções, mostrando a realidade das produções de uma forma interativa. Em *Crônica de um Verão* (1960), filme realizado nas ruas de Paris com homens e mulheres representando suas próprias vidas, Jean Rouch e Edgar Morin, tornaram-se personagens do próprio filme, interagindo com os atores sociais e estimulando-os a revelarem a si próprios diante das

câmeras. O filme acontece com as revelações e verdades expostas a partir da presença catalisadora da câmera e torna-se uma experiência entre as inter-relações do documental e ficcional (Da-Rin, 2004).

O cineasta Jorge Furtado, em um artigo no qual desmistifica qualquer pretensão de reprodução da realidade, afirma que “o cinema nasceu mutante” (2003 :03) e percebe as subjetividades inerentes ao gênero desde as primeiras filmagens de Lumière. Sobre o filme *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, Furtado afirma:

Suponho que aquele trem existiu e chegou mesmo numa estação, a subjetividade ali se limita a posição da câmera e a escolha do momento em que o filme começou e terminou de rodar. Já na saída da fábrica me ocorre uma dúvida: Lumière esperou que o apito da fábrica tocasse e acionou sua câmera (o que poderia significar um desperdício do raro negativo) ou acionou sua câmera e gritou "ação" aos operários? Quanto de "encenação" há naquela imagem? A dúvida pouco importa: Lumière logo descobriu que poderia "encenar" a realidade, com atores e ações previamente combinadas. A ficção e o documentário, no cinema, são gêmeos bivitelinos (2003: 09).

#### 4.2 O Documental na Ficção

Apesar de a suposta objetividade nos documentários ser alvo de inúmeros questionamentos, muitas de suas marcas ainda são tidas como sinais de credibilidade e autenticidade. Certos elementos do cinema-verdade, influenciados pela reportagem televisiva, são tomados como aspectos que conferem ao discurso retratado um ar de veracidade. Se é possível questionar-se o fato de que existem aspectos ideológicos nesses discursos, por outro lado dificilmente as informações exibidas são tomadas como mentiras ou fantasias. A câmera na mão que acompanha o evento sendo mostrado, entrevistas que buscam extrair dos indivíduos a verdade de suas experiências, diretores que se revelam, mostrando a si mesmos e ao equipamento; aqui, os aspectos de borramento se invertem. Se o cinema-verdade busca mostrar o ficcional por trás do real, os filmes de ficção começam a buscar o contrário. Pretendem, com a subversão de certos sinais da narrativa clássica ficcional, subverter igualmente o caráter ilusório que acompanha estas estórias.

Em uma comédia sobre as dificuldades enfrentadas por um roteirista em crise de criatividade, Spike Jonze ironiza as várias ‘regras’ que norteiam a escritura de um roteiro de ficção. Em *Adaptação* (2002), Charles Kaufman (interpretado por Nicholas Cage), um roteirista famoso por seus roteiros originais, não consegue descobrir a

melhor forma de transpor para as telas o livro *Ladrão de Orquídeas*, da jornalista Susan Orlean. Enquanto Charlie tenta fugir dos clichês hollywoodianos, Donald, seu irmão gêmeo e aspirante a roteirista, segue à risca as regras do professor Robert McKee. Se em algumas cenas Donald sugere ao irmão a inserção de elementos de sucesso na adaptação, como perseguições e um *happy end*, o filme em si satiriza muitas dessas regras. O personagem olha para a câmera, usa a voz em off e exhibe até um parto, um tabu nos filmes de ficção<sup>8</sup>. Além dessas subversões, o filme ainda procura nos levar a tomar como realidade a ficção. O nome do personagem de Nicholas Cage é o mesmo nome do roteirista real do filme, Charles Kaufman. Em uma das cenas, o personagem de Cage pode mesmo ser visto nos bastidores das gravações de *Quero Ser John Malkovich* (1999), filme que o Charles Kaufman real escreveu. A jornalista Susan Orlean, vivida por Meryl Streep, também existe e realmente escreveu um livro chamado *Ladrões de Orquídeas*. Até o professor Robert McKee, não somente é real, como dá aulas de roteiro.

Se em *Adaptação*, Kaufman procura ironizar as técnicas clássicas da escritura de um roteiro, pode-se perceber que muitas ficções buscam não apenas uma crítica, mas uma apropriação dos sinais de veracidade das estéticas documentais, a fim de trazer um sentido de autenticidade ao filme. Ken Dancyger percebe que nos primórdios da montagem já se observava uma mistura de cenas documentais com encenação. Em *Vida de um Bombeiro Americano* (1903), filme curto que mostrava as imagens de um resgate, Edwin Porter misturou em poucos planos cenas documentais exteriores da atividade dos bombeiros com encenações em planos interiores, que buscavam contextualizar e dramatizar o evento:

A inclusão das cenas documentais trouxe um sentido de autenticidade para o filme. Ela também sugeria que dois planos filmados em lugares diferentes, com diferentes objetivos, podiam, quando unidos, significar algo maior que a mera soma de duas partes (Dancyger, 2003: 04).

Dancyger observa ainda outros usos de elementos documentais a fim de gerar uma efeito de realidade nas ficções. Em *Why We Fight* (1943), filme produzido a fim de preparar soldados para Guerra do Vietnã, Frank Capra usou trechos de *O Triunfo da*

---

<sup>8</sup> Em *A Linguagem Cinematográfica*, Michel Martin fala das elipses, elementos usados para sugerir determinadas idéias. O autor observa que a gravidez foi durante muito tempo considerada um tabu, sendo sugerida por símbolos como desmaios e enjôos (2003, 83). Se hoje a gravidez deixou de ser um tabu, o parto nos filmes de ficção permanece sendo simbolizado, geralmente através do choro de uma criança. No filme, entretanto, o nascimento é mostrado diretamente.

*Vontade* (1934), conhecido filme de propaganda nazista de Leni Riefenstahl, e mapas para reforçar a credibilidade do filme (*ibid*: 66).

A influência das estéticas dos telejornais, com suas câmeras portáteis e som direto não influenciou apenas o cinema verdade. Vários filmes, a partir da década de 1960 foram influenciados pelos temas e estéticas do jornalismo televisivo. Longas-metragens de ficção como *Sob o Domínio do Mal* (John Frankheimer, 1962), *Todos os Homens do Presidente* (Alan Pakula, 1976) e *JFK* (1991), de Oliver Stone, também se inspiraram nesses aspectos para compor suas narrativas. Em *Todos os Homens do Presidente* Alan Pakula aborda o caso Watergate, escândalo político envolvendo o presidente republicano Richard Nixon que ganhou as primeiras páginas dos principais jornais do mundo. O filme foi adaptado do livro homônimo escrito por Bob Woodward e Carl Bernstein, jornalistas que investigaram o caso e trouxeram a público a história do escândalo. Além do tema real, inspirado no relato dos jornalistas, Pakula procurou reproduzir da melhor forma o evento. Embora as cenas na redação do *The Washington Post* tenham sido rodadas em estúdio, o ambiente foi construído como uma cópia exata da redação na época, incluindo toneladas de jornais espalhados no cenário e objetos nas escrivaninhas dos jornalistas (Slovick, 1996).

Recentemente, George Cloney também simulou uma redação dos anos 1950, em *Boa Noite, Boa Sorte* (2005). O filme, em preto-e-branco, mostra a luta de Edward Murrow, âncora de TV, para mostrar em seu jornal os dois lados do macarthismo, revelando as táticas usadas pelo senador Joseph McCarthy em sua caça aos comunistas. Além do tema real, o filme também é mesclado de referências verdadeiras. O título original é uma alusão à frase com a qual o Edward R. Murrow verdadeiro encerrava os seus programas e as cenas com o senador Joseph McCarthy foram retiradas de arquivos<sup>9</sup>.

A produção mais verossímil envolvendo a simulação de um telejornal, entretanto, vem de uma produção para a televisão. Em *Alerta Total* (1994), Robert Iscove parece tentar reviver no audiovisual a experiência de Orson Welles em sua célebre narração radiofônica do romance de H. G. Wells, *Guerra dos Mundos*. O filme começa como se fosse uma ficção de suspense, mostrando os créditos iniciais e planos de uma câmera subjetiva descendo por uma escada escura. Subitamente, o filme é interrompido por um programa de notícias, anunciando que três meteoros atingiram os

---

<sup>9</sup> Informações extraídas do site oficial do filme, disponível em: <http://www.goodnightandgoodluck.com/>. Acesso em 14 de dezembro de 2006.

Estados Unidos, França e China. Após a notícia, voltam a ser exibidas as cenas do suposto filme de suspense que seria o filme original. Minutos após, os âncoras interrompem o programa em definitivo, informando que outros meteoros estão prestes a atingir a terra. O filme passa, então, a simular uma reportagem ao vivo sobre o evento, com direito a coletivas, entrevistas com testemunhas e cientistas, que especulam que os asteróides foram enviados intencionalmente por alienígenas. Além dos elementos visuais e dos procedimentos serem cópias exatas da estrutura de um telejornal, a busca da autenticidade também é reforçada com a presença de personagens que interpretam a si mesmos. Os âncoras Sander Vanocur e Bree Lampley são de fato jornalistas conhecidos e com larga experiência em diversas redes de notícias americanas<sup>10</sup>.

A observação de Ken Dancyger sobre os filmes clássicos influenciados pelos telejornais, também se aplica a essas novas produções:

O realizador precisa apenas mergulhar na impressão criada pela mídia usando técnicas narrativas alusivas à veracidade para fazer o filme parecer real. Isso relaciona-se diretamente com as técnicas do noticiário de televisão: cinema-verdade, jump-cut, narrador ao vivo ou em off (2003: 154)

De forma semelhante aos filmes que tiram suas inspirações dos telejornais, o cinema-verdade também influenciou a produção de diversas ficções. *Elefante* (2003), filme de Gus Van Sant sobre o massacre na escola de Columbine, além de também se inspirar em um evento real, se apropria de estéticas do cinema-verdade para intensificar a autenticidade da narrativa. O filme, realizado sem roteiro e rodado em uma escola real, foi inspirado nos documentários de Frederick Wiseman (*Domestic Violence, The Store, High School*), utilizando planos fechados, som ambiente expressivo e a câmera na mão percorrendo a escola como se fosse um observador<sup>11</sup>.

O estilo da câmera na mão é um dos recursos do cinema-verdade mais utilizado nas produções ficcionais, seja como recurso dramático ou para intensificar um efeito realista. O procedimento esteve presente nos cinemas novos europeus dos anos 60 e no underground americano. No cinema novo brasileiro seu uso foi consagrado em *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, sendo também utilizado por Nelson Pereira dos Santos, Sganzerla e Glauber Rocha (1967) (Xavier: 2001: 60). No cinema nacional

---

<sup>10</sup> Informações extraídas do site: <http://www.waikato.ac.nz/film/mock-doc/filmography2/title139.shtml>. Acesso em 14 de dezembro de 2006.

<sup>11</sup> Informações extraídas do site oficial do filme *Elephant*, disponível em <http://www.elephantmovie.com>. Acesso em 15 de dezembro de 2006.

contemporâneo, pode-se observar o uso do recurso em diversos filmes, como *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005) e *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

O recurso é utilizado mesmo no cinema comercial, em filmes que buscam um maior realismo em suas imagens. Em *A Lista de Schindler* (1993), a fim de aumentar o efeito documental, quarenta por cento do filme foi filmado com câmera na mão, segundo o cinegrafista Janusz Kaminski. Steven Spielberg admite

Eu tentei me aproximar do jornalismo ao gravar essa recriação, mais do que ser um cineasta tentando intensificar o suspense ou a ação ou a emoção. O tom preto-e-branco e a câmera na mão deram ao filme uma sensação de cinema-verdade, de documentário. Isso incorporou a verdade que tentamos explorar e passar sobre o que aconteceu. Fez parecer mais real, de qualquer forma<sup>12</sup>.



*A câmera na mão e os tons cinzentos na estética documental de A Lista de Schindler*

O estilo utilizado por Erick Zonca em seus filmes também reflete os efeitos do cinema-verdade, embora de uma forma mais intensa que busca revelar não apenas a verdade da situação retratada, mas a verdade dos personagens. Em *A Vida Sonhada dos Anjos* (1998), Zonca conta a história de duas jovens sem rumo que, em meio a crises financeiras e emocionais, se encontram acidentalmente na França, tornando-se amigas. As cenas são filmadas em ambientes pequenos, com o pouco espaço entre os personagens reduzindo a ação. A câmera na mão, os planos fechados que evitam mostrar detalhes dos ambientes e os closes nas personagens favoreceu o envolvimento. No estilo de Zonca, como observa Ken Dancyger, “o resultado é intenso, emocional e envolvente – o hiper-realismo que vai além do cinema-verdade” (2003: 254).

Apesar de ser o recurso mais utilizado para trazer sinais de autenticidade às ficções, a câmera na mão não é o único meio para despertar efeitos de verdade nas

<sup>12</sup> Citação de Steven Spielberg, disponível no site oficial do filme: <http://www.schindlerslist.com>. Acesso em 10 de dezembro de 2006.

narrativas. Nos recentes cinemas iranianos e chineses, onde os papéis não são feitos por atores profissionais, mas por indivíduos interpretando a si mesmos, “a distinção entre o cinema ficcional e não-ficcional se torna especialmente borrada” (Black, 2002: 12). Em *Close-Up* (1990), Kiarostami mistura fato e ficção de tal forma que os dois se tornam indiscerníveis. Escrito, filmado, editado e dirigido pelo ator iraniano Mahmoud Behraznia, o documentário retrata a vida e atuação profissional do diretor Abbas Kiarostami. A ordem não-cronológica das cenas permite diferentes interpretações, despertando o espectador para montar a estória por si mesma. Criticando o papel de cineastas que tentam iludir a audiência, Kiarostami busca neste filme revelar os personagens através de suas mentiras e atuações (Saeed-Vafa, 2002).

No cinema brasileiro o trabalho com atores não-profissionais ou que interpretam a si próprios também se encontra em alguns filmes. Em *Amarelo Manga* (2002), filme de Cláudio Assis baseado em uma história de Nelson Rodrigues, surgem closes de pessoas anônimas, habitantes do centro do Recife, “como uma espécie de mini-documentário dentro da ficção” (Prysthon, 2005: 233). Em *O Céu de Suely* (2006), estória de uma jovem mãe solteira que rifa o próprio corpo a fim de conseguir voltar para São Paulo, Karim Aïnouz também inclui os habitantes da cidade de Igatu como participantes do filme. Na cena em que a protagonista está dançando forró, o diretor procurou uma locação que tocava o ritmo e divulgou na cidade o dia em que ia filmar no local, que ficou cheio sem utilizar nenhuma figuração (Hessel, 2006). Aïnouz borra ainda mais as fronteiras ao utilizar o mesmo nome dos atores para os personagens e também o nome real da cidade onde é rodado o filme, Igatu.

Em lugar de usar efeitos especiais, Joel Black observa que o cinema não-comercial procurou novos caminhos para mostrar a realidade nos filmes. O autor observa que o real é recontextualizado através da utilização de uma série de recursos que ele denomina ‘efeitos gerais’, como a adoção crescente de práticas documentais tradicionais (2002: 11). Um desses recursos, comumente utilizado pelo cinema-verdade, é o não-ocultamento das marcas de enunciação com a exibição do aparato fílmico e da equipe. Em *Gosto de Cereja* (1987), Kiarostami utiliza esta técnica fazendo uma mudança da forma ficcional para a documental nas cenas finais do filme. A estória mostra cenas de um homem que vaga em seu carro à procura de alguém que o ajude em seu último desejo. Decidido a se suicidar, o desejo do senhor Badii é que alguém o chame à beira de sua cova, para socorrê-lo, caso responda. Na seqüência final, quando o protagonista está deitado, a imagem é alterada para uma forma

documental, mostrando Kiarostami e a equipe filmando a cena e encerrando o filme como se fosse um making of:

Em *Gosto de Cereja*, o motivo do suicídio do Sr. Badii não é conhecida, o espectador tem que imaginar a razão. Nas palavras de Kiarostami, o não-dito ou o não-explicado no filme são criados na mente do espectador (Saeed-Vafa, 2002).

Analisando programas de televisão que utilizam esta estratégia, Umberto Eco percebe a intenção de se forjar uma autenticidade nas produções, sinalizando o papel de ‘testemunho’ objetivo da câmera diante do evento filmado:

Com essa finalidade tais programas encenam o próprio ato da enunciação, através de simulacros da enunciação, como quando se mostram as telecâmeras que captam aquilo que acontece. Uma complexa estratégia de ficções põe-se a serviço de um efeito de verdade (1984: 191).

Esta idéia de um efeito também é observada por Foucault, que procura desconstruir a distinção entre o verdadeiro e o ficcional nas narrativas de ficção. Para o autor, é possível induzir “efeitos de verdade” no discurso ficcional com o objetivo de fazer a verdade surgir nestas enunciações. (*apud* Black, 2002: 232).

### **4.3 As Marcas de Autenticidade**

Segundo alguns autores, a presença de técnicas documentais e a abordagem de determinados temas nos filmes de ficção parece revelar uma fase de auto-reflexividade no cinema. De fato, o movimento de auto-reflexão é comum nas artes, como pode ser visto nos movimentos de vanguarda na literatura e na pintura, entretanto para Boris Groys essa fase de reflexão no cinema começou há pouco. Segundo o autor, uma das maiores razões que permitiram esse movimento foi o surgimento da técnica do vídeo, que permitiu organizar coleções privadas de filmes. Citando o exemplo de *Beleza Americana* (1999), em que um jovem utiliza uma câmera para registrar vários momentos de sua vida, Groys acredita que as “novas técnicas de produção e apropriação individual de filmes conduziram sobretudo a que as condições gerais de produção e distribuição do filme fossem refletidas pelo próprio filme” (2001: 09).

Por outro lado, como observa Silvio Da-Rin, essa reflexividade no cinema de ficção existe desde seus primórdios, estando presente nos temas de várias comédias.



Da-Rin cita um filme de 1902, realizado por Edwin Porter, que mostra as aventuras de um caipira e sua confusão entre fantasia e realidade: o personagem tenta abraçar uma bailarina, se assusta com um trem em movimento e tenta apartar uma briga, acabando por tropeçar na tela de projeção.

Seguindo esta trilha, Mack Sennet, Charles Chaplin, Max Linder e Buster Keaton brindaram as platéias do cinema silencioso com inumeráveis filmes em que o próprio cinema é a fonte inspiradora de uma paródia (2004: 173).

Como Da-Rin, Robert Stam também observa essas subversões em cinemas mais antigos, como nos filmes de Godard, que mesclam documental e ficcional, exibindo o aparato fílmico e utilizando elementos que quebram a continuidade narrativa. Para o autor, o pós-modernismo ajudou a enriquecer este processo através de técnicas como o pastiche, “rumo a um cinema autoconsciente como meio” (2003: 332)

Embora perceba esse movimento nos cinema recentes, Joel Black observa que a presença de estéticas documentais na ficção são mais do que sinais de uma autoconsciência ou auto-reflexividade. Para o autor, “essas ficções cinematográficas produzem uma aparência de autenticidade devido ao uso dos núcleos documentais em seus códigos” (2002: 12). De fato, analisando manifestações recentes no cinema de ficção, Ken Dancyger percebe um ressurgimento do interesse pelo estilo do cinema verdade. O sucesso alcançado por *A Bruxa de Blair* (1999), o surgimento do *Dogma 95* - movimento prega uma série de regras a fim de tornar os filmes menos ilusórios -, o hiper-realismo dos filmes de Erick Zonca (*A Vida Sonhada dos Anjos*, 1998) e o impacto na escola belga são alguns exemplos citados por Dancyger que confirmam esse movimento (2003: 250).

*A Bruxa de Blair*, produção independente que custou 35 mil dólares de investimento, transformou-se em um fenômeno de bilheteria que arrecadou mais de 140 milhões de dólares e tornou-se um dos filmes mais lucrativos da história (Irsay, 2006). O filme conta a história de três jovens que foram à Floresta de Black Hills, nos EUA, a fim de fazer um documentário sobre a lendária bruxa. Os jovens não retornam, mas um ano após sua partida é encontrada uma fita com a gravação que fizeram. O enredo do filme seria o conteúdo da gravação encontrada. Essas explicações aparecem no início da projeção e são as mesmas encontradas na página inicial do site, divulgado antes da estréia e atraindo milhões de pessoas. A mitologia sobre a lenda da bruxa e a

divulgação feita como se tivessem um fundo real foram suficientes para levar milhões às salas de cinema.

O filme não utiliza roteiro e se faz passar por um documentário caseiro. Para realizá-lo, os diretores Daniel Myrick e Eduardo Sánchez utilizaram um procedimento singular durante as filmagens: deram uma câmera de vídeo para cada ator, deixando-os com o mínimo de provisões necessárias para sobreviver na floresta. A produção entrava em contato apenas ocasionalmente e, por meio de recados em caixas de leite, apontava o que cada um devia fazer. A proposta era transmitir o máximo de veracidade possível, uma vez que os atores não conheciam detalhes do enredo nem do que iria acontecer (*ibid*). O filme utiliza ainda, o já citado recurso de utilizar os nomes reais do atores como os nomes dos personagens, para simular o máximo de autenticidade.



*Imagens  
documentais  
simuladas em  
A Bruxa de Blair*

Movimento expressivo da década de 1990, o Dogma 95 também teve como motivação procurar fazer filmes menos ilusórios. Iniciado com um manifesto realizado por um grupo de diretores em Copenhague, na primavera de 1995, o movimento tem como objetivo “contrariar certas tendências do cinema atual”. Buscando uma operação de resgate de um cinema que consideram morto, o manifesto se opõe ao cinema de autor e propõe dez regras para a produção de filmes, explicitadas nos Votos de Castidade. O Dogma prega que o cinema não é ilusão e entre as regras propostas estão a filmagem em locação e o uso apenas de iluminação e som ambientes. A filmagem deve ser feita com a câmera na mão, sendo permitidos apenas os movimentos do corpo, e o filme não deve ter ações superficiais, como homicídios, ou deslocamentos temporais<sup>13</sup>. Apesar de fazer críticas aos cinemas dos anos 1960, o movimento parece ecoar a ética da Nouvelle Vague, como a reação ao estilo dominante da época e a busca pela realização

<sup>13</sup> Informações extraídas do site oficial do movimento Dogma 95. Disponível em: <http://www.dogme95.dk>. Acesso em 26 de agosto de 2006.

de filmes menos artificiais. Dancyger observa que o tema abordado pelos filmes e o fato de utilizar roteiro e atores, faz do conteúdo dos filmes do *Dogma* um “melodrama clássico, mas com o estilo de cinema-verdade” (2003: 250).

O movimento confere aos filmes que seguem os votos de castidade um certificado, reconhecido pelos organizadores. Fundado por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, o *Dogma 95* foi inaugurado com dois filmes desses diretores: *Festa de Família* (Vinterberg, 1998) e *Os Idiotas* (Von Trier, 1998). O fato de realizarem filmes seguindo os dogmas do movimento, porém, não impede que os diretores transitem por outros gêneros. Logo após fazer *Festa de Família*, Vinterberg realizou o longa *Dogma do Amor* (2003), que apesar de ter o nome *Dogma* na tradução brasileira<sup>14</sup>, não segue os votos do movimento, utilizando diversos efeitos especiais.

Além dos pressupostos ideológicos, a simplicidade das regras do *Dogma* trouxe a possibilidade de realizar produções ligeiras, o que o torna atraente para diversos cineastas. Lone Scherfig, diretora de *Italiano para Principiantes* (2000), afirma que a leveza da produção a levou a realizar um filme da forma que queria e sem a demora de uma filmagem convencional, que muitas vezes leva dias para produzir uma cena de um minuto. A proximidade com a realidade é outro aspecto que seduziu a diretora: “é uma das condições do *Dogma*. Rodagem rápida, ligeira, o mais perto possível da realidade. Enquanto cineasta, desembaraçamo-nos de uns quantos artifícios para chegar ao essencial: confiar no real, acreditar na vida e aceitá-la”<sup>15</sup>.

O filme conta a história de um grupo de solteiros que frequenta um curso de italiano e, a partir daí, seus caminhos são entrecruzados, e os personagens descobrem que podem ser felizes sendo eles próprios. Scherfig o classifica como um “documentário dos sentimentos”. A crítica do Cahiers du Cinéma confirma a impressão:

Ajudada pelo aspecto documentário que impõem as regras do *Dogma*, Lone Scherfig criou um universo muito realista, transmitindo o sentimento que as suas personagens são antes de mais pessoas, que encontramos num instante T da sua existência através da câmara. (D.B, Cahiers du Cinéma, 2002)<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> O título original do filme é “It’s All About Love”.

<sup>15</sup> Informações extraídas do clipping da produtora sobre o filme. Disponível em <http://www.atlantafilmes.pt/2002/italianoaparincipiantes>. Acesso em 28 de agosto de 2006.

<sup>16</sup> *Ibid.*

A busca de autenticidade nos filmes do movimento está expressa no manifesto, que condena os efeitos tecnológicos como os responsáveis pela remoção dos aspectos de verdade dos filmes. Esses elementos de realidade são muitas vezes obtidos pela inserção de elementos casuais na narrativa, como no filme de Scherfig, quando um casal de atores utiliza uma cama para protagonizar uma cena romântica. A cama foi encontrada durante as filmagens em uma das locações, e a produção aproveitou a sua utilização seguindo as regras preconizadas pelo movimento, que não permitem que nada seja adicionado ou retirado das locações.

Embora o *Dogma* não tenha influenciado a cinematografia nacional, pode-se observar o uso dessas estéticas casuais em alguns filmes brasileiros. Karim Aïnouz utiliza a idéia de um elemento surpresa a fim de compor uma atmosfera mais realista. Em *Céu de Suely* (2006), algumas cenas mostram a protagonista tentando vender os números de sua rifa na cidade, mas nem sempre as pessoas sabiam do que se tratava. O diretor confirma o desejo de se apropriar do real: “tem uma cena em que ela está vendendo rifa, no posto de gasolina, e os caras não sabiam que rifa era aquela, então é documental mesmo”. (Hessel, 2006: 04)

Essas casualidades presentes nas narrativas têm relativizado a questão da autoria na produção dos filmes. A preocupação com a questão do autor no cinema surgiu com os movimentos renovadores do pós-guerra. Em 1954, François Truffaut escreveu um ensaio-manifesto para a revista francesa *Cahiers du Cinema*, procurando enfatizar o caráter autoral das obras. O manifesto era uma reação ao acabamento primoroso dos filmes realizados pela indústria cinematográfica, cujo trabalho atomizado limitava a criatividade do diretor. A lógica industrial que seccionava o trabalho de produção dos filmes em várias etapas, com roteiristas, produtores, diretores e montadores, cada qual executando apenas uma parte do trabalho, impedia que o diretor imprimisse seu estilo pessoal aos filmes (Stam, 2003:103).

Ao contrário das propostas inauguradas por Truffaut na *Nouvelle Vague*, a busca de um caráter mais autêntico e com aspectos ‘documentais’ nos filmes contemporâneos enfraquece a questão da autoria. Se nos filmes comerciais recentes a relativização vem do trabalho conjunto com as equipes responsáveis pelos efeitos digitais cada vez mais utilizados, nesses cinemas a autoria é compartilhada através da improvisação dos atores e dos aspectos casuais presentes na narrativa. A idéia é que a história pareça ser antes um retrato do cotidiano do que obra de um autor. A reiteração dessa intenção, no

*Dogma 95*, está explicitada no último voto de castidade que determina que “o nome do diretor não deve constar nos créditos”<sup>17</sup>.

A busca por um caráter mais autêntico nas ficções, entretanto, não está presente apenas nesses movimentos isolados. Muitos filmes comerciais também buscam intensificar seus efeitos de real, seja utilizando o estilo do cinema-verdade, como visto em *A Lista de Schindler*, seja através da busca de uma verossimilhança visual e histórica. Ao contrário de oferecer uma fuga à realidade, o que os filmes hoje parecem buscar, segundo Joel Black, é “uma intensa experiência do real” (2002: 29).

A idéia de um real intensificado também é observada por Beatriz Jaguaribe (2003) em um estudo sobre as estéticas realistas na produção brasileira contemporânea. A autora argumenta como as novas produções no cinema buscam causar um impacto estético a partir de um real forjado com elementos do cotidiano, tomando por base as observações de Roland Barthes sobre os efeitos de real nas narrativas de ficção. Em sua análise sobre a literatura realista, Barthes observa a presença de pormenores supérfluos presentes nestas obras. Estes pormenores referem-se aos pequenos gestos e aspectos não significativos presentes em uma narrativa e que escapam a uma análise objetiva. Segundo o autor, são estes pormenores, entendidos como o ‘real concreto’, que dão o caráter de real das narrativas ocidentais produzindo um *efeito de real* (1998: 164).

Nesse contexto, Jaguaribe sugere o conceito de ‘choque do real’, um recurso estético utilizado pelas narrativas contemporâneas para gerar um efeito de estranhamento na audiência.

Entendo, portanto, o ‘choque do real’ como um momento de intensificação catártica onde uma situação extrema seja de violência, terror, pobreza ou paixão aguçada de forma tão verossímil que o leitor/espectador é tomado pela ficcionalidade e suspende seu julgamento (2003: 01).

Para a autora o choque é efetivo quando o real se torna convincente, diverso das imagens sensacionalistas comumente exibidas, levando a audiência, por alguns instantes, a sair da passividade e perceber a intensidade desse real verossímil intensificado na ficção.

O efeito do choque é utilizado em algumas produções nacionais, que buscam tematizar questões sociais, realçando elementos como a violência ou a pobreza. Jaguaribe observa em filmes como *Ônibus 174* (2002), *Carandiru* (2003) e *Cidade de Deus*

---

<sup>17</sup> Informações extraídas do site oficial do movimento Dogma 95. Disponível em: <http://www.dogme95.dk>. Acesso em 26 de agosto de 2006.

(2002) a cristalização desses choques através da dramatização. Em *Ônibus 174*, a opção do diretor em reproduzir, várias vezes, em câmera lenta, a morte da passageira Geísa no desfecho da tragédia, revela sua intenção em produzir o choque através da dramatização enfática do momento da morte. Em *Cidade de Deus*, esse momento de choque ocorre na cena em que Filé com Fritas, um menino que age na guerra do tráfico, é obrigado pelo chefe Zé Pequeno a escolher outra criança para matar, apenas com a finalidade de mostrar obediência e temor ao líder do bando. A criança, tomada pelo pavor de ter que atirar contra um colega, chora em pânico, em meio à crueldade da situação. Nesse momento, “cristaliza-se o choque do real, na dramatização verossímil da violência”. (*ibid*: 03). A autora observa que o efeito do choque se potencializa diante de uma situação que não é conhecida ou que é absorvida de forma mecânica, se tornando, através dos efeitos dramáticos, “vívida e insuportável” (*ibid*: 01).

## 5 Imagens Nacionais

O amplo leque de filmes citados permite perceber como muitas ficções contemporâneas têm utilizado, com frequência, alguma forma de realismo em suas produções. Este realismo não advém apenas das tradicionais técnicas de continuidade, como no cinema clássico narrativo, mas de efeitos diversos que buscam tornar mais verossímil a realidade retratada no filmes. Seja pela forma perceptiva que abusa da tecnologia digital, seja pelos efeitos de verdade sugeridos pela exibição de equipe e aparato técnico ou através dos filmes que buscam uma estética documental em suas ficções. Ou ainda através das casualidades e improvisações durante as filmagens, do realismo dos temas e das referências a lugares, atores e eventos reais, ou pelos choques de real e pelo hiper-realismo que intensifica o envolvimento com os personagens.

Embora os cineastas nacionais não tenham aderido a um movimento específico como o *Dogma* e alguns diretores, como Sérgio Machado (*Cidade Baixa*), evitem rótulos como “Novo Cinema Novo” (Silveira, 2005) que começam a surgir na imprensa, é visível a quantidade crescente de filmes que têm buscado intensificar um laço com o real em suas produções. Karim Aïnouz, diretor de *O Céu de Suely* (2006) e roteirista de *Cidade Baixa* (2005), percebe essa renovação no cinema nacional recente e o surgimento de novos autores, embora ressalte o perigo de usar o termo “cinema de autor” com o sentido atribuído aos Cinemas Novos, como oposição a um cinema de mercado (Hessel, 2006).

A abordagem de temas cotidianos e periféricos no cinema nacional não é característica apenas das produções atuais. No Cinema Novo dos anos 60 pode-se observar na temática da maioria das produções a proposta de realizar filmes com preocupações sociais e enraizados na realidade brasileira. Mas, ao contrário do Cinema Novo que trazia uma proposta bem específica organizada no manifesto ‘estética da fome’ de Glauber Rocha, o cinema atual não segue dogmas ou manifestos. Entretanto, isso não impede que sejam vistas certas semelhanças temáticas e estéticas nesse cinema, tal como foi percebido em relação ao cinema marginal dos anos 1970.

Após a expansão trazida pelo Cinema Novo e os recordes de bilheteria alcançados nos anos 1980, o cinema nacional passou por uma fase de grande declínio na produção no início da década seguinte. Se em 1982, os filmes nacionais chegaram a conquistar 36% do mercado interno, de 1992 a 1994, com o desmonte provocado pelo

governo Collor, faturavam menos de 0,5% (Rangel, 2005). Com a promulgação da Lei do Audiovisual em 1993 e o incentivo fiscal, o cinema nacional voltou a se desenvolver, ganhando fôlego a partir de 1995 em um movimento de expansão conhecido como Cinema da Retomada. Filmes como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *A Terceira Margem do Rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994), *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1995) e *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) se transformaram nos filmes símbolo da retomada. Essa recuperação chega ao ápice em 2003, quando o cinema nacional alcançou 21% da bilheteria, pela conjugação de diversos fatores. Amparado nos incentivos dos modelos de fomento e mostrando uma sintonia entre a demanda da audiência e a oferta de filmes, em 2003 “o cinema brasileiro foi capaz de produzir e lançar filmes que atenderam ao gosto dos espectadores, com ênfase em temas e abordagens "realistas", aproveitando assim uma oportunidade de mercado” (*ibid*: 01).

Embora 2003 tenha sido um ano atípico, com expressiva bilheteria alcançada na esteira de filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003), percebe-se que o desenvolvimento de produções com temáticas e abordagens realistas esteve presente desde o início da retomada e se mantém nas produções mais recentes. Nos primeiros anos há um momento de euforia com o sertão brasileiro que, ao contrário do Cinema Novo, se torna um lugar colorido, em filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lirio Ferreira, 1997). No final de década, as temáticas no nacional continuam e se expandem para abordagens cotidianas e periféricas. Uma parte expressiva das produções recentes procura estar próxima ao real e aborda as contradições contemporâneas vivenciadas nas ruas. *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky, 2000), *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *O Invasor* (Beto Brant, 2002), *Uma Onda no Ar* (Hélcio Ratton, 2002), *O Homem do Ano* (José Henrique Fonseca, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003), *O Redentor* (Cláudio Torres, 2004), *Cidade Baixa* (2005) e *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005) são alguns exemplos que ilustram essa perspectiva.

A presença de uma temática realista, porém, não implica necessariamente o uso de uma estética realista definida. Documentários dialogam com novas formas de produção, como faz Paulo Sacramento em *O Prisioneiro da Grande Ferro* (2003) ao entregar as câmeras nas mãos dos presos que são responsáveis por parte das imagens do filme, ou no estilo seguido por Saad Jafet, Cannito e Benaim que trabalharam com animações e encenações no documentário *Violência S.A.* (2005). Por outro lado,



percebe-se que várias ficções trazem para suas narrativas elementos dos discursos objetivos do documentário e dos telejornais, buscando maior autenticidade a suas produções, como em *Quanto Vale ou é Por Quilo?* (2005). Essa abordagem de temas realistas pelas ficções e de borramento de fronteiras pela utilização de diferentes efeitos de realidade se mantém na cinematografia nacional recente, podendo ser vista em filmes como *Anjos do Sol* (Rudi Lagemann, 2006) e *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

## 6 Metodologia e Análise Fílmica

Como observa Beatriz Jaguaribe, as estéticas realistas utilizadas nas produções recentes não constituem um bloco coeso de práticas, tampouco se tornam a única forma de representação que permeia o cinema atual, porém a demanda por um certo tipo de real vivido, que pareça fruto de uma experiência palpável, tem se tornado cada vez maior no cenário atual (2003: 02). A partir da observação da utilização crescente de estéticas documentais nas ficções nacional, a proposta do presente estudo é observar nos filmes que abordem temas cotidianos a presença de elementos e opções estéticas que fortalecem o efeito de realidade das produções.

Nesse sentido, a escolha do corpus recaiu sobre as produções nacionais de ficção que apresentam temáticas cotidianas ou periféricas em suas narrativas. Para que se pudesse analisar a existência de uma tendência, foram escolhidos filmes lançados no mesmo ano e cuja bilheteria estivesse entre as vinte primeiras posições, segundo listagem oficial da ANCINE (Brasil, 2006). A fim de satisfazer os critérios estabelecidos foram selecionados os seguintes filmes para análise: *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *Quase Dois Irmãos* (Lúcia Murat, 2005) e *Quanto Vale ou é por Quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005).

Por se tratar de uma análise que envolve alguns conceitos e práticas recentes, a literatura utilizada na metodologia faz referência às obras de vários autores. A pesquisa está centrada na observação das opções técnicas e estilísticas utilizadas com a intenção de fortalecer a verossimilhança com a realidade, descartando-se a análise de discurso, uma vez que não se pretende examinar a significação da estória. Em relação à narrativa em si, serão observados apenas os elementos que dizem respeito à citação de dados documentais ou eventos reais referenciados nas estórias, como forma de contextualização.

As questões que envolvem a montagem serão abordadas especificamente no que se refere à utilização de técnicas documentais, como a continuidade sonora comumente presente nestas produções, não sendo abordadas as técnicas e elementos de transição associados à constituição do ritmo da narrativa e à ilusão de continuidade, característicos do cinema de ficção clássico.

Em relação à análise das imagens, serão discriminadas as escolhas de composição e as técnicas de filmagem que utilizem opções características das produções

realistas. Nesse sentido serão referenciados, além das técnicas tradicionais da produção documental, os diferentes efeitos de realidade propostos pelos autores citados no estudo, bem como referências às opções adotadas por movimentos específicos, como o Dogma 95.

Em um primeiro momento, delimitou-se o tipo de estudo a ser efetuado, com base nas classificações propostas por Dudley Andrew (2002) sobre os aspectos que podem ser examinados em um filme. O principal ponto abordado na análise diz respeito aos “Métodos e Técnicas” e, implicitamente, às “Formas e modelos”. O primeiro refere-se aos processos técnicos que criam ou transformam o material filmado, que constitui o ponto central do estudo. O segundo diz respeito ao filme em geral, como um processo completo, já concluído, no qual o material filmado já adquiriu uma forma significativa através das técnicas utilizadas.

Definidos os pontos a serem analisados, seguiu-se à metodologia proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994) para a análise fílmica. Tal proposta inclui as tarefas de desconstrução, descrição e interpretação do material fílmico. Inicialmente, foi efetuada a coleta de informações gerais sobre a filmagem, diretor e aspectos históricos, pesquisando as motivações envolvidas na concepção do filme e a idéia geral pretendida, bem como a influência de eventos reais e de movimentos cinematográficos anteriores na construção do filme. Ainda que o ponto central da análise recaia sobre aspectos técnicos, a contextualização foi importante para auxiliar a interpretação e a localização das obras em uma tendência.

Na etapa seguinte, realizou-se um exame de diversos elementos do filme, a fim de perceber os aspectos que opõe as características formais entre as narrativas realistas e de ficção. Com esse objetivo, examinaram-se as técnicas específicas de composição das imagens, através da análise dos componentes de planos e seqüências, enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera. Outros aspectos fílmicos não específicos também foram examinados, como som, iluminação, cenário e vestuário, elementos comumente utilizados na estilização das imagens a fim de obter efeitos artísticos ou realistas.

A coleta dos dados seguiu, ainda, os tipos de abordagens caracterizados por Jacques Aumont (1995) em relação às práticas cinematográficas, que diferencia o realismo do tema e o realismo dos materiais de expressão. Em relação ao primeiro aspecto, foram identificados os elementos que caracterizam a abordagem realista, incluindo o tema em si e a referência a dados históricos ou documentais sobre situações

sociais contemporâneas. A referência a eventos reais presenciados ou vivenciados pelos diretores também foi abordada nesta categoria.

Em relação ao realismo dos materiais de expressão, a fim de obter uma descrição mais detalhada e analisar a existência de estéticas documentais e demais efeitos para intensificar o real nos filmes, foram analisados, especificamente, os seguintes aspectos:

- A exposição didática, o uso de elementos como a fusão de música e ruído, a narração em voz off despersonalizada e a construção de argumentos, característicos do documentário clássico expositivo.
- A captação feita de forma direta, com iluminação e som naturais, evitando técnicas de entrevista e a montagem em planos longos, para transmitir a impressão de uma realidade registrada e transmitida de forma direta, presentes no documentário observacional de Nichols e também no estilo do cinema-direto.
- A montagem de imagem e som para mostrar a continuidade dos pontos de vista, a presença do aparato técnico e da equipe de filmagem e o uso da câmera na mão, presentes no modo interativo e no cinema-verdade.
- A utilização de elementos de reflexão, contestando códigos dominantes através da interatividade, ironia, paródia ou sátira, bem como a presença de diferentes estéticas e elementos de descontinuidade, que caracterizam o modo reflexivo de documentário abordado por Nichols (1991).
- A filmagem em locação e a abertura a improvisos e acasos durante as filmagens, presente nos filmes no neo-realismo italiano e nos votos de castidade do Dogma 95.
- O efeito de realidade obtido pelos aspectos de verossimilhança histórica, como vestuários, composição e cenários que localizam as histórias em tempo e espaços historicamente reconhecidos. (Black, 2002; Nichols, 1991)
- A dramatização a partir de um real forjado com elementos do cotidiano, que buscam causar um impacto estético, caracterizando o Choque do Real (Jaguaribe, 2003).
- A câmera na mão, os planos fechados que evitam mostrar detalhes dos ambientes e os closes que favorecem o envolvimento com os personagens, característicos do hiper-realismo dos filmes de Erick Zonca (Dancyger, 2003).

A descrição dos dados coletados foi feita de forma sequencial, obedecendo à ordem de montagem estabelecida pelo filme. A opção por tal forma de relato foi realizada a fim de possibilitar uma compreensão geral da história, ao mesmo tempo em que se detalharam as técnicas e os elementos elencados acima. Cada filme foi descrito individualmente e, posteriormente, os aspectos observados foram analisados de acordo com os autores referenciados ao longo do estudo. Na parte final, foram traçados os aspectos comuns entre as três produções, levando à conclusão do trabalho.

## **6.1 Quase Dois Irmãos (2005)**

### **Descrição das Cenas**

O filme de Lúcia Murat mostra as transformações sociais ocorridas no Rio de Janeiro nos últimos cinquenta anos, a partir da relação entre dois personagens: Miguel, um intelectual de classe média que foi preso político na Ilha Grande e Jorge, filho de um sambista que se transformou em um dos fundadores da Falange Vermelha. O filme tem como pano de fundo a história política do Brasil e mostra três momentos de encontro entre os dois personagens. Nos anos 1950, o pai de Miguel, jornalista e aspirante a compositor de sambas, freqüentava a Favela Dona Marta, onde conheceu o pai de Jorginho. As crianças têm o primeiro contato e crescem como colegas de infância. Nos anos 1970, o encontro se dá no presídio da Ilha Grande, quando o país vivia sob a ditadura militar. Miguel, preso político, reencontra Jorge, que havia cometido assaltos a banco. Ambos estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional e cumpriam pena na mesma galeria, mostrando a relação entre os dois mundos que se tornou parte importante na história da violência no país. O terceiro encontro tem lugar no cenário atual, no ano de 2004. Miguel tem uma filha adolescente que se envolve com um jovem traficante de um grupo criminoso liderado por Jorge, que está preso na penitenciária de Bangu.

A idéia do filme surgiu quando a diretora percebeu que filhas de amigas, adolescentes de classe média, começaram a subir o morro e a ter relações com traficantes. Esse encontro era semelhante ao que a própria diretora, presa política em Bangu, viveu nos anos 1970. A sua experiência aliada à de Paulo Lins, morador da

Cidade de Deus por vinte e cinco anos e escritor do livro homônimo, levou à criação do roteiro original.

O filme tem início com a referência à ditadura, onde um leiteiro explicativo contextualiza a atmosfera do filme: “Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assaltos a banco estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Cumpriam pena nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos”. A partir daí, os encontros nas três épocas é montado de forma não-linear, mostrando a contradição social e o elo cultural entre os mundos através do ponto de vista de Miguel. As cenas de abertura mostram imagens do personagem na infância e na época atual, durante o carnaval na Marquês de Sapucaí e a história começa com Miguel em 2004, dirigindo em um túnel da Zona Sul, enquanto sua voz em off é ouvida: “temos todos duas vidas, uma a que sonhamos, outra a que vivemos”. Esta cena se repete no final do filme, fechando o círculo da narrativa.

A seguir, é retratada a infância de Miguel e Jorginho, em 1957, na Favela Santa Marta. As imagens nesta época são estilizadas em tom sépia e apresentam uma composição mais clássica, utilizando tripé, filtragens e outros recursos de composição. Apenas nesta parte da história as imagens possuem um tratamento mais cuidadoso, a fim de mostrar um certo glamour, de acordo com o diretor de fotografia do filme, Jacob Solitrenick<sup>18</sup>.

As cenas seguintes pulam para a época atual, em 2004, com a visita de Miguel a Jorge, no Presídio de Segurança Máxima de Bangu. Os personagens relembram a época da infância e do presídio. As imagens aqui são coloridas, porém sem uma composição muito trabalhada ou estilizações. A câmera na mão atrás das grades acompanha o diálogo entre os personagens em plano próximo, sem movimentos bruscos, como se documentasse o encontro.

A sequência seguinte mostra cenas da infância dos meninos jogando bola e uma fusão faz a transição para 1970, no presídio da Ilha Grande, onde a bola cai aos pés de Miguel, que joga com outros presos. Nesta época, as imagens apresentam uma coloração escura, num tom cinza azulado, procurando mostrar a opressão da época. A câmera na mão também está presente na maior parte das cenas do presídio, especialmente quando acompanha os presos na galeria ou em suas celas.

---

<sup>18</sup> Informações extraídas do Making Of do filme, disponível na versão em DVD.

*Os tons cinzentos  
na fotografia opressiva  
do presídio da Ilha Grande  
(Quase Dois Irmãos)*



As seqüências seguintes alternam cenas da visita de Miguel na época atual e cenas que mostram a chegada de presos políticos ao presídio e suas reivindicações. Os cortes rápidos mostram a seguir Miguel pegando a filha em uma cabine da Polícia, numa praia da Zona Sul. Novo corte mostra um barco levando visitantes ao presídio da Ilha Grande. Neste ponto, ouve-se pela terceira vez a voz em off de Miguel: “a vida que sonhamos determina a vida que vivemos...”.

A seguir, as cenas mostram a chegada de Jorginho à cela de quem vai para a galeria de Segurança da Ilha Grande, onde tem o primeiro contato com os presos políticos que expõem as ‘regras’ de convívio. Mais uma vez a voz off de Miguel anuncia: “a vida de Jorginho talvez tenha sido uma tragédia anunciada que nós ajudamos a escrever...”. As cenas seguintes mostram a chegada de visitantes ao presídio da ilha. Algumas tomadas exibem um plano geral da construção e a câmera na mão acompanha a revista dos visitantes. As cenas das conversas são feitas em planos próximos e closes nos prisioneiros e seus parentes. Uma estratégia armada para que Miguel consiga entregar uma manifestação dos presos à sua namorada leva a um tumulto na prisão, composto com a câmera na mão de uma forma mais nervosa, acompanhado a confusão e a revista em uma jovem.

Algumas cenas depois, a chegada dos novos presos é saudada com palmas e votos de bem-vindos e a seqüência mostra o envio de bilhetes para os novos presos falando da greve de fome que farão para conseguir os direitos reivindicados. No presídio, Miguel recebe a notícia de morte do sambista Jorge Silva, pai de Jorginho. Enquanto a voz de Miguel lê a notícia em *off*, imagens de sua infância aparecem na tela. Closes nos olhos de Miguel e Jorge, vistos pelas frestas nas portas das celas, são intercaladas em plano e contra-plano, mostrando o reencontro dos dois. Novas cenas

mostram a duração da grave, de quase um mês, e a brincadeira entre Miguel e Jorginho falando o nome de várias comidas, através das frestas nas portas.

As cenas voltam a 2004, com a presença de Juliana, filha de Miguel, e um grupo de amigas de classe média em um baile *funk* numa comunidade. As imagens aqui são bem coloridas, a câmera na mão é mais ágil e acompanha os jovens dançando e os meninos do tráfico empunhando suas armas e fumando maconha. Na cena, vê-se Juliana com Deeley, jovem que cumpre as ordens que Jorginho dá na prisão por um celular. As cenas do baile são alternadas com cenas de um outro jovem (Duda) com um grupo, no alto do morro, ameaçando um rapaz que deve dinheiro à facção. A câmera na mão, a pouca luz e a forma de expressão dos rapazes dão um estilo documental à cena, que termina com a execução do jovem. O conflito entre dois grupos, com Duda se rebelando a receber ordens de um homem na prisão, começa a se esboçar.

A cena seguinte faz uma panorâmica horizontal da comunidade, seguida por uma panorâmica vertical que enquadra um menor, olheiro, descendo as escadas com um transmissor. Dois homens sobem com uma grande mala, enquanto o menino comunica ao grupo de jovens traficantes em uma laje o andamento da situação. A atuação não segue um diálogo pré-definido no roteiro, sendo improvisada pelos jovens atores, oriundos de grupos de teatro e cinema da comunidade<sup>19</sup>. As imagens também seguem a estilização documental, sem composições muito trabalhadas, com cores naturais e feitas todo o tempo com câmera na mão. A cena é intercalada com tomadas de Jorginho, da prisão, mandando concluir a operação e com a saída dos homens usando um carro da polícia, após receber cocaína como pagamento pelas armas.

Algumas cenas depois, volta-se a 1970 e Jorginho aparece na cela de Miguel com um pandeiro. Miguel estava deprimido por descobrir que sua namorada o traía e Jorginho procura consolá-lo e o faz desabafar. A seqüência é feita em um longo plano-sequência com a câmera na mão e teve como objetivo explicitar a relação de amizade entre Miguel e Jorginho, de acordo com a diretora<sup>20</sup>. Jorginho canta o samba da infância deles e a continuidade sonora na música, com leve virada de câmera, os exibe com barba e cabelo maiores, mostrando a passagem do tempo.

A partir daí, as cenas começam a trabalhar as rupturas. Na época atual, o grupo de Duda mata outra pessoa da comunidade, enquanto Jorginho diz a Miguel que são eles que mandam lá. Nos anos 1970, na Ilha Grande, novos presos comuns chegam à Ilha e

---

<sup>19</sup> *Ibid*

<sup>20</sup> *Ibid*



Jorginho reconhece um deles, Pingão. Ao ouvir as regras na galeria, Pingão mostra resistência e começa a transgredi-las, gerando um conflito que leva os presos políticos a pedirem a separação entre eles e os presos comuns. Estes aproveitam as idéias de coletividade dos ativistas para criar sua própria facção: a Falange Vermelha. A fim de gerar maior realismo nos cenários, o muro é de fato construído em alvenaria. As estéticas nas imagens também são mantidas e as referências aos conflitos atuais nas comunidades e à ruptura na Ilha Grande são pautados pela verossimilhança com os fatos atuais e os históricos.

Após uma série de conflitos que levam à morte de alguns personagens, tanto entre os grupos rivais na comunidade atual quanto na prisão da Ilha Grande, entra a trilha sonora de Nana Vasconcelos, instrumental, como fundo. A partir daí a temporalidade no filme se passa apenas no momento atual, 2004, sendo alternadas imagens da comunidade e Juliana subindo o morro em meio à tensão entre os grupos de Deeley e Duda, de Jorginho na sua cela em Bangu e de Miguel em um desfile na Sapucaí. As cenas finais do filme mostram Juliana sendo estuprada pelo grupo de Duda, de Jorginho sendo assassinado na prisão e de Miguel em seu carro no túnel, saindo da avenida para ir encontrar a filha no hospital. A frase do início é repetida em *off* por Miguel (temos todos duas vidas....). O filme fecha com a música de Naná e uma panorâmica vertical circular, em cores desbotadas, começando nos prédios na zona sul e terminando nas casas da favela, tendo ao fundo o Cristo Redentor.



*A câmera na mão simula as cores e a agilidade dos meninos do tráfico*  
(Quase Dois Irmãos)

### **Análise do Material Fílmico**

Seguindo os tipos de abordagem caracterizados por Jacques Aumont (1995) em relação às práticas cinematográficas, pode-se perceber que o realismo do tema é central

no filme de Lúcia Murat. O tema atual, que fala da violência urbana, a caracterização detalhada das diferentes épocas, o uso de referências reais na construção da história e a influência das experiências da própria diretora, do co-roteirista e dos atores, contribuem para essa construção bastante verossímil da situação atual do Rio de Janeiro. Algumas cenas do filme, especialmente as cenas na prisão, são pautadas pelas vivências pessoais da diretora. Lúcia Murat frequentou o presídio da Ilha Grande na década de 1970 para visitar seu companheiro que se encontrava preso e ela mesma foi presa política na carceragem feminina em Bangu. A impossibilidade de uma relação entre os dois mundos mesmo na cadeia, entre os presos políticos e os presos comuns, entre a classe média e a classe pobre, foi marcante para a diretora. A idéia do filme, porém, veio de uma situação atual, quando soube das histórias de jovens adolescentes, filhas de amigas, que passaram a subir o morro para ter relação com traficantes. A repetição dessa impossibilidade de uma relação foi o que marcou desde o início a construção do argumento do filme: “Então, na verdade, o filme partiu de hoje. Era como se fosse uma reprodução, nos novos tempos, de uma mesma experiência que já tinha vivido antes. A idéia portanto, já surgiu como sendo uma história que teria várias épocas, como um círculo vicioso”<sup>21</sup>.

A escolha por uma narrativa não-cronológica foi utilizada a fim de reiterar essa idéia de um círculo vicioso, base do argumento da história. A primeira versão do roteiro, escrita com Paulo Lins, foi feita em ordem cronológica, mas a estrutura do filme foi sempre pensada como um quebra-cabeças com o objetivo de acentuar a idéia da repetição. “Não era apenas contar a história da Ilha Grande ou da menina que se relacionava com traficante, mas sim dessa repetição o que mais me instigou”<sup>22</sup>.

A composição da história é toda mesclada por imperativos realistas, seja através dos relatos das jovens adolescentes de classe média que frequentam o morro e foram entrevistadas por Murat, seja pela própria atuação durante as filmagens. Os atores reconhecem essa liberdade durante as cenas, que os permitiu participar verdadeiramente da construção do filme, conforme ressalta o ator Flávio Bauraque (Jorginho nos anos 1970). Lucia Murat acredita que a criação coletiva faz parte do trabalho no cinema e, apesar de ter um roteiro trabalhado com ótimos diálogos, comenta que ele foi transformado pelos atores durante as filmagens. Os atores principais (Caco Ciocler e

---

<sup>21</sup> Relato extraído do site oficial do filme. Disponível em: <http://www.quasedoisirmaos.com.br>. Acesso em 24 de novembro de 2006.

<sup>22</sup> *ibid*

Flavio Bauraque) deram sua contribuição ao roteiro especialmente na cena em que Jorginho consola Miguel em sua cela, fundamental para mostrar a ligação entre os dois personagens. Murat acredita que esse tipo de trabalho com os atores traz um maior realismo às cenas: “Por mais que eu trabalhe uma ficção, eu gosto muito de ir à realidade e que essa realidade me traga algo de novo. E o trabalho com os atores também faz parte disso, eu acho fundamental trabalhar com os atores de uma forma aberta, em que eu sei que eles podem me dar alguma coisa”<sup>23</sup>.

A fim de retratar a realidade atual do tráfico nas comunidades com mais realismo, Murat preferiu trabalhar com meninos de grupos de teatro desses locais. A diretora selecionou um elenco de oitenta pessoas e trabalhou com atores do “Nós do Morro” (grupo de teatro da favela do Vidigal) e com o “Nós do Cinema” (grupo formado a partir do filme “Cidade de Deus”). Como iria trabalhar com pessoas de pouca experiência como atores profissionais, a diretora realizou um workshop, a fim de integrá-los com os demais atores e definir os personagens. As definições tiveram a participação do grupo, que muitas vezes escolhiam os papéis que iriam representar. Os diálogos nas cenas rodadas na comunidade também possuem um caráter quase documental, contando com as improvisações dos meninos nos diálogos e na atuação: “A gente explicava para eles qual era a situação da cena e eles iam inventavam as frases e a postura corporal, a partir do próprio repertório deles. A partir disso, a gente só organizava um pouco mais.” (BARBOSA, 2005: 01). Essa idéia da autoria compartilhada está presente em muitos filmes contemporâneos que buscam imagens menos ilusórias, como visto em algumas produções de Abbas Kiarostami e nos improvisos presentes em algumas produções que seguem os votos do Dogma 95.

A referência à realidade também pode ser vista nas referências a situações reais. Além dos relatos das adolescentes e das experiências de Paulo Lins na comunidade, a vivência de Lúcia Murat como presa política criou cenas bastante semelhantes ao que ocorria de fato nas prisões, na época da ditadura. Ainda na fase de pesquisa e preparação do elenco, em 2003, a diretora organizou uma palestra com presos políticos que relataram suas experiências aos atores principais. Caco Ciocler (Miguel nos anos 1970) relata que se surpreendeu com a conversa, pois percebeu que os ativistas, hoje senhores, tinham lembranças bem-humoradas da época, recordando mais as brincadeiras e a molecagem do que a parte barra pesada. Durante a palestra um dos ex-presos

---

<sup>23</sup> Relato extraído do Making Of do filme, disponível nos extras da versão em DVD.

lembra um comercial da época com a cantora Lucinha Lins, que fazia propaganda de uma marca de salsichas. O ativista relata: “Começavam a greve, perguntavam: o que você prefere: A Lucinha Lins ou a Salsicha. Porra, a Lucinha Lins! Quando chegava no oitavo dia: porra, quero essa salsicha”. Esse clima de ironia e humor está presente em várias cenas dos anos 1970, quando os personagens de Jorginho e Miguel falavam nomes de comidas durante a greve de fome. Para Murat, esse humor é visto como uma forma de resistir a uma situação de violência. “E isto existia profundamente com a gente na cadeia e a gente criou algumas cenas buscando isso”, afirma<sup>24</sup>. Essa referência às experiências de vida também é ressaltada pelo co-roteirista Paulo Lins: “Nesse sentido, nossas duas realidades se encontram no roteiro. O interessante é que estamos falando de um período sobre o qual as pessoas pouco sabem. O filme mostra o início de toda a criminalidade que presenciamos hoje”<sup>25</sup>.

Em relação aos materiais de expressão, a composição da fotografia no filme também foi inspirada em aspectos da realidade. Para a diretora, cada época possui um plano de fundo diferenciado e o objetivo era retratar no filme as realidades de cada uma. A idéia de composição é um aspecto intimamente ligado ao trabalho da fotografia e, a fim de direcionar essa tarefa, é necessária a criação de um conceito que seja forte para se sustentar durante todo o filme. O diretor de fotografia Jacob Solitrenick conduziu o roteiro definindo esses conceitos e composições, e procurou trabalhar uma fotografia de contrastes através do uso de pretos profundos. A idéia era retratar a realidade da violência sem glamour. Apenas nos anos 1950 as fotografias apresentam esse aspecto mais romantizado, usando uma estilização em tom sépia e trabalhando com tripés, filtros de luz e uma composição mais clássica. A luz nas cenas do presídio da Ilha Grande nos anos 1970, por outro lado, foram trabalhadas com muitos tons de cinza, a fim de dar o peso dramático que o filme exige, de acordo com Solitrenick<sup>26</sup>. Na realidade atual, em 2004, as imagens da realidade vêm através do uso de cores explosivas, especialmente nas cenas rodadas na comunidade.

O uso da câmera na mão também está presente em quase todo o filme, exceto nas cenas dos anos 1950. Jacob Solitrenick esclarece que o trabalho de fotografia é feito a partir da idéia do diretor sobre o visual e acredita que a câmera na mão, que utilizou no filme *Céu de Estrelas*, foi o que influenciou a escolha de Lúcia Murat por

---

<sup>24</sup> *Ibid*

<sup>25</sup> Relato extraído do site oficial do filme. Disponível em: <http://www.quasedoisirmaos.com.br>. Acesso em 24 de novembro de 2006.

<sup>26</sup> *Ibid*

seu trabalho. Para o diretor, a câmera na mão pode ser nervosa ou mais suave, mas sua característica principal é permitir mais agilidade e liberdade durante as filmagens, gerando uma composição mais viva e orgânica<sup>27</sup>. Essas características foram especialmente importantes para retratar a realidade das comunidades na época atual. A câmera na mão acompanha o movimento acelerado dos meninos do tráfico e a composição apresenta grande semelhança com as imagens exibidas em telejornais e documentários sobre a temática da violência urbana. Nas imagens dos anos 1970, a idéia de usar tons cinzentos ou o preto-e-branco aliada à técnica da câmera na mão é utilizada por alguns diretores que buscam uma estética semelhante à documental em suas ficções, como visto na declaração de Steven Spielberg sobre *A Lista de Schindler*.

Apesar dos cortes por vezes ligeiros que mostram fragmentos das diferentes épocas, o conceito é mantido em todo o filme pela coerência e constância na composição: imagens estilizadas e em tom sépia nos anos 1950, cinzentas e com câmera na mão nos anos 1970, e coloridas com a câmera na mão mais nervosa nas cenas das comunidades em 2004.

As técnicas de som também foram trabalhadas com a intenção de fazer um levantamento realista, utilizando o som direto. Entretanto, como a história é fabulada através do ponto de vista de Miguel, a autora utilizou a música como elemento que permitiu fazer a união entre os dois mundos, através de uma forma conceitual. A música não apenas é o elo cultural que une os personagens, seja através do samba dos anos 1950 e 1970 ou do *funk* em 2004, como também é utilizada na continuidade para ligar as seqüências que retratam as diferentes épocas nas quais se passa a estória. Essa idéia da transição através do som e elaborada com base no argumento é uma característica das produções documentais e é utilizada por Murat para construir seu discurso sobre o ciclo da violência. Segundo a diretora a música foi o grande trunfo do filme, e sua importância já estava dada no roteiro<sup>28</sup>.

A voz *off* de Miguel, apesar de ser usada várias vezes durante a narrativa não tem a finalidade de trazer aspectos documentais às cenas, funcionando como um solilóquio silencioso que reflete os pensamentos do personagem. Nesses *offs*, a passagem que mais se aproxima de uma reflexão crítica se dá nas cenas da chegada de Jorginho à Ilha Grande, quando os dois se reencontram pela primeira vez após a infância: “a vida de Jorginho talvez tenha sido uma tragédia anunciada que nós

---

<sup>27</sup> *Ibid*

<sup>28</sup> *Ibid*

ajudamos a escrever...”, narra o personagem, referindo-se ao posicionamento de separação exigido pelos ativistas na prisão, após os conflitos com os presos comuns.

Outros elementos, definidos por Martin (2003) como elementos fílmicos não-específicos, como vestuário e cenários, ajudaram a compor a atmosfera realista nas diferentes épocas. Em relação ao cenário, nos anos 1950 a composição é feita em estúdio com as estilizações já comentadas. Na época atual, as filmagens são feitas em locação, utilizando nomes e lugares reais para as filmagens, como as cenas nas comunidades, na praia de Copacabana, em Santa Tereza e na Marquês de Sapucaí. Mais trabalhoso foi fazer a reconstituição dos anos 1970, de acordo com o diretor de arte Luiz Henrique Pinto, já que não foi possível filmar no presídio original que se encontra quase totalmente destruído. As filmagens em planos abertos foram feitas em um pavilhão abandonado na Colônia Juliano Moreira que, em parte, serviu para o que precisavam, mas não tinha o elemento principal, a galeria onde toda a história se passa. Foi utilizado, então, um pátio coberto para a construção da galeria, toda feita em alvenaria, a fim de aumentar o realismo das cenas: “toda a galeria foi construída em alvenaria mesmo, real, tijolo, cimento. Para poder detonar, onde a pintura de arte seria melhor feita”, afirma Luiz Henrique<sup>29</sup>.

O vestuário, como comumente se faz em reconstituições de época, foi elaborado com base em documentos históricos, porém utilizando-se imagens de pessoas anônimas nas ruas e de multidões, para conferir maior verossimilhança às imagens. Segundo a figurinista Ines Salgado, a coisa mais difícil ao se fazer o figurino de uma época recente, como 1970, é dar naturalidade à época, já que durante a pesquisa a maioria dos resultados são referências à moda.. “Então como você criar uma coisa que fique crível para o espectador, que ele acredite que está em 1970, mas que também não fique aquela coisa totalmente ‘a moda anos 1970’ ”<sup>30</sup>, afirma.

As filmagens também apresentam aspectos do que Dancyger (2003) denomina hiper-realismo, ao analisar os filmes de Erick Zonca. A filmagem em ambientes pequenos, fechados, com a câmera em planos próximos buscando um maior envolvimento com os personagens e não destacando aspectos dos cenários também está presente em *Quase Dois Irmãos*, mais especificamente nas cenas de Jorginho e Miguel no presídio da Ilha Grande.

---

<sup>29</sup> Relato extraído do Making Of do filme, disponível nos extras da versão em DVD.

<sup>30</sup> *Ibid*

De forma geral, o realismo dos materiais de expressão no filme está mais presente nas cenas da época atual que se passam na comunidade. A filmagem em locação, a técnica da câmera na mão e uso do som direto dá um aspecto quase documental às imagens. O impacto estético obtido nas cenas em que o traficante Duda mata pessoas da comunidade ou do grupo rival também esboça o choque do real conceituado por Jaguaribe (2003). Nas imagens dos anos 1970, as imagens com câmera na mão e os tons cinzentos também buscam trazer maior realismo às cenas. Entretanto, nestas seqüências e no filme em geral, o aspecto que mais contribui para aumentar o efeito de realidade no filmes é a verossimilhança histórica. O reconhecimento dos lugares, as referências a eventos reais na época da ditadura e a familiaridade com a situação atual traz ao filme a marca da autenticidade, como observado por Bill Nichols (1991). Embora apresente esses aspectos de veracidade, o filme não perde seu caráter ficcional. Além das técnicas de estilização em parte das imagens e da montagem não-cronológica, a organização das histórias em torno dos dois personagens em formações sociais específicas incrementa a representação imaginativa. Uma referência a esse borramento, feita por Nichols em relação aos filmes do neo-realismo italiano, parece revelar o propósito do filme, que busca seu realismo “combinando o olho observacional do documentário com as estratégias subjetivas e identificativa das ficções”. (1991: 167).

## **6.2 Cidade Baixa (2005)**

### **Descrição das Cenas**

O filme de Sérgio Machado se passa em Salvador e fala sobre um triângulo amoroso formado por três jovens: Karina (Alice Braga), uma jovem stripper que quer ir à cidade arranjar um gringo endinheirado no carnaval; Deco (Lázaro Ramos), um ex-lutador de boxe e Naldinho (Wagner Moura), seu amigo de infância. Deco e Naldinho ganham a vida fazendo fretes em barco a vapor. Em uma de suas paradas, encontram Karina em uma lanchonete e lhe oferecem carona a Salvador. O grupo faz uma parada em Cachoeira para descarregar um frete e à noite vão a uma rinha de galos se divertir. Os dois amigos se metem em uma confusão e Naldinho acaba sendo esfaqueado, mas é defendido pelo amigo, que mata o agressor. Os dois são obrigados a fugir para Salvador e, enquanto Naldinho se recupera, Deco procura arranjar dinheiro para ajudar

o amigo. A dupla acaba reencontrando Karina, que agora trabalha em uma boate. A partir daí, a atração entre eles aumenta e começa a se esboçar a possibilidade de viverem uma vida a três.

A idéia de Cidade Baixa veio de um antigo interesse do diretor. Sérgio Machado percebe que quando vemos uma pessoa de longe, a primeira coisa que enxergamos são as diferenças, mas quando se chega muito perto, sem preconceitos, acredita que as coisas mais importantes são comuns. O diretor procurou, com Cidade Baixa, mostrar a vida de pessoas para quem não costumamos olhar e tentar entender como vivem esses jovens da periferia de Salvador que não tem muita perspectiva.

O filme tem início com cenas em um quarto da periferia de Salvador, onde Karina arruma suas malas. As cores são naturais, sem iluminação artificial. O som também é direto e a câmera na mão está presente todo o tempo, acompanhando a jovem ao sair. Essas estéticas semelhantes ao cinema-direto irão se manter durante quase todo o filme. Na cena seguinte, Karina está em uma lanchonete, onde conhece Deco e Naldinho, que lhe oferecem carona a Salvador. A moça aceita a carona no barco dos amigos e em troca faz um programa com os dois. As cenas no barco são rodadas à noite e também aqui não há uso de iluminação artificial, mostrando imagens bastante escuras e com aspecto natural. Nova seqüência mostra imagens dos três no barco, de dia, chegando a Cachoeira, onde Deco e Naldinho foram deixar uma carga. A câmera, sempre na mão, alterna tomadas em primeiro plano dos amigos descarregando o barco e closes de Karina, olhando-os de vez em quando. Feitas sob o sol, as imagens têm colorido forte e nítido, diferente da maior parte do filme.

A seguir são exibidas imagens dos três jovens em uma rinha de galo. A câmera na mão exibe imagens dos personagens e das pessoas em plano americano. A seguir, trabalhando com pouca profundidade de campo, são exibidas imagens da briga entre Deco, Naldinho e um homem no bar, quando Naldinho leva uma facada. A cena seguinte mostra Deco ajudando o amigo a ir até o barco e câmera na mão, mais nervosa, acompanha o trajeto pelo cais. Como nas cenas iniciais, aqui as imagens são rodadas à noite, sem iluminação extra.

Um plano geral da Cidade Baixa mostra a chegada dos jovens a Salvador. A seguir, com a tela completamente preta, ouvem-se os sons de Deco batendo em uma porta e chamando uma mulher. Por uma fresta vê-se Deco avisando o ocorrido e pedindo que os deixe entrar. Quando a porta é aberta, a câmera está posicionada no alto de uma escada, mostrando imagens muito escuras, e os personagens são visíveis apenas



pela claridade que vem da porta. A seguir, a câmera acompanha o movimento de Karina e Deco ajudando Naldinho a subir e entrando no quarto. A iluminação também vem apenas de janelas e portas abertas. O som é direto, ruidoso, ouvem-se os passos na escada, gemidos de dor de Naldinho e a respiração ofegante e gemidos de esforço dos outros dois jovens.

Algumas cenas depois, a câmera na mão e o som direto acompanham Deco andando pela feira de São Joaquim, sendo alternadas imagens de pessoas andando, comendo e trabalhando, em uma forma quase documental. O personagem encontra Dois Mundos, homem do local a quem pergunta sobre trabalho. Chegando ao quarto que haviam alugado, Deco encontra Naldinho acordado, que o avisa que Karina foi embora. As imagens mantêm a luz pobre, o som direto e câmera na mão.



*Filmagem em locação  
e sem figuração, na  
estética documental de  
Cidade Baixa*

Uma panorâmica vertical mostra a Cidade Baixa e o Elevador Lacerda à noite e, logo após, imagens de Karina em uma boate de strip-tease. A seguir, alternam-se imagens do cotidiano dos jovens: Deco indo a uma academia de boxe procurando trabalho, Karina em seu quarto e imagens de pessoas anônimas. Na seqüência, Deco e Naldinho estão em um bar, onde conversam e ouvem uma história engraçada do dono. As imagens de toda a seqüência mantêm as mesmas características: câmera na mão, som direto, luz pobre e planos fechados.

Um plano de conjunto mostra o reencontro dos três, sentados na beira de uma plataforma de um cais, conversando. As cenas seguintes os mostram na boate onde Karina trabalha e os dois amigos são contratados para levarem algumas meninas a um barco de gringos. As cenas aqui são escuras, com tons azulados e vermelhos vindos das luzes da boate e a câmera fixa enquadra os personagens conversando. Na seqüência, volta a câmera na mão enquadrando o barco saindo à noite e a chegada das

meninas. Durante uma overdose forjada, a câmera acompanha a movimentação do grupo no barco e corta para imagens dos personagens, sob luzes vermelhas, subindo as escadas da boate. Planos rápidos mostram imagens dos três dançando juntos, comemorando o dinheiro ganho com a farsa. Algumas cenas depois, novamente na feira de São Joaquim e seguindo o estilo quase documental, Naldinho encontra Dois Mundos, que propõe um assalto a uma farmácia. Durante o assalto, a câmera na mão mais nervosa acompanha Naldinho rendendo o funcionário e entrando no lugar. No interior, ao contrário das cenas até aqui, duas câmeras são utilizadas para fazer o plano e contra-plano durante a ação. Cortando para o barco, à noite, Deco acha a arma de Naldinho e os dois brigam, com imagens em pretos profundos.

Na seqüência seguinte, Naldinho e Karina conversam em um quarto. A câmera na mão aqui é mais ágil, revelando a tensão de Karina ao admitir para Naldinho que gosta dos dois. Na seqüência, ela procura Deco na academia de boxe, que a manda embora. A câmera alta mostra Karina saindo, descendo as escadas, onde é visto um cachorro dormindo em um dos degraus.

*O espaço para o  
improviso nas  
locações  
(Cidade Baixa)*



Mais algumas cenas e a câmera corta para Karina em um aposento com um gringo. O homem vai ao banheiro, ouve-se um tiro e a jovem o vê morto. A composição nestas cenas nesta são contrastantes com a estética utilizada nas outras partes do filme. Aqui a câmera é fixa, a luz mais trabalhada e o enquadramento é feito na maior parte em plano médio. A câmera na mão aparece apenas quando Karina corre até o banheiro, após ouvir o tiro. Na delegacia, uma teleobjetiva enquadra a personagem em primeiro plano, com pouca profundidade de campo.

A seguir, um longo plano-sequência, com cerca de trinta segundos, enquadra a personagem em plano americano, de costas na janela. Ela se vira e vê Naldinho em seu

quarto. A iluminação é fraca, com muitos pretos. Conversam, em primeiro plano, e Karina diz a Naldinho que está grávida. A câmera na mão é suave e o diálogo lento. Algumas cenas depois os dois chegam à casa de Naldinho. A câmera os acompanha enquanto sobem as escadas e o som direto capta o ruído de crianças, passarinhos e os passos na escada. Os dois entram no quarto e conversam deitados na cama. A luz aqui é mais forte, embora ainda natural, vinda de várias janelas abertas no quarto.

A cena corta para Deco, lutando em uma cidade próxima. A cena é feita com iluminação fraca, câmera na mão e planos próximos. Obrigado a perder, o rapaz resolve deixar o boxe e voltar para Salvador. Algumas cenas depois, Dois Mundos encontra Karina e Naldinho almoçando e os avisa que Deco voltou. Imagens claras, coloridas enquadram os perfis de Naldinho e Karina, desfocadas pela pouca profundidade de campo. Mais algumas cenas se passam e Naldinho fica sabendo que Deco encontrou Karina. A câmera na mão nervosa o acompanha subindo as escadas de casa e indo até o quarto, onde quebra um espelho. A seguir sai à procura de Deco. Aqui, uma música de fundo, com sons de berimbau, acompanha a cena. Naldinho encontra Deco em um beco, os dois brigam e a câmera na mão os acompanha, enquanto um cachorro late na casa ao lado. Os planos são fechados e as imagens intercaladas por pessoas nas janelas próximas. Deco o ataca, mas pára de repente e os dois se olham.

A seguir, a câmera na mão alterna imagens dos dois andando pelas ruas da cidade, em meio a anônimos, em planos próximos. Naldinho chega em casa, Karina chega logo após e vendo-o machucado, começa a limpar seus ferimentos. A câmera na mão acompanha a ação. Não há diálogos, apenas sons dos gestos, das respirações fortes e gemidos de dor. Deco aparece e Karina manda que se sente, cuidando dos dois. As imagens são claras e os planos bem próximos. Karina chora. O plano de detalhe, alternado nos três, revela lágrimas, sangue, suor, poros e imperfeições. O filme encerra com um fade após planos de detalhes nos olhos dos três personagens.

Após o início da apresentação dos créditos, uma câmera na mão ágil revela imagens da Cidade Baixa e de pessoas anônimas nas ruas, em vários enquadramentos e em diversas situações.



*Flashes de  
Anônimos em  
Salvador  
(Cid. Baixa)*

## Análise do Material Fílmico

O realismo no filme de Sérgio Machado está presente em vários aspectos, tanto em relação ao tema quanto ao material filmado. Machado reconhece que a estética do filme tem influência do movimento neo-realista italiano, além da citação de várias outras fontes. A referência à realidade do filme não está ligada apenas a aspectos históricos ou documentais, sendo também baseado, em grande parte, nos relatos ouvidos pelo diretor durante a preparação do filme. Revelando-se um ‘maníaco-doente-obsessivo preparador’, Sergio conta que passou dois anos fazendo pesquisas e freqüentando barzinhos e casas de strip-tease de Salvador, o que gerou um livro de anotações de mais de quinhentas páginas. Nas anotações, o diretor incluía todas as referências desejadas para a composição das imagens, incluindo fotos de artistas nos quais se inspirou, como Mario Cravo Neto. A preparação do roteiro também foi trabalhada e discutida por várias semanas, através de encontros com o co-roteirista Karim Aïnouz (diretor de *Madame Satã* e *O Céu de Suely*) e de leituras coletivas, das quais participaram os documentaristas Eduardo Coutinho e João Moreira Salles (Silveira, 2005; Eduardo, 2005).

O interesse em realizar um filme sobre pessoas, levou o diretor a fazer uma série de escolhas durante a filmagem. Entre elas, trabalhar com uma equipe pequena, investir na preparação dos atores – tarefa realizada por Fátima Toledo, que trabalhou em *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* – e definir determinadas opções estéticas, como a câmera na mão e a iluminação natural. Para Machado, essas escolhas não foram meras opções estilísticas, mas vieram dos objetivos pretendidos: “Não foi um dogma abstrato, ‘quero filmar com liberdade’, mas para esse filme, para dizer o que eu queria dizer, eu precisava filmar dessa maneira” (Silveira, 2005).

A inspiração em fatos reais está presente em diversas passagens do filme. Muitas falas dos personagens são inspiradas no que Sérgio Machado ouviu quando estava vivendo neste universo e muitas cenas vêm dos relatos sobre situações reais. A seqüência em que Karina e um grupo de meninas vão a um barco de gringos foi inspirada no relato das garotas de programa da Cidade Baixa, segundo as quais todos os dias, às oito da noite, saem barcos com garotas do cais, os chamados ‘trans-puta’. A overdose também faz parte do relato. A fim de ganhar mais dinheiro, que seria supostamente gasto com hospitais, as meninas colocam um comprimido de *sonrisal* na boca para espumar e simular o problema. Outro evento com base em um relato é visto

na cena de suicídio presenciada por Karina, quando vai a um outro barco estrangeiro. Uma das meninas entrevistadas por Machado diz que já havia presenciado um suicídio e que foi a pior coisa que viu na vida<sup>31</sup>.

Além dos eventos inspirados em fatos reais, o trabalho com personagens que interpretam a si próprios também está presente no filme. O personagem Dois Mundos é representado pelo próprio indivíduo, que realmente trabalha na feira de São Joaquim e é conhecido por esse apelido. Segundo Machado, quando alguém quer filmar o que acontece no submundo baiano costuma procura-lo. A fim de facilitar o trabalho do ator não-profissional, o diretor sempre sugeria que ele realizasse alguma ação enquanto atuava, como comer ou cortar o cabelo. Outro personagem real é o atendente do Bar do Fúa na Cidade Baixa, locação de algumas passagens do filme. Apesar de o nome do bar ser fictício, o lugar existe de fato e Sergio pedia ao atendente que contasse histórias, sempre diferentes, quando as cenas eram filmadas.

Em relação à atuação, a preocupação do diretor se estende aos detalhes, como inserir Karina como uma personagem vinda de Vitória, a fim de evitar um sotaque baiano forçado. A liberdade de atuação durante as filmagens também teve o objetivo de tornar as cenas mais realistas e exigiu um grande trabalho de preparação. Nos diálogos, os atores não tiveram acesso ao roteiro e não sabiam as falas decoradas, por orientação da preparadora Fátima Toledo. As falas surgiam de forma meio improvisada e foram sendo criadas através dos exercícios com o elenco. Sergio percebe que depois de prontas, porém, não ficaram tão diferentes do que estava no roteiro. Além das falas, as atuações em si também contaram com a participação dos atores. Na cena em que Deco e Karina sobem as escadas carregando Naldinho ferido, o diretor orienta Wagner Moura a se portar como se de fato estivesse ferido, a fim de que os outros dois protagonistas sentissem o peso real de carregar alguém.

As cenas finais de tensão entre os amigos foram as que contaram com uma participação mais visceral dos atores. Quando o personagem de Wagner Moura ouve que Deco estava de volta à Salvador e havia encontrado Karina, a reação do ator ao quebrar o espelho do armário é totalmente improvisada, sem que a equipe esperasse. Wagner relata que ao quebrar o espelho não pensou “vou fazer isso no próximo *take*”. Segundo seu relato: “Foi a vida ali. O Naldinho não ia pensar, vou quebrar o espelho agora. Essa abertura para o imprevisível para o imprevisto, como é na vida...” Embora

---

<sup>31</sup> Informações extraídas do comentário do diretor sobre o filme, disponível na versão em DVD.

fosse esse o efeito pretendido, desde o início do projeto, o diretor revelou sua preocupação com tamanha visceralidade. De acordo com ele, a entrega dos atores era tão intensa que pequenos acidentes e machucados fizeram parte do processo. Temendo que os atores se machucassem de fato nas seqüências finais, quando ocorre a briga entre Deco e Naldinho, o diretor requisitou a presença de um preparador para controlar as cenas<sup>32</sup>.

Em relação aos materiais de expressão, percebe-se que a busca por um aspecto verossímil marca fortemente as opções estéticas utilizadas em *Cidade Baixa*. A câmera na mão é utilizada em praticamente todo o filme: seja de forma mais suave como ocorre nas cenas iniciais quando os personagens estão se conhecendo ou em seus momentos de intimidade; seja de forma mais intensa, acompanhando os atores enquanto caminham por diferentes partes da cidade; ou ainda de forma nervosa, retratando a tensão vivida pelos personagens em alguns momentos do filme.

Em algumas passagens, a semelhança com a estética do cinema-verdade vai além do uso da câmera na mão. As filmagens realizadas na feira de São Joaquim, quando Deco e depois Naldinho vão se encontrar com Dois Mundos, é feita sem qualquer tipo de figuração. De acordo com o diretor as cenas são filmadas de maneira documental, registrando as atividades acontecendo de forma cotidiana. A câmera segue os personagens andando pela feira, mas em poucos momentos percebe-se alguém olhando diretamente para a lente, já que, segundo Machado, é um lugar muito filmado e as pessoas não se surpreendem. As cenas rodadas no cais, quando mostram outros barcos e pescadores, também são realizadas desta forma documental, sem figuração. Para Sérgio Machado, a vantagem de filmar em locuções verdadeiras, além da naturalidade da cena, é permitir imprevistos difíceis de conseguir com uma encenação planejada, como na cena em que há um cachorro dormindo na escada por onde Karina passa. O cachorro de fato estava lá e a câmera apenas registrou o fato. Outra locação real utilizada no filme é o bar onde por vezes Deco e Naldinho se encontravam. O bar também existe de fato e é quase sempre freqüentado por prostitutas e seus clientes. Apenas os cartazes publicitários foram substituídos por outros criados com produtos fictícios, já que seria caro conseguir licença para filmar com os originais<sup>33</sup>.

Essa semelhança com a estética do cinema verdade está presente nas intenções de Machado desde a idéia inicial do filme. Em uma carta enviada aos atores antes da

---

<sup>32</sup> *Ibid*

<sup>33</sup> *Ibid*

preparação, o autor escreveu: “Truffaut uma vez disse que o cinema é a verdade a 24 quadros por segundo. É esse tipo de cinema que me interessa. É preciso que as pessoas acreditem no nosso filme a cada segundo - se por um momento as pessoas duvidarem de que aquilo é verdade, a gente errou em algum lugar” (Silveira, 2005).

A composição das imagens também tem por base uma estética realista, usando na maior parte do tempo iluminação natural. Na cena da rinha de galos, a iluminação contou apenas com a troca de lâmpadas do local. A iluminação da maior parte das cenas também é feita apenas com luz natural e várias delas são inspiradas com base no olhar de Mário Cravo Neto, fotógrafo baiano que retrata o estado há muitas décadas e cujas fotografias – publicadas no livro *Laroiê* - inspiraram os enquadramentos e os pretos profundos presentes em várias cenas do filme. Segundo Toca Seabra, diretor de fotografia, o conceito nas fotografias de Mario Cravo é “não só visual, mas existencial, de tentar traduzir uma vida orgânica, no sentido biológico mesmo: que é o suor, o gozo, o vômito”. Esse tipo de realismo naturalista inspirou Sérgio Machado e foi aproveitado por Seabra, podendo ser visto na estética geral do filme. O uso da lente teleobjetiva, aproximando os personagens em planos próximos e de detalhe, permitem perceber essa organicidade, em especial na última seqüência do filme quando as imagens alternadas dos protagonistas exibem suores, lágrimas e sangue em close na tela. Os sons também buscaram essa idéia de um naturalismo. Os microfones colados aos atores registravam passos e respirações de maneira intensa realizando a intenção de Sergio Machado: “Queria que o espectador sentisse o cheiro dos personagens. Ouve-se quase o tempo inteiro a respiração, para ficar mais próximo e revelar mais semelhanças do que diferenças”<sup>34</sup>.

Embora a maior parte das cenas apresente estas estéticas realistas, algumas composições foram mais trabalhadas, como a cena em que Karina presencia o suicídio do comandante. A cena é feita com tripé, enquanto quase todo o filme é feito com câmera na mão. Os planos também são pouco próximos, adotando um ponto-de-vista que não aparece no restante do filme. Segundo Sérgio Machado a idéia era que essa cena realmente aparecesse destoada, como se fosse a seqüência de um outro filme, já que a idéia do suicídio é contrária à idéia geral do filme que fala da pulsão de vida. Duas outras cenas também são estilizadas e, na verdade, são citações de filmes que inspiraram o diretor. A cena da luta de boxe de Deco é realizada com quatro câmeras

---

<sup>34</sup> Informações extraídas do comentário do diretor sobre o filme, disponível na versão em DVD.

com diferentes lentes e é composta com base nas cenas de *Touro Indomável* de Martin Scorsese. O cachorro que late desesperado nas cenas finais, na briga de Deco e Naldinho, não estava lá por acaso e a composição da cena foi inspirada em *Aurora*, de Murnau. A idéia de Machado era trazer mais violência à cena, procurando retratar a briga sem nenhum aspecto glamouroso, apresentando-a como é de fato, muito feia<sup>35</sup>.

Essa idéia de mostrar uma verossimilhança com a vida real se refletiu no trabalho do diretor desde o planejamento até as últimas cenas, que deixam um final aberto. O final não esclarece questões como quem vai ficar com Karina ou de quem é o filho. Para o autor, essa escolha se assemelha a muitas situações reais, em que as coisas simplesmente não se resolvem. Ainda que perceba que essa opção narrativa possa contribuir para uma audiência menor, Machado acha que o incômodo que o final pode gerar é importante para que o filme continue na cabeça do espectador. “O meu desejo era fazer com que as pessoas levassem esse problema para casa”, afirma. E prossegue: “...tem gente que acha que esse é um final muito triste, tem gente que acha que é um final feliz, talvez seja um pouco das duas coisas. Porque a vida é assim, cheia de momentos tristes e felizes”<sup>36</sup>.

De forma geral, o realismo no filme de Machado está presente tanto na temática quanto no uso dos materiais de expressão. Pode-se perceber a semelhança com diversas estéticas realistas contemporâneas ao longo de todo filme. As casualidades que marcam alguns filmes do Dogma95 estão presentes aqui, como na cena do cachorro dormindo na escada. O improviso dos atores, existente em filmes como *Dez* de Abbas Kiarostami, também é visto no filme. As estéticas documentais presentes na filmagem em locação e na escolha pela não figuração em algumas cenas, bem como a presença da câmera na mão, do som direto e da iluminação natural também buscam trazer a marca de autenticidade característica das produções documentais. Os planos próximos e os ambientes fechados que valorizam mais os personagens do que os ambientes, característica do hiper-realismo observado por Dancyger são outros elementos visíveis em algumas partes do filme. Nesse aspecto, a perspectiva de Sérgio Machado parece ecoar as observações de Dancyger sobre os filmes de Zonca. Poucos planos, principalmente plano médio e *close-ups* e posicionamentos da câmera que não mostram detalhes da geografia dos ambientes, apenas os personagens. “O resultado é intenso,

---

<sup>35</sup> Informações extraídas do Making Of do filme, disponível na versão em DVD.

<sup>36</sup> *Ibid*



emocional e envolvente – o hiper-realismo que vai além do cinema-verdade” (Dancyger, 2003: 253).

Esse desejo de um real possível articulado pela narrativa e tornado verossímil pelas escolhas estéticas fica explícito após a última cena do filme, quando a passagem dos créditos em fundo preto é alternada com imagens do cotidiano de Salvador. As cenas foram filmadas depois da realização do filme, com o diretor de fotografia Toca Seabra. A bordo de uma saveiro, com câmera na mão, Machado e Seabra procuraram momentos do cotidiano da cidade. “Havia um desejo meu de mostrar que esses três personagens são como um monte de gente que a gente vê na rua e normalmente nem olha para elas com cuidado e é um desejo de mostrar que essa história que foi contada poderia ser sobre tanta gente que cruzamos na rua”, conclui o diretor. A idéia de procurar mostrar a vida como ela e trabalhar com emoções comuns a todos nós, como ciúme e amor, trazem ao filme o realismo psicológico observado por Nichols, que procura maximizar a impressão de um acesso direto, imediato, à realidade emocional representada, além dos padrões de verossimilhança visual. (1991: 172).

### **6.3 Quanto Vale ou é Por Quilo? (2005)**

#### **Descrição das Cenas**

O filme de Sérgio Bianchi traça um paralelo entre duas épocas aparentemente distintas: a vida no período da escravidão explícita no século XVIII e a sociedade brasileira contemporânea, focalizando as semelhanças existentes na dinâmica sócio-econômica das duas épocas, marcadas pela violência e pelas enormes diferenças sociais. Na época atual, a exploração da miséria pelo chamado Terceiro Setor forma uma solidariedade de fachada, preenchendo a ausência do Estado em atividades assistenciais que na verdade são também fontes de muito lucro. No século XVIII, os capitães do mato capturavam escravos para vendê-los aos senhores de terra com o mesmo objetivo: o lucro. A história na época colonial é mostrada através de pequenos contos de enredo, com base em crônicas elaboradas a partir dos autos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Nos dias atuais, o filme mostra o trabalho de uma ONG, que superfatura em cima de projetos sociais desviando parte do dinheiro arrecadado para contas fantasmas. Arminda, jovem envolvida em uma das atividades da empresa, descobre a trapaça e, por

isto, precisa ser eliminada. A tarefa é deixada a cargo de Candinho, um jovem desempregado que se torna matador de aluguel. Ao traçar esse paralelo, o filme procura questionar até que ponto houve mudanças na estrutura da sociedade brasileira.

A idéia do filme nasceu de uma situação real que o diretor presenciou em frente à sua casa, no centro de São Paulo. À noite, um grupo de uma ONG parou diante de alguns mendigos dormindo e os acordaram dizendo que foram dar comida. Logo depois, chegaram pessoas de outra ONG, também querendo alimentar os mendigos e os dois grupos tiveram uma discussão. Os mendigos se revoltaram e começaram a gritar e a jogar comida nas pessoas. A partir dessa situação inusitada, Bianchi começou a questionar o valor do ser humano e quanto vale o pobre hoje para essas entidades assistenciais de caridade.

O filme tem início com cenas da época da escravidão, no Século XVIII, mostrando os chamados capitães-do-mato caçando negros para vendê-los ao senhores. A voz over inicia a narração, localizando temporalmente a cena: “Madrugada de 13 de outubro de 1799...”. A seqüência mostra a captura dos escravos de Joana, negra alforriada que conseguira comprar escravos para auxiliá-la em sua chácara e que se reúne aos seus vizinhos para fazer um protesto. O narrador em off anuncia que Joana é presa por perturbar a ordem e por ofensas raciais. Ao final da seqüência, a legenda branca, em fundo preto, anuncia: “Extraído do Arquivo Nacional, 1799, Rio de Janeiro, Vice-reinado, Caixa 490”. Toda a seqüência é feita com a estética de um documentário clássico, com poucos diálogos e encenações e a presença da voz off que narra a situação de maneira despersonalizada, fornecendo dados históricos. Ainda ambientadas no século XVIII, as cenas mostram a exibição de diversos instrumentos de tortura, usados para castigar escravos. Aqui também é usada a estética documental. Não há diálogos, nem encenações. As imagens aparecem apenas como ilustração para as explicações dadas pela voz em *off*.



*O estilo do documentário  
expositivo nas cenas do  
século XVIII  
(Quanto Vale?)*

A seqüência seguinte começa com uma fusão feita numa escrava presa na cena anterior e termina em uma mulher sentada, Arminda (Ana Carbatti, a mesma atriz que interpreta a escrava). A câmera na mão percorre o ambiente, a laje de uma casa em uma comunidade, onde há um churrasco. A música de fundo vem de uma roda de sambistas que toca no lugar. A câmera sobe e enquadra as casas da favela, mudando a cor para preto-e-branco enquanto uma música instrumental melancólica entra como fundo. A seguir, sempre em preto-e-branco, a câmera enquadra os rostos de crianças carentes. A voz over anuncia, grave: “São milhares de crianças abandonadas. Ajude a Sorriso de Criança a ajudar quem necessita...” A cena é finalizada com uma tarja com o logotipo da ONG e o anúncio de um 0800 para as doações, mostrando que se trata de um comercial.

O corte seco leva à seqüência seguinte, onde pessoas reunidas em uma mesa assistem ao comercial e discutem sua estética. As imagens posteriores mostram algumas cenas sobre o trabalho da Stiner, uma empresa que trabalha com marketing social. Aqui a narrativa é elaborada na forma de uma narrativa ficcional clássica. Em cores, com diálogos, sem voz over ou olhares para a câmera. Novo corte leva a uma cena que exhibe a suposta elaboração de um comercial. Uma mulher bem-vestida e sorridente arruma crianças carentes para uma fotografia, entregando-lhes presentes e roupas, tendo como fundo as casas da comunidade. A voz over simula um comercial e pede doações, porém, desta vez, ironizando o trabalho das instituições e o efeito de apaziguar a consciência através das doações.

As próximas cenas, trabalhadas com a estética ficcional clássica, exibem imagens de um grupo distribuindo donativos a moradores de rua. A seguir, chega uma Van com outro grupo de caridade. A líder do primeiro grupo expulsa os que chegaram, alegando que chegou primeiro. “Este lugar aqui é meu. Vai Embora”, diz. A cena prossegue introduzindo os personagens Mônica – empregada da dona de uma ONG - e Candinho, seu futuro genro.

A seqüência seguinte retorna à estética documental e simula um comercial de ONG. A tarja anuncia: “Vencendo pelo Social” e mostra Mônica descendo de um ônibus, enquanto uma música instrumental entra como fundo. A câmera a acompanha, enquanto a voz over relata sua história de vida. Mônica olha para a câmera e dá seu depoimento, seguido pela voz *off* que anuncia como ela fundou sua associação, enquanto tomadas mostram o local. Uma das pessoas ajudadas por Mônica também dá seu depoimento olhando diretamente para a câmera. A seqüência termina com cenas em

estilo de *making of*, mostrando o aparato técnico: cinegrafista, maquiadores, equipe de fotografia e som. Um fade revela que a seqüência foi um devaneio de Mônica e a mostra em uma feira, onde encontra D. Noêmia, que lhe pergunta sobre o casamento da sobrinha. Sabendo que Mônica não tem dinheiro para fazer a festa, Noêmia oferece-lhe ajuda, emprestando-lhe dinheiro em troca de ajuda em sua ONG.

*O estilo making of  
nas cenas do  
devaneio de Mônica  
(Quanto Vale?)*



Novo letreiro anuncia as cenas no Século XVII. “A história da grande amizade entre Maria Antônia e Lucrecia”. A voz *off* conta a história de Maria Antonia (vividada pela mesma atriz que faz D. Noêmia), viúva que obtém lucro através da compra e venda de escravos. O locutor introduz também a história de Lucrecia, escrava idosa que ainda trabalhava e que tivera o valor de sua alforria estipulada em 34 mil réis. A voz continua a exposição, relatando a proposta de Maria Antônia, que oferece o dinheiro a Lucrecia com juros de 7,5%, a ser pago com o trabalho da escrava. Ao final da cena, a legenda e a voz *over* anunciam os fatos reais: “Extraído do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 4º ofício de notas, livro 104, 16 de setembro de 1786”. As cenas, em estilo documental, como as demais da época colonial, traçam o paralelo entre a situação de Mônica e Lucrecia e a exploração de seu trabalho por Noêmia/Maria Antonia.

Novas cenas mostram a inauguração do centro de informática e, depois, Arminda sabendo por um colega do superfaturamento da Stiner na compra dos computadores. A seguir, nova seqüência simula a produção de um filme para a ONG Sorriso de Criança, em estilo *making of*, mostrando aparato técnico e equipe. Na cena, Bianchi ironiza a quota racial estipulada pelas produtoras a fim de procurar mostrar um retrato mais próximo da realidade. Um menino com aparência indígena é definido inicialmente com uma mistura de negro, com japonês e coreano. Outro é definido como 100% negro. “Taí no papel. Vocês não querem 75% de crianças negras, 10% de

brancos e 14% de ‘outros’”, diz um dos personagens. A mulher que contratou a equipe afirma: “olha, esse filme representa a verdade do país”.

Algumas cenas depois, mostra-se a festa de casamento da sobrinha de Mônica, em uma casa da periferia, onde Noêmia lembra-lhe o trato feito avisando-lhe que terá que ir para o interior. Mônica, não querendo sair de perto da sobrinha grávida, manda que leve sua jovem empregada negra. A câmera na mão acompanha o diálogo das duas, descendo até o chão onde a menina arruma garrafas em um engradado. A seguir, novo corte leva à uma chácara, onde Noêmia, associada a um mentor espiritual pretende fazer com que mendigos e viciados passem por um processo de ‘purificação’ através da ingestão de uma bebida. O objetivo é conseguir o patrocínio de uma empresa estrangeira. As pessoas bebem e passam mal, enquanto Noêmia documenta tudo em uma câmera portátil, insistindo para que expressem suas emoções. As cenas captadas são exibidas, apresentando estética semelhante a um vídeo caseiro: imagens balançando, cores pobres e enquadramento confuso.

A seguir, novas cenas mostram uma premiação de responsabilidade social. A câmera sobe e exhibe os bastidores do evento, enquanto um narrador em *off* anuncia as estatísticas em projetos sociais: o número de crianças nas ruas, o volume arrecadado com as ONGs e seus custos com empregados, taxas e demais despesas. A seguir, uma suposta funcionária em um depósito de arquivos, dá um depoimento, olhando para a câmera e citando dados oficiais. A cena é encerrada com primeiros-planos de crianças carentes, enquanto a voz *over* deixa de narrar os dados e faz uma crítica aos gastos exagerados, com sons de máquinas registradoras e tilintar de moedas ao fundo.

A próxima seqüência exhibe imagens de operários da construção civil, acompanhadas por uma voz em *off*. A voz é menos despersonalizada do que as que acompanham as seqüências sobre a escravidão e as simulações dos comerciais. Aqui a estética é mais semelhante à de um telejornal.



*Estética de telejornal  
nas cenas de  
Quanto Vale?*

O locutor imprime modulações ao tom e aparece em cena, olhando para a câmera enquanto fala sobre as estratégias do Estado para ganhar dinheiro com o trabalho de presos na construção civil. A narração em *off* faz a transição para a cena seguinte, onde D. Judite vai visitar o sobrinho na prisão. Algumas tomadas mostram o interior da carceragem e é exibida uma imagem realista de presos, atrás das grades, em celas abarrotadas. O corte para um primeiro plano exhibe o personagem atrás das grades, enquanto fala de dados sobre o sistema prisional e o elevado custo para manter os presos encarcerados. A seguir, a tarja “A História de Bernardino e Adão” anuncia nova analogia com o trabalho escravo no século XVIII. Como nos outros blocos sobre a época, o locutor em voz *off* despersonalizada, anuncia a data e narra os episódios sobre um escravo que foi alugado e falsamente denunciado, espancado e preso. Ao final, o narrador anuncia o lucro do patrão com uma ação de indenização contra o senhor que havia alugado o escravo. A cena termina da mesma forma, com a fotografia estilizada e a citação ao Arquivo Nacional, RJ, Tribunal da Relação, 1797, livro 12.

Retornando à narrativa ficcional na época atual, a seqüência seguinte mostra Mônica trabalhando para saldar sua dívida com Noêmia e pressionando o genro a arranjar um trabalho. A esposa, grávida, fala de seus desejos de consumo. A cena a seguir mostram um plano geral de uma favela e Candinho procurando um dono de uma venda, que lhe entrega uma arma e o contrata para ir atrás de devedores. Candinho persegue os rapazes e mata um deles, o segundo tiro serve como continuidade sonora para outra analogia com cenas do século XVIII. Nesta seqüência, um escravo fugido é perseguido por um capitão-do-mato, interpretado pelo mesmo ator que interpreta Candinho. Após a captura, ele vê uma foto de uma escrava fugida em um muro, com a foto e o nome Arminda, fazendo o elo com os dois personagens na época atual. Ele captura a escrava grávida e a entrega ao senhor antigo. As imagens são acompanhadas pela voz *over* e, como nas demais cenas da época, a finalização com a fotografia e a referência aos Arquivos Nacionais é mantida. A cena é encerrada com a voz *off*: “com a recompensa pela escrava fugida, o capitão-do-mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educa-lo com dignidade e liberdade”. Voltando à época atual, as próximas imagens exibem Candinho lavando as mãos após o primeiro extermínio, dos dois jovens.

Na próxima seqüência, são mostradas imagens do dono da Stiner em um comercial sobre responsabilidade social, elaborado com a mesma estética verossímil usada nas demais simulações. Ao final, a cena corta para o comercial sendo visto pelo sobrinho de D. Judite, que pagou para escapar da prisão. Com outros três homens, ele

planeja o seqüestro do empresário. Algumas cenas depois, o dono da empresa aparece em um evento de premiação sem um dedo e uma das orelhas, mostrando que o seqüestro fora efetuado e o resgate pago. Enquanto Ricardo, seu assessor, discursa, o evento é interrompido por manifestantes liderados por Arminda, que gritam, chamando-o de ladrão. Após serem convidados a entrar, os manifestantes se dispersam, mas Arminda dá um depoimento a uma rede de televisão, fazendo as denúncias de superfaturamento e dizendo ter provas.

Um fade leva às cenas finais, mostrando Arminda chegando em casa, enquanto a voz *off* de Ricardo diz que há pessoas fora da polícia que podem resolver a situação. Arminda é surpreendida por Candinho e a câmara na mão nervosa acompanha a luta entre os dois em planos fechados. Caída no chão, Arminda leva um tiro. Um fade leva às cenas finais, na qual Candinho comemora com a família o dinheiro ganho. O filme é encerrado com a fotografia simulada utilizadas nas cenas do século XVIII e a voz *off* despersonalizada repete os mesmos dizeres: “com a recompensa pela escrava fugida, o capitão-do-mato pode agora criar seu filho, alimenta-lo e educa-lo com dignidade e liberdade”.

### **Análise do Material Fílmico**

O realismo no filme de Sérgio Bianchi está presente em vários aspectos: no tema, que faz referência a dados históricos sobre a época colonial e à situação atual do sistema prisional e de menores carentes; e no material de expressão, que mistura estéticas documentais e de telejornal ao longo da produção. Elaborando uma narrativa com estrutura analógica, Bianchi faz uma comparação entre a realidade escravocrata do Brasil colonial e a realidade das entidades assistenciais de hoje, sugerindo que a segregação social e a exploração da miséria se repetem ao longo das épocas. A idéia de apresentar um argumento é clara no filme de Bianchi e a opção estilística adotada pelo diretor para montar seu discurso é mesclada de imperativos realistas. O filme apresenta estéticas características das produções documentais, de telejornais e publicitárias.

Embora aborde a questão do terceiro setor e do marketing social, a idéia do diretor não foi fazer um filmes sobre ONGs, mas sim apontar as negociações em cima dos excluídos, com o objetivo de obter lucro. A inspiração para o filme veio de várias situações reais vivenciadas pelo diretor. Em uma delas, Bianchi conta que estava filmando em Roraima sobre menores que trabalham, quando ouviu de uma pessoa

‘inteligente’ que ao menos lá as crianças estavam trabalhando, ao contrário do que ocorre São Paulo, onde “criança fica cheirando crack na rua” (Leal, 2006). Para Bianchi, a idéia central era fazer um filme “sobre isso, esses falsos dilemas, a nova escravatura” (*ibid*). Bianchi conta que a idéia do filme nasceu, de fato, da situação que presenciou entre os dois grupos de diferentes ONGs que brigaram para decidir quem iria alimentar os mendigos. A partir daí, a idéia das entidades assistenciais como um mercado surgiu e foi feita a analogia para o tema da escravatura, onde o ser humano era visto como um objeto de consumo.

Outra fonte de realidade utilizada por Bianchi no filme são as referências às crônicas extraídas por Nireu Cavalcanti do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Os pequenos contos relatam as brigas da escravatura do final de 1700 e as pendengas mercadológicas por causa de um escravo. Ao longo de todo o filme são inseridas estas cenas estilizadas sob a forma documental e fusões, continuidades sonoras e o uso dos mesmos atores interpretando papéis nas duas épocas traçam a comparação entre as duas. Os co-roteiristas Eduardo Benaim e Newton Cannito (*Violência S.A.*) fizeram uma pesquisa histórica sobre o funcionamento do sistema escravocrata brasileiro no século XVIII, e perceberam que a situação pode ser facilmente comparada à atual<sup>37</sup>. Além dos dados históricos, os roteiristas também observaram a existência de muitas fotos e pinturas dos escravos forros que traficavam escravos, onde eram retratados alinhados ao lado de seu novo senhor.

Outro aspecto que aproxima a produção de Bianchi de uma estética documental é a clara intenção de construir um argumento. Como observado por Bill Nichols (1991), ao assistirmos um documentário nos preparamos para perceber um argumento e não para compreender uma história, como ocorre com as ficções. Embora seja um filme de ficção, a forma como Bianchi constrói seu discurso, com uma série de referências a dados reais e históricos e a mistura de estéticas diversas – com encenações, voz *over*, olhares para a câmera, entre outros - aproxima o filme de Bianchi dos documentários reflexivos de Nichols. Bianchi utiliza ainda o que Nichols denomina ‘efeitos de reflexividade’, técnicas utilizadas menos nos efeitos ou estilos do que na estrutura, contestando códigos dominantes através ironia, paródia ou sátira. A organização dos capítulos no filme, iniciados por títulos que introduzem o tema a ser abordado e os elos entre as histórias das duas épocas, corrobora a idéia de um roteiro preocupado em

---

<sup>37</sup> Informações extraídas do Making Of do filme, disponível a versão em DVD.



construir o argumento. Muitos capítulos são finalizados congelando a cena, com efeitos sonoros e molduras que simulam uma fotografia, uma licença poética utilizada pelos roteiristas – já que na época não existiam câmeras - fazendo uma referência às fotografias e pinturas documentais com os escravos alinhados.

Durante o filme é possível perceber algumas passagens que ilustram os argumentos do diretor. Na cena que antecede o seqüestro, a voz *off* do filho de Judite, revela: “Existem duas formas de sair da cadeia: fugindo ou pagando. Eu paguei. Já estou exercendo a minha liberdade com trabalho, recuperando o investimento. Essa se tornou a minha função social: fechar o círculo para o dinheiro circular”. Após o seqüestro, sua voz é novamente ouvida no início das cenas do evento de premiação ao qual comparece o dono da Stiner: “seqüestro não é só captação de recursos, é também redistribuição de renda”. Embora seja reticente à idéia de que faz uma crítica social - “Eu não critico, acho, nem denuncio. Eu me atraio pela incoerência das situações que eu observo na realidade, e depois eu ficcionalizo” -, Bianchi em outra passagem de uma entrevista, deixa clara sua opinião: “Hoje, depois de 20 anos de colégio ruim, as pessoas ficam não entendendo as hordas de seqüestros” (Leal, 2006). A suposta motivação desses crimes é explicitada mais diretamente no final do filme, quando aparecem as imagens de Candinho comemorando com a família o pagamento recebido pelo assassinato de Arminda. Da mesma forma que na cena do século XVIII, em que o capitão do mato entrega a escrava fugida ao senhor, a voz *off* repete os mesmos dizeres: “com a recompensa pela escrava fugida, o capitão-do-mato pode agora criar seu filho, alimenta-lo e educa-lo com dignidade e liberdade”. Em um final alternativo, após a exibição dos créditos iniciais, Bianchi mostra Arminda reagindo e propondo a Candinho extorquir dinheiro do assessor da empresa ou montar uma central de seqüestro, para acabar com os que roubam do Estado.

Em relação à atuação, ao contrário dos filmes anteriores, Bianchi não adota uma postura aberta durante as filmagens, que permitiria a improvisação dos atores ou acasos na construção da história. O diretor afirma que o roteiro de *Quanto Vale?* é mais elaborado que o de seu filme anterior, *Cronicamente Inviável*. Além das questões financeiras que limitam a criação casual, o ator se revela mais cansado para adotar essa esse tipo de filmagem: “Com 50 anos não dá para segurar um filme de intervenção só, de criar na hora, Esse é um roteiro mais elaborado” (*ibid*). De fato, em *Quanto Vale?* os personagens são meticulosamente representados por atores profissionais e com uma carreira consolidada na mídia, como Herson Capri e Miriam Pires, entre outros.

Em relação aos materiais de expressão, as imagens de Bianchi apresentam estilizações bem definidas de acordo com a época e o lugar em que se passa a história. As cenas que representam o século XVIII apresentam a estética de um documentário expositivo. A estrutura dessas passagens, com os comentários em voz over e os cortes rápidos, minimizando o desenvolvimento dramático do personagem, lembra a estética dos documentários clássicos. A legenda anunciando que as histórias foram extraídas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, além da reconstituição de cenários e figurino da época, também emprestam às cenas um caráter de autenticidade.

A outra parte da narrativa, que retrata a época atual se desenvolve como uma história de ficção, porém com diversas inserções simulando anúncios publicitários de instituições do terceiro setor. Na época atual, as imagens são filmadas com as estéticas clássicas ficcionais: atuação sem olhares para a câmera, diálogos e composição de imagens bem trabalhados e edição de som. Apenas em alguns momentos uma estética diferente é utilizada, como na cena inicial, onde há o churrasco de aniversário de D. Judite. A câmera na mão percorrendo o ambiente e a música vindo de um grupo tocando no local, dá à cena um estilo de cinema direto.

Em meio a dramatização dos personagens, as diversas inserções realistas são vistas nas simulações de propagandas para as diferentes ONGs. Estas cenas se apresentam de três formas: seguindo um estilo publicitário, que mostra as imagens acompanhadas pela locução em *off* e seguidas de informações sobre a instituição, como é visto nas cenas iniciais; em estilo de *making of*, mostrando aparato técnico e equipe, como na cena do devaneio de Mônica ou na gravação do comercial com crianças; e com a estética de telejornal, onde além da voz em *off*, há o aparecimento do ‘repórter’ transmitindo as informações.

De forma geral, o realismo no filme de Bianchi se encontra tanto em relação ao tema quanto aos materiais de expressão. A verossimilhança com situações atuais – violência, seqüestros, corrupção – e a referência a dados documentais, como as informações históricas do período colonial e dados sobre ONGs, sistemas prisional e situação de menores carentes, trazem ao filme um aspecto de veracidade incontestável. O uso das estéticas documentais, especialmente ao referenciar essas informações através da voz *off* despersonalizada, dá uma ilusão de objetividade que traz maior senso de autenticidade às cenas. Essa apropriação de estéticas características dos discursos documentais ilustra as observações de Foucault sobre os “efeitos de verdade”, que revelam a possibilidade de fazer a ficção trabalhar dentro da verdade (*apud* Black,

2002: 232). Idéia que vai ao encontro das intenções do diretor: “Eu bebo na realidade, eu gosto de refletir as coisas que acontecem” (Leal, 2006).

Ainda que se saiba ser um filme de ficção, as estratégias utilizadas trazem um visível borramento de fronteiras. Com uma montagem crítica e irônica que conduz a reflexão, o borramento em *Quanto Vale?* é nitidamente explícito em todo o filme e tem marcado cada vez mais as produções de Sergio Bianchi, que confirma: “Agora, estou mostrando cada vez mais essa coisa do documental com o ficcional. “Quanto Vale” também tem isso, no “Cronicamente” tem um clima meio de documento” (*ibid*).

## Conclusão

Embora durante muitas décadas a tradicional distinção entre as propostas realista e formativa tenha marcado a história do cinema, já se vislumbrava nas obras de alguns cineastas uma estética híbrida, que misturava os gêneros documental e ficcional. Apenas cinco anos após a primeira exposição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière, Edwin Porter mesclava cenas documentais e dramatizações em seu *Vida de um Bombeiro Americano* (1903). Nas últimas décadas, porém, a influência das transformações tecnológicas, o crescimento da indústria de games e a técnica da imagem digital trouxeram novas formas de hibridação ao fazer cinematográfico. Filmes de ficção adotam estéticas de videogame com suas coreografias de lutas popularizadas a partir de *Matrix*, enquanto técnicas de videoclipes ao estilo MTV, com seus cortes rápidos e montagem acelerada, estão presentes em outras tantas produções.

Em meio a essas novas hibridações, as fronteiras entre o ficcional e o documental também se tornam cada vez mais tênues e mais presentes na filmografia de diversos países. Seja através dos documentários que dialogam com estéticas ficcionais, utilizando dramatizações e efeitos especiais de animação, ou pelos filmes ficcionais que cada vez mais utilizam referências documentais em suas narrativas. Nestas ficções, a utilização de referências históricas, relatos de eventos reais e a imprevisibilidade próprias ao fazer documental passam a configurar a forma de realização das produções. As técnicas específicas de filmagem, que incluem a gravação em locação, o uso da câmera na mão e a luz e som direto também marcam cada vez mais esses novos fazeres cinematográficos.

A adoção dessas estratégias de realização é visível em várias produções da cinematografia nacional, em especial naquelas que tratam de temas cotidianos. A análise dos filmes selecionados para a pesquisa nos mostra que a busca por um maior caráter de autenticidade através da utilização desses recursos está presente em todos os filmes, tanto através da abordagem do tema, como pelas técnicas fílmicas utilizadas.

Os três filmes, mesmo apresentando diferentes escolhas estilísticas em suas produções, são marcados pela temática realista em suas narrativas. No filme de Lúcia Murat através da abordagem da violência urbana por um viés político e uma contextualização histórica; Em Sérgio Bianchi, essa violência é vista em uma perspectiva

sócio-econômica e por uma analogia com a época colonial; no filme de Sérgio Machado, pela observação da situação de jovens que vivem na periferia de Salvador. A verossimilhança alcançada pelo reconhecimento de eventos e lugares reais e pelas réplicas de vestuários, épocas e lugares, fornecem aos filmes o realismo empírico que os permitem alcançar um *efeito de realidade*, suscitado pelas referências autênticas em sua realização. No desenvolvimento das narrativas, os filmes se referem não apenas a fatos históricos ou documentais, como também incorporam eventos vividos ou presenciados por seus diretores, fortalecendo o aspecto de autenticidade das obras. A presença desses aspectos de realidade sob a forma de histórias de vida potencializa os relatos que ganham uma autoridade de testemunho.

Em relação às técnicas adotadas também é possível perceber várias semelhanças entre os filmes. A câmera na mão é um recurso utilizado nas três estórias, seja de forma prioritária, como no filme de Sérgio Machado, ou apenas ocasional, como no filme de Bianchi. Os filmes de Machado e Murat buscam ainda na improvisação dos atores principais e no uso de atores não-profissionais uma representação mais naturalista, trazendo maior realismo às cenas. Outro aspecto comum entre estas duas produções é a filmagem em planos fechados e com os closes característicos do hiper-realismo.

O borramento de fronteiras, através da citação de dados estatísticos e das estéticas documentais utilizadas nestas referências, se dá de forma mais marcante no filme de Sérgio Bianchi. As várias inserções que simulam produções do cinema-verdade, do documentário expositivo e do telejornal reforçam o *efeito de verdade* em *Quanto Vale?* Ao tratar de forma verossímil os temas e utilizando estéticas realistas nas produções, os filmes também abrem espaço para a reflexão sobre realidades sociais das quais muitas vezes pouco se conhece, aproximando-as de um realismo quase documental.

O objetivo central desse estudo sempre esteve distante de qualquer pretensão de pensar o cinema como uma forma de representação inequívoca da realidade, discussão há muito ultrapassada na história do cinema. Como visto ao longo do trabalho, a subjetividade está presente em algum grau em qualquer tipo de discurso, mesmo os documentais. O que se procurou aqui foi antes perceber que tipo de estórias estavam sendo contadas e, especificamente, através de que meios essa construção se realizava. Ainda que trabalhados em uma perspectiva ficcional, a presença dos diferentes tipos de estéticas e efeitos realistas

observados nos três filmes, aliados à construção das histórias com referências reais, torna clara sua proposta de construir um discurso verossímil e próximo da realidade. Esses aspectos, percebidos na análise material dos filmes, é confirmado pelos próprios diretores em entrevistas e *making of*, onde deixam explícita essa intenção.

Alguns autores que analisam a cinematografia nacional recente esboçam hipóteses que tentam explicar a produção crescente de filmes que seguem esse tipo de abordagem. Para alguns, a temática cotidiana e periférica surge de um interesse do mercado cultural das elites metropolitanas, tornando-se presente em várias produções midiáticas nacionais como uma espécie de moda cultural lucrativa (Prysthon, 2002). Outros acreditam que existe uma demanda originada de uma espetacularização e ficcionalização do real pelos jornais e outras mídias, gerando o desejo por um outro real, que pareça fruto de uma vivência palpável (Jaguaribe, 2003).

Afirmar que existe uma demanda por esse tipo de produção implicaria um estudo de espetatorialidade, a fim de que se pudesse elaborar alguma hipótese neste sentido. É certo, porém, que a questão do realismo sempre foi um tema recorrente na história do cinema e continua presente nas discussões atuais. Embora a cultura contemporânea seja marcada pela midiaticização e saturação de imagens e a fé no realismo gráfico ainda seja determinante na construção de nossas visões de mundo, é provável que a tecnologia das imagens digitais traga, em um futuro próximo, questionamentos mais abrangentes sobre a questão da representação. Talvez a popularização dos sites de vídeo estimule um maior conhecimento das técnicas de edição e, com isso, uma postura mais crítica em relação às produções midiaticizadas. Do cinema ao telejornal, dos documentários à internet.

Por enquanto, essa postura crítica parece estar mais presente nessa nova cinematografia. Embora tais manifestações ainda sejam difusas e por demais recentes para que se possa configurar um movimento, elas apresentam vários aspectos em comum. Por um lado, a semelhança de suas imagens com a realidade pode fazê-las confundir-se com a própria realidade, mas por outro, seus finais abertos e seus borramentos abrem espaço para um posicionamento crítico. Ou talvez, como espera o diretor Sérgio Machado, esses filmes possam trazer novas questões e fiquem por algum tempo em nossas cabeças.

## Referências Bibliográficas

- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema - Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos: Exercícios de Etnoficção*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991
- BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. São Paulo, Brasiliense: 2006.
- BLACK, Joel. *The Reality Effect*. New York: Routledge, 2002.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. [org.]. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Ed. Campus Elsevier, 2003
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ECO, Humberto. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- EISENSTEIN, Serguéi. *Montagem de Atrações*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Verdade e Poder*. In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995
- MAMET, David. *Três usos da faca: sobre a natureza e finalidade do drama*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 2003
- MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- METZ, Christian. *História/Discurso: nota sobre dois voyeurismos*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Editora Graal, 1991.
- MUNSTERBERG, Hugo. *O Filme: Um Estudo Psicológico*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2001.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VERTOV, Dziga. *NÓS (Manifesto)*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VERTOV, Dziga. *Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## Artigos

BARBOSA, Neusa. *Lúcia Murat retrata a fratura social brasileira em 'Quase Dois Irmãos'*. CineWeb [online]. 31/02/2005. Disponível em:

[http://www.cineweb.com.br/index\\_textos.php?id\\_texto=735](http://www.cineweb.com.br/index_textos.php?id_texto=735). Acesso em: 12 de fevereiro de 2006.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema – ANCINE [online]. *Filmes Nacionais 2005 – Por público*. Brasília, 2006. Disponível em: [http://www.ancine.gov.br/media/Filmes\\_nacionais\\_2005\\_por\\_publico.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/Filmes_nacionais_2005_por_publico.pdf). Acesso em: 07 de abril de 2006.

EDUARDO, Cléber. *Entrevista com o cineasta brasileiro Sérgio Machado*. Época Online, ed. 366. 23/05/2005. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT965824-1655,00.html>. Acesso em: 15 de janeiro de 2007.

FURTADO, Jorge. *O sujeito extraordinário e a mimesis camuflada: a representação da realidade no cinema*. 21/03/2003. Disponível: <http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/sujeito.htm>. Acesso em: 03 de julho de 2006.

GROYS, Boris. *A Guinada Metafísica de Hollywood*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de junho de 2001. Caderno Mais! Disponível em: <http://br.geocities.com/webhistoire/webhistoireTexto3.4.htm>. Acesso em: 04 de maio de 2006.

HESSEL, Marcelo. *Omelete entrevista: Karim Ainouz, diretor de O céu de Suely – Parte 1*. 16/11/2006. Omelete. Disponível em: [http://www.omelete.com.br/cinema/artigos/base\\_para\\_artigos.asp?artigo=3456](http://www.omelete.com.br/cinema/artigos/base_para_artigos.asp?artigo=3456). Acesso em: 22 de dezembro de 2006.

IRSAY, Steve. *Blair Witch' actors sue film's distributor*. CNN Online, 2002. Disponível em: <http://archives.cnn.com/2002/LAW/10/17/ctv.blair.witch/index.html>. Acesso em: 19 de novembro de 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. *O Choque do Real: a violência e as estéticas do realismo midiático e literário*. Semiosfera Revista de Comunicação e Cultura. Ano 3 - número especial, dezembro-2003. Disponível em: [http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo\\_bjaguaribe.htm](http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm). Acesso em: 10 de abril de 2006.

LEAL, Hermes. *Sérgio Bianchi*. Revista de Cinema. Sem data. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/entrevista/edicao26/entrevista\\_01.html](http://www2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/entrevista/edicao26/entrevista_01.html). Acesso em: 22 de dezembro de 2006.

PRINCE, Stephen. *True Lies: perceptual realism, digital images, and film theory*. In: Film Quarterly v.49, n.3 (Spring, 1996): p. 27-38. Disponível em: <http://communications.ucsd.edu/tlg/123/prince.html>. Acesso em: 22 de dezembro de 2006.

PRYSTHON, Ângela. *Os conceitos de subalternidade e periferia nos estudos do cinema brasileiro*. In: CAPPARELLI, S.; SODRÉ, M.; SQUIRRA, S. (Org.) *A comunicação revisitada*. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 233-247.

RANGEL, Manoel; LEITÃO, Sérgio Sá. *Da retomada ao choque de capitalismo*. 19/05/2005. Brasil, Ministério da Cultura. Disponível em:

<http://www.cultura.gov.br/noticias/artigos/index.php?p=9758&more=1&c=1&pb=1>. Acesso em: 07 de novembro de 2006.



SAEED-VAFA, Mehrnaz. *Abbas Kiarostami*. Senses of Cinema. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/kiarostami.html> Maio de 2002. Acesso em: 26 de agosto de 2006.

SILVEIRA, Renato. *Por baixo da 'Cidade Baixa'*. 07/11/2005. Cinema em Cena. Disponível em: [http://www.cinemaemcena.com.br/cinamacena/variedades\\_textos.asp?cod=198](http://www.cinemaemcena.com.br/cinamacena/variedades_textos.asp?cod=198). Acesso em: 22 de dezembro de 2006.

SLOVICK, Matt. *All the President's Men*. Washington Post Online, 1996. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/features/dcmovies/allthepresidentsmen.htm>. Acesso em: 26 de agosto de 2006.

## Filmografia em Ordem Cronológica

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| <i>L'Arrivée d'un Train à La Ciotat</i>       | (Irmãos Lumière, 1895)                |
| <i>Pare Ladrão</i>                            | (James Williamson, 1900)              |
| <i>A Vida de um Bombeiro Americano</i>        | (Edwin Porter, 1902)                  |
| <i>Nanook do Norte</i>                        | (Robert Flaherty, 1922).              |
| <i>Moana</i>                                  | (Robert Flaherty, 1926)               |
| <i>O Homem de Aran</i>                        | (Robert Flaherty, 1934)               |
| <i>O Triunfo da Vontade</i>                   | (Leni Riefenstahl, 1934)              |
| <i>Why We Fight?</i>                          | (Frank Capra, 1943)                   |
| <i>Roma, Cidade Aberta</i>                    | (Roberto Rossellini, 1945)            |
| <i>Paisà</i>                                  | (Roberto Rossellini, 1946)            |
| <i>A Terra Treme</i>                          | (Luchino Visconti, 1948)              |
| <i>Ladrões de Bicicleta</i>                   | (Vittorio de Sica, 1948)              |
| <i>Umberto D</i>                              | (Vittorio de Sica, 1952)              |
| <i>Janela Indiscreta</i>                      | (Alfred Hitchcock, 1954)              |
| <i>Vamos Arrambar a Festa</i>                 | (Roman Polanski, 1957)                |
| <i>Um Corpo que Cai</i>                       | (Alfred Hitchcock, 1958)              |
| <i>Ben-Hur</i>                                | (William Wyler, 1959)                 |
| <i>Spartacus</i>                              | (Stanley Kubrick, 1960)               |
| <i>Crônica de um Verão</i>                    | (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960)      |
| <i>Primary</i>                                | (Robert Drew e Richard Leacock, 1960) |
| <i>Os Cafajestes</i>                          | (Ruy Guerra, 1962)                    |
| <i>Sob o Domínio do Mal</i>                   | (John Frankheimer, 1962)              |
| <i>Vidas secas</i>                            | (Nelson Pereira dos Santos, 1963)     |
| <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>         | (Glauber Rocha, 1964)                 |
| <i>Os Fuzis</i>                               | (Ruy Guerra, 1964)                    |
| <i>A Grande Cidade</i>                        | (Cacá Diegues, 1965)                  |
| <i>Terra em Transe</i>                        | (Glauber Rocha, 1967)                 |
| <i>Fome de Amor</i>                           | (Nelson Pereira dos Santos, 1968)     |
| <i>High School</i>                            | (Frederick Wiseman, 1969)             |
| <i>Corações e Mentos</i>                      | (Peter Davis, 1975)                   |
| <i>Todos os Homens do Presidente</i>          | (Alan Pakula, 1976)                   |
| <i>Jornada nas Estrelas II: A Ira de Khan</i> | (Nicholas Meyer, 1982).               |
| <i>Tron</i>                                   | (Steven Lisberger, 1982)              |
| <i>The Store</i>                              | (Frederick Wiseman, 1983)             |
| <i>Zelig</i>                                  | (Woody Allen, 1983)                   |
| <i>Doublé de Corpo</i>                        | (Brian de Palma, 1984).               |
| <i>Gosto de Cereja</i>                        | (Abbas Kiarostami, 1987)              |
| <i>Close-Up</i>                               | (Abbas Kiarostami, 1990)              |
| <i>Esta Não é a Sua Vida</i>                  | (Jorge Furtado, 1991)                 |
| <i>Exterminador do Futuro 2</i>               | (James Cameron, 1991)                 |
| <i>JFK</i>                                    | (Oliver Stone, 1991)                  |
| <i>A Lista de Schindler</i>                   | (Steven Spielberg, 1993)              |
| <i>Parque dos Dinossauros</i>                 | (Steven Spielberg, 1993)              |
| <i>A Terceira Margem do Rio</i>               | (Nelson Pereira dos Santos, 1994)     |
| <i>True Lies</i>                              | (James Cameron, 1994)                 |
| <i>Alerta Total</i>                           | (Robert Iscove, 1994),                |

|   |  |
|---|--|
| <i>Forrest Gump</i>                     | (Robert Zemeckis, 1994)                  |
| <i>Lamarca</i>                          | (Sérgio Rezende, 1994)                   |
| <i>Carlota Joaquina</i>                 | (Carla Camurati, 1995)                   |
| <i>Estranhos Prazeres</i>               | (Kathryn Bigelow, 1995)                  |
| <i>Terra Estrangeira</i>                | (Walter Salles, 1995)                    |
| <i>Amistad</i>                          | (Steven Spielberg, 1997).                |
| <i>Baile Perfumado</i>                  | (Paulo Caldas e Lirio Ferreira, 1997)    |
| <i>Titanic</i>                          | (James Cameron, 1997)                    |
| <i>A Vida Sonhada dos Anjos</i>         | (Erick Zonca, 1998)                      |
| <i>Central do Brasil</i>                | (Walter Salles, 1998)                    |
| <i>Festa de Família</i>                 | (Thomas Vinterberg, 1998)                |
| <i>Os Idiotas</i>                       | (Lars Von Trier, 1998)                   |
| <i>A Bruxa de Blair</i>                 | (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez , 1999) |
| <i>Amores Brutos</i>                    | (Alejandro Iñárritu, 1999)               |
| <i>Beleza Americana</i>                 | (Sam Mendes, 1999)                       |
| <i>eXistenZ</i>                         | (David Cronenberg, 1999)                 |
| <i>Matrix</i>                           | (Andy e Larry Wachovsky, 1999)           |
| <i>Notícias de uma Guerra Partcular</i> | (João Moreira Salles, 1999)              |
| <i>Nove Rainhas</i>                     | (Fabián Bielinsky, 1999)                 |
| <i>Star Wars: A Ameaça Fantasma</i>     | (George Lucas, 1999)                     |
| <i>Bicho de Sete Cabeças</i>            | (Laís Bodanzky, 2000)                    |
| <i>Cronicamente Inviável</i>            | (Sérgio Bianchi, 2000)                   |
| <i>Italiano para Principiantes</i>      | (Lone Scherfig , 2000),                  |
| <i>Amnésia</i>                          | (Christopher Nolan , 2001)               |
| <i>Domestic Violence</i>                | (Frederick Wiseman, 2001)                |
| <i>Adaptação</i>                        | (Spike Jonze, 2002)                      |
| <i>Cidade de Deus</i>                   | (Fernando Meireles, 2002)                |
| <i>Edifício Master</i>                  | (Eduardo Coutinho, 2002)                 |
| <i>Insônia</i>                          | (Christopher Nolan, 2002)                |
| <i>Madame Satã</i>                      | (Karim Aïnouz, 2002)                     |
| <i>O Homem do Ano</i>                   | (José Henrique Fonseca, 2002)            |
| <i>Ônibus 174</i>                       | (José Padilha, 2002)                     |
| <i>O Invasor</i>                        | (Beto Brant, 2002)                       |
| <i>Tiros em Columbine</i>               | (Michael Moore, 2002)                    |
| <i>Uma Onda no Ar</i>                   | (Helvécio Ratton, 2002)                  |
| <i>A Pessoa é para o que nasce</i>      | (Roberto Berlinder, 2003)                |
| <i>Amarelo Manga</i>                    | (Cláudio Assis, 2003)                    |
| <i>Carandiru</i>                        | (Hector Babenco, 2003)                   |
| <i>Elefante</i>                         | (Gus Van Sant, 2003)                     |
| <i>O Prisioneiro da Grande Ferro</i>    | (Paulo Sacramento, 2003)                 |
| <i>Entreatos</i>                        | (João Moreira Salles, 2004).             |
| <i>Invasão de Privacidade</i>           | (Omar Naim, 2004).                       |
| <i>Machuca</i>                          | (Andreas Wood, 2004)                     |
| <i>O Operário</i>                       | (Brad Anderson, 2004)                    |
| <i>Peões</i>                            | (Eduardo Coutinho , 2004)                |
| <i>O Redentor</i>                       | (Cláudio Torres, 2004)                   |
| <i>Boa Noite, Boa Sorte</i>             | (George Clooney, 2005).                  |
| <i>Cidade Baixa</i>                     | (Sérgio Machado, 2005)                   |
| <i>Cinema, Aspirinas e Urubus</i>       | (Marcelo Gomes, 2005)                    |
| <i>Quanto Vale ou é por Quilo?</i>      | (Sérgio Bianchi, 2005).                  |

*Quase Dois Irmãos*  
*Violência S.A.*

*Anjos do Sol*  
*O Céu de Suely*

(Lúcia Murat, 2005)  
(Jorge Saad Jafet, Eduardo Benaim e Newton Cannito, 2005)  
(Rudi Lagemann, 2006)  
(Karim Aïnouz, 2006).