

Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Fiction & Documentary: Hybridism in the Brazilian Contemporary Cinema

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)

Resumo: Este artigo propõe analisar de que forma se dá a relação entre as narrativas documental e ficcional em dois filmes da cinematografia brasileira contemporânea: *Jogo de Cena* (2007), e *O Céu Sobre os Ombros* (2010). A intenção aqui é investigar até que ponto é possível pensar e se referir, no caso desses filmes, a uma hibridização narrativa.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Ficção, Documentário, Hibridismo

Abstract: This article proposes to analyse the ways in which is constructed the relationship between fiction and documentary narratives in three Brazilian contemporary films: *Jogo de Cena* (2007) and *O Céu Sobre os Ombros* (2010). The aim here is to investigate to which extent it is possible to think and to refer to, in the case of these films, a hybrid narrative.

Keywords: Brazilian Cinema, Fiction, Documentary, Hybridism

Maria Helena Braga e Vaz da Costa é Professora do Departamento de Artes (UFRN); Pós-doutorado em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doutorado e Mestrado em Estudos de Mídia pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq; Coordenadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação.

Maria Helena Braga e Vaz da Costa, Professor at the Department of Art (UFRN); Postdoctoral fellow in the International Film Institute at the University of California at Los Angeles (UCLA) - USA; Doctoral and Masters in Media Studies from the University of Sussex - England; Degree in Architecture and Urbanism at the Federal University of Pernambuco - UFPe. Fellow of CNPq Research Productivity; Coordinator of the Language Research Group Scene: Image, Culture and Representation.

Ficção & Documentário: Hibridismo no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)

Introdução

A coexistência de elementos da ficção e do documentário, comumente identificados como tradições narrativas opostas, é bastante recorrente na produção cinematográfica recente. Este artigo propõe analisar de que forma se dá a relação entre as narrativas documental e ficcional em dois filmes da cinematografia brasileira contemporânea: *Jogo de Cena* (2007), *O Céu Sobre os Ombros* (2010). A intenção aqui é investigar até que ponto é possível pensar e se referir, no caso desses filmes, a uma hibridização narrativa.

Ainda que as iniciativas de propor bases diferentes de se compreender e de se fazer cinema, em geral, sejam datadas e ainda influenciem o que é feito atualmente, a tendência que prevalece até hoje, no campo da ficção, encontra suas bases no cinema narrativo, cristalizado pelo modelo norte-americano da narração clássica.

Da mesma forma, é sabido que ao longo da história do cinema o campo do documentário aglutinou tendências e métodos bastante diferentes entre si. Entretanto, há elementos e convenções que nos permitem identificar a narrativa documental, sendo possível circunscrever estes filmes sob a classificação do que comumente compreendemos como documentários.

Essas duas formas de narrar, ainda que não divergentes e tampouco bem delimitadas, permanecem bem discerníveis no senso comum. Quando se entra em uma sala de exibição, em geral sabe-se se o que se está indo assistir é um filme de ficção – a grande maioria, ainda hoje – ou um documentário.

No entanto, podemos observar uma tendência, por parte dos cineastas, de propor misturas ou aproximações dessas duas linguagens, quebrando prerrogativas de algo puro. Muito já se falou da absorção, tanto pela TV quanto pelo cinema de ficção, de recursos como a câmera na mão, que por muito tempo permaneceram atreladas ao gênero documental. Exemplo claro disso é o filme *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, uma ficção que utiliza imagem comumente associada ao relato documental. Curioso notar que o filme anterior do mesmo cineasta, *Ônibus 174* (2002), era um documentário com narrativa bastante próxima da ficção.

É justamente sobre esses tipos de aproximações que este trabalho discute, na tentativa de responder as seguintes questões: É possível falar sobre uma espécie de hibridismo cinematográfico? Em caso positivo, quais suas características? Com a intenção de responder a essas questões, a seguir são apresentadas uma análise das características e convenções das narrativas ficcional e documental e uma discussão sobre o conceito de hibridismo no cinema e subseqüentemente a análise dos filmes *Jogo de Cena* (2007) e *O Céu Sobre os Ombros* (2010).

Contornos Narrativos Contemporâneos

Como não entender que, longe de filmar a-realidade-tal-como-ela-se-dá, o cinema só pode apreendê-la como acumulação de relações, a maior parte delas abstratas ou não representáveis, não visíveis, não mostráveis? (Comolli, 2008: p.79-80).

A passagem acima do cineasta e teórico Jean-Louis Comolli, explicita a ideia de que o cinema em geral traz consigo uma herança de mostrar o invisível, o não palpável das relações de produção e de interação entre os envolvidos na feitura do filme. Ademais, é preciso que se entenda que o cinema trata de um mundo como olhar.

É sabido que apesar de os sons e as imagens captados pela câmera possuírem uma relação de index com o que registram, não se pode esquecer das intervenções e decisões criativas do cineasta e demais envolvidos no processo de produção. Segundo Nichols (2009), essas intervenções podem ser percebidas tanto na ficção quanto nos filmes documentários, mas com algumas diferenciações:

Na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos a documentação do que surge diante da câmera. [...] O documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um

ponto de vista distinto. A evidência da re-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da *representação* (Nichols, 2009: p.66-67, grifos do autor).

Ressalta-se aqui um importante traço distintivo entre as duas tradições narrativas: enquanto a documental designa uma forma de enunciação para a qual olhamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior (seja esse mundo coisa ou pessoa), a ficção pressupõe um pacto do espectador com o universo ficcional apresentado. Há também um vasto número de códigos e convenções que se popularizaram em determinado momento histórico e passaram a caracterizar cada gênero, ajudando na classificação dos filmes. É importante também pontuar que, em geral, o espectador sabe de antemão se está vendo uma ficção ou documentário, estabelecendo sua relação com a narrativa em função desse saber¹ (Ramos, 2008; Carrol, 2005).

No entanto, muito do debate atual no Brasil parece convergir para o fenômeno que pressupõe maior proximidade dos gêneros documental e ficcional. Muito se fala sobre o uso de recursos típicos do documentário em longas de ficção, como também a inserção de elementos ficcionais na construção da narrativa documental. Fala-se também sobre casos de ficções que são influenciados por experiências documentais², e sobre a tendência que alguns documentários apresentam em questionar cada vez mais sua pretensa capacidade de retratar o real (Butcher, 2005; Mourão e Labaki, 2005; Lins, 2007a)

Embora haja contornos entre os gêneros, isso não impede que aproximações e incorporações ocorram. Conforme ressalta Ramos (2008: p. 49) e Costa (2007b), as fronteiras entre a ficção e o documentário são flexíveis e dependem bastante da criação autoral:

¹ "Ao escolhermos um filme, geralmente já sabemos, com antecedência, que ele é o que se costuma chamar "documentário", porque assim foi indexado e com essa classificação vem circulando". (Carrol, 2005: p. 99). "A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção" (Ramos, 2008: p. 27)

² Filmes como *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003) figuram, num contexto atual, como exemplos amplamente comentados. Para maior aprofundamento, ver Hamburger (2005).

O documentário jamais deve ser entendido como um gênero de contornos precisos. Desde o cinema-verdade e a multiplicidade de aspectos da realidade, passando pela incorporação de elementos típicos do documentário – equipamentos leves, som e imagens sincronizadas, roteiro mínimo em cima de personagens reais; pelo cinema ficcional do pós-guerra – o neo-realismo, a nouvelle vague e o cinema novo –, até o cinema experimental, houve a fluidez das fronteiras entre o documentário e a ficção, entre o real e o imaginário (Costa, 2007b: p. 21).

O dito *hibridismo*, nas ciências humanas, tem se tornado um conceito cada vez mais recorrente, e no Brasil, sua relação com o cinema segue a mesma tendência. De um lado, alguns realizadores e a crítica especializada classificam determinados filmes como “híbridos”, casos de *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *O Vento Traz, A Onda Leva* (2012), ambos do pernambucano Gabriel Mascaro, e *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., integrantes do mesmo coletivo de pesquisadores e realizadores³ que concebeu *O Céu Sobre os Ombros* (2010), um dos objetos de análise deste trabalho. No campo epistemológico, há teóricos do cinema (Pucci Jr., 2008; Escorel, 2005; Labaki, 2006) que utilizam este mesmo conceito para abarcar determinadas obras, mas com aplicações que diferem bastante entre si.

Em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2003), Canclini discute o conceito de híbrido e afirma que hibridação é um termo apropriado para nomear as combinações de elementos étnicos e religiosos – compreendidas também como miscigenação e sincretismo –, mas também para designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre bens culturais locais e transnacionais, dentre outras misturas de culturas distintas e heterogêneas.

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma

³ Para conhecer o trabalho de A Teia, acesse: <http://www.teia.art.br/>

separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (Canclini, 2003: p. XIX).

O autor assinala em vários momentos que seu objeto de estudo são os processos de hibridação, e não a hibridez em si, pois além da fusão, há também nesses processos a confrontação e o diálogo, sendo assim possível tratar tanto do “que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se (ibidem, p. XXVII).

Se transpusermos o conceito de hibridização utilizado por Canclini nas ciências sociais e o aplicarmos para designar, nos estudos do cinema, processos que pressupõem mistura entre os gêneros ficção e documentário, logo encontraremos uma limitação. No caso, filmes que inicialmente poderiam ser denominados como híbridos não chegariam a compor uma nova categoria, apenas pressuporiam uma coexistência de elementos, sendo ainda possível distinguir as delimitações de cada gênero.

Aplicando o conceito, abre-se ainda uma lacuna para o seguinte pensamento dedutivo: se a coexistência de elementos da ficção e do documentário consiste em uma espécie de “hibridismo cinematográfico”, a mistura entre comédia e drama, ou suspense e ação, por se tratarem de gêneros⁴ distintos, poderia receber a mesma designação, concepção esta que se distancia do que se pretende nesse artigo.

Falar em hibridismo de gêneros se torna ainda mais inapropriado quando se considera o emprego do conceito de hibridismo realizado por Pucci Jr. (2008). Embora o utilize em outro contexto, o autor conclui que a poética do pós-modernismo no cinema brasileiro tem características híbridas por, primeiro, os filmes apresentarem oscilações do ilusionismo clássico e distanciamento modernista, mas também por se relacionar com outras mídias e artes, em detrimento da crença pelo “específico fílmico” (p. 199).

Em relação à questão da hibridação entre meios, Bentes (2007a) esclarece que não é um fenômeno recente no Brasil; para exemplificar, a autora

⁴ Como sabemos, o fato de inscrevermos os filmes em determinados gêneros é apenas uma forma de sistematizar características com fins de categorização, o que não pressupõe um caráter puro ou autêntico a eles, tampouco fronteiras bem delimitadas ou intransponíveis.

relembra a atividade de documentaristas e diretores de ficção vindos do cinema em programas televisivos como Globo Shell Especial e Globo Repórter, na década de 1970, marcando a entrada da linguagem cinematográfica na TV brasileira. "Hoje, a percepção da hibridação entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização." (Bentes, 2007a: p.112). A autora enfatiza ainda que o intercâmbio entre cinema e televisão, vídeo ou publicidade não é via de mão única:

Com a possibilidade da digitalização do cinema e a partir das gerações que tem como referência o vídeo, a televisão e a publicidade, essa influência vai inverter-se: o cinema passa a incorporar a linguagem do vídeo desenvolvida na publicidade (2007a: p.124).

De fato, parece adequado chamar de hibridismo a mútua influência da linguagem cinematográfica com o vídeo, a publicidade ou a televisão, como analisaram Pucci Jr. e Bentes. Embora apresentem produtos audiovisuais, cada mídia possui especificidades, o que não é impedimento para que se influenciem reciprocamente, como destaca Bentes:

O cruzamento da linguagem da publicidade com o filme de ficção, o documentário e a linguagem do videoclipe não qualifica nem desqualifica a priori nenhum desses meios e linguagens. Mas, sem dúvida, há consequências estéticas nessa hibridação que não são "neutras" ou irrelevantes (2007a: p.125).

A aplicação do conceito de híbrido para designar as misturas de mídias e artes diversas serve para intensificar nossa compreensão de que talvez seja mais apropriado, de fato, não se falar em hibridismo de gêneros, mas em hibridismo de mídias. Outra possibilidade, ainda, é considerar o hibridismo de narrativas e um exemplo fílmico que carrega traços da ficção e do documentário é *Iracema, Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodansky e Orlando Senna, 1974).

Iracema, Uma Transa Amazônica foi produzido para uma emissora de televisão alemã e retrata o percurso de uma jovem prostituta que, ao lado de um caminhoneiro, viaja pela Rodovia Transamazônica. Ao longo do

desenvolvimento da trama, o filme retrata as queimadas, o trabalho escravo e a prostituição infantil que ocorriam na região. Apesar de ser obra de ficção, o filme inclui em sua narrativa depoimentos dos moradores e trabalhadores sobre a situação da Transamazônica, tendo também um forte tom de denúncia política e social. Nas palavras de Escorel (2005) o filme é:

[...] ficção, sem dúvida, mas também documentário feito para ser exibido na TV alemã. Conjugam-se, sem entrar em choque, os dois olhares, aquele que é abastecido pela imaginação e o que registra acontecimentos reais no momento em que ocorrem (p.265).

Além de atribuir ao filme *Iracema* a emancipação do gênero ficcional no Brasil através da condensação com procedimentos documentais, Escorel confere a mesma importância a algumas reportagens feitas para o Globo Repórter ao longo da década de 70, que fizeram o caminho inverso ao dispor de recursos da ficção para compor seus relatos documentais. Ainda segundo o autor, o diálogo entre gêneros continuou no Brasil a partir do final da década de 1980, sendo mais frequente⁵ o uso de elementos documentais nos filmes de ficção.

O que *Iracema* e os três documentários feitos para o Globo Repórter atentam é o grau a que chegara a insatisfação com a rigidez dualista que impunha uma separação nítida entre o olhar para dentro, próprio da ficção, e o olhar para fora, próprio do documentário (Escorel, 2005: p.266).

Ao confrontarmos o emprego do conceito de hibridismo feito por Escorel (2005) e Pucci Jr. (2008), tendo como norteador a definição de Canclini (2003), entende-se que para efeito de análise, torna-se mais pertinente e oportuno utilizar a expressão hibridismo de narrativas para caracterizar filmes que, em sua estrutura, códigos da ficção e do documentário coexistem.

Nesse sentido, torna-se necessário elucidar previamente o que é entendido por narrativa fílmica. Para isso, recorre-se à elaboração de Aumont (1995) que concebe a narrativa fílmica como um enunciado que se apresenta como

⁵ Apesar disso, Escorel destaca também o caso do programa Linha Direta, "aliança profana entre jornalismo e ficção" (2005: p.269), pois incorporava encenações para compor um relato sobre situações reais.

discurso, seja o anunciado real ou imaginário: "Observaremos que basta que um enunciado relate um acontecimento, um ato real ou fictício [...] para que entre na categoria de narrativa" (p.109).

Tendo como base a formulação proposta por Aumont (1995) percebe-se que tanto o documentário quanto a ficção tem seu enunciado articulado em uma narrativa, embora apresentem particularidades. Como esclarece Ramos (2008), enquanto a narrativa no documentário possui uma função claramente assertiva, no sentido que estabelece afirmações ou postulados sobre o mundo ou sobre o eu que enuncia, o cinema de ficção é uma "narrativa que narra absorvendo o regime dramático" (p.119).

Partindo dessas definições, considera-se que determinada narrativa é híbrida na medida em que esta apresenta, num mesmo filme, características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta. Assim, podemos concluir que tanto um documentário quanto uma ficção podem apresentar narrativa híbrida.

Aproximando-se desta proposta conceitual, uma tendência que tem se tornado bastante recorrente nos últimos anos é a produção de *mockumentaries*, ou falsos documentários, termo que designa obras de ficção enunciadas de forma a emular um filme documentário (Suppia, 2013), fazendo uso de convenções e lugares-comuns do gênero. Como exemplos de *mockumentaries*, figuram filmes como *Zelig* (1983), dirigido por Woody Allen, que conta a extraordinária história de um homem dotado da capacidade de transformar sua aparência na das pessoas que o cercam. No Brasil, um exemplo recente de *mockumentary* que serve à paródia – mas não à comédia – é *Recife Frio* (2009), do pernambucano Kléber Mendonça Filho, que relata os efeitos de uma fictícia e extrema mudança climática que converte o Recife em uma cidade de clima frio.

Embora os *mockumentaries* hoje se inscrevam como uma espécie de gênero que se situa entre a ficção e o documentário, não é deles que pretende tratar este trabalho. Nos casos abordados a seguir, a desconstrução da impressão de realidade dos filmes é realizada de forma mais sutil do que nos *mockumentaries*. Para fins de análise, a opção foi por dois filmes brasileiros contemporâneos, sendo um deles documentário *Jogo de Cena* (2007), que se

destaca ao assumir abertamente a encenação das entrevistas, e *O Céu Sobre os Ombros* (2010), narrativa ficcional construída com base na vida de pessoas-personagens.

Contextualizando o cinema brasileiro contemporâneo

O cinema brasileiro contemporâneo é em geral compreendido para designar a produção nacional após o fim da Embrafilme⁶, no início dos anos 1990 durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello. Em virtude do “desmanche” de Collor, como ficou conhecido, poucos filmes foram produzidos nos primeiros anos da década, situação que foi contornada após a adoção do modelo de renúncia fiscal,⁷ idealizado para dar autossustentação à produção nacional. Desde o sucesso do filme *Carlota Joaquina*, apontado como marco da retomada do cinema brasileiro, a produção nacional de longas-metragens tem crescido vertiginosamente.

Traçando um panorama do período, críticos e teóricos celebraram, além do aumento da produção, também a diversidade dos filmes lançados. Em seu livro *Cinema de Novo*, Oricchio (2003) reconhece que “esse cinema que renasce das cinzas de fato apresenta uma variedade de temas e gêneros muito grande” (p.29). No entanto, o autor assume uma postura crítica ao que chama de “mito da diversidade”, ao defender que a oferta de produtos audiovisuais destinados a atender a gostos distintos poderia refletir “a típica fragmentação mental do homem dos anos 1990”⁸.

Alguns grupos, como o dos pernambucanos e o dos gaúchos, funcionam como uma espécie de exceção a regra do cinema da retomada que, sob o rótulo da “diversidade”, vive uma espécie de alegre anarquia temática e de linguagem. Como não existe preocupação dominante, nem elementos políticos comuns, nem visão de mundo, ideológica ou estética a

⁶ A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), foi uma empresa estatal criada em 1969 que teve um papel fundamental na produção e exibição de filmes brasileiros no período de 1970 até 1990.

⁷ “A produção aumenta com a promulgação da Lei do Audiovisual, que cria mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal” (Oricchio, 2003, p.26) Este modelo é o que subexiste até o momento.

⁸ “Se o mal-estar permanece e talvez tenha até aumentado, ficou mais difícil localizar os responsáveis diretos por ele.” (Oricchio, 2003, p. 31)

partilhar, é mais corriqueiro os indivíduos produzirem isolados. [...] Assim, a sensação dominante em relação ao cinema brasileiro contemporâneo é de isolamento de seus componentes, característica que também não deixa de espelhar uma tendência da época (Oricchio, 2008: p.151).

Assim, prevalece uma leitura do cinema brasileiro contemporâneo como marcado por iniciativas individuais e distantes entre si, cada uma dedicada à busca por financiamento, e que apresenta uma grande diversidade de gêneros, temáticas e linguagens. Essa leitura recorrente privilegia a abordagem “filme a filme”, em geral sem circunscrevê-los dentro de determinado contexto ou grupo organiza.o⁹

Indo na contramão deste tipo de análise, Oricchio (2003) defende que essa diversidade é parcial, destacando elementos que dão uma unidade aos filmes desse período:

Uma observação mais rente aos filmes mostra que alguns temas e elementos os unificam, e, mesmo que seja à revelia dos seus realizadores, participam do grande esforço coletivo de busca de uma identidade própria (p. 232).

Quanto à temática, segundo o autor, a produção brasileira contemporânea tem características semelhantes na medida em que espelha um país cheio de contradições. Nesse sentido, as linhas de força identificadas por Oricchio (2008) são as seguintes: (1) recuperação da história e identidade nacional; (2) releitura dos espaços míticos como o sertão e a favela; (3) abismo de classes e violência urbana; (4) reposição da identidade nacional em um mundo globalizado; (5) o caráter das novas relações amorosas surgidas com a modernização. No que diz respeito à estética, com exceção de realizações isoladas de maior empenho artístico, parece prevalecer o desafio da inserção num mercado:

⁹ O autor se refere a grupos que apresentam uma produção com ideais ou objetivos em comum, como o Cinema Novo e, mais recentemente, a produção pernambucana e a Casa de Cinema de Porto Alegre.

Sobra, portanto, pouco espaço para inovação, a ousadia temática, a pesquisa da linguagem, quer dizer, para aquilo que seria o exercício, de fato, de uma diversidade ativa e não proforma ou mercadológica (Oricchio, 2008, p.155).

Da mesma forma, a diversidade é uma característica também atribuída ao documentário que vem sendo produzido mais recentemente no Brasil. No atual contexto, o documentário já alcançou a tela grande do cinema no país, por muito tempo interdita ao gênero,¹⁰ e nota-se que os filmes documentários, assim como propôs Oricchio para os longa de ficção, podem ser agrupados seguindo algumas tendências. (Lins e Mesquita, 2008a; Labaki, 2006)

Em acordo com Lins e Mesquita (2008a), alguns dos traços mais comuns apresentados pela produção documental contemporânea no Brasil são: (1) a afirmação de sujeitos singulares – em vez de abordar personagens representativos que servem à ilustração de uma tese ou argumento; (2) experimentos de auto-representação dos sujeitos da experiência – casos de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* e o projeto vídeo nas aldeias; (3) tendência à particularização do enfoque; (4) continuidade da tradição moderna de filmar indivíduos pertencentes a segmentos sociais diferentes¹¹ – são exemplos *Noticias de Uma Guerra Particular* e *À Margem da Imagem*; e (5) abordagem da experiência pessoal e dos aspectos da subjetividade dos realizadores – *33*; *Um Passaporte Húngaro*.

Além disso, nota-se um aumento de filmes que privilegiam o uso da entrevista, associado à retração de recursos como narração ou *voz over*, que marcaram o documentário moderno no Brasil (Lins e Mesquita, 2008a: p.160). As autoras destacam também a utilização do dispositivo¹² como

¹⁰ “O documentário brasileiro da retomada é, de um modo geral, longo e almeja a tela grande. Os formatos tradicionais até os anos 90 eram o curta e media metragem” (Lins e Mesquita, 2008a, p. 159).

¹¹ Recomendo leitura do capítulo “O horror, o horror: representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo”, do livro *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*, de Ramos (2008)

¹² Dispositivo se refere à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmados. Por exemplo: em *33* (2003), o diretor Kiko Goifman estipula 33 dias para realização do documentário, porque tem 33 anos; já o dispositivo de *Jogo de Cena* (2007) é o anúncio no jornal, que irá atrair mulheres que serão selecionadas para participarem do documentário.

recurso bastante recorrente, assim como a produção de obras que “dissolvem distinções tradicionais entre ficção e documentário, problematizando a crença do espectador diante das imagens do mundo” (Lins e Mesquita, 2008b, p. 69)

Para fins de análise, interessa aqui em especial este último aspecto apontado pelas autoras. De fato, segundo Da-Rin (2004), não era comum, até o início dos anos 1980, encontrar no corpo dos documentários brasileiros a problematização das questões da sua realização.¹³ O autor aponta que esse contexto começa a mudar somente a partir da segunda metade dos anos 1980, destacando-se como exemplo *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), de um diretor que, desde então, apresenta obras que questionam a artificialidade do discurso cinematográfico.

Como se faz notar, muitas são as mudanças pelas quais a tradição documentária brasileira vem passando. Os estilos narrativos se multiplicam constantemente, há um aumento na produção de documentários de longa-metragem, há um maior interesse e uma procura também por parte do público e crítica, sem mencionar que o documentário didático, que seguia o modo expositivo (Nichols, 2009) por tanto tempo dominante, tem sido colocado em xeque:

A inquietação estilística desta nova geração reflete a nova liberdade alcançada pela ruptura do documentário com o padrão *griersoniano* dominante na história do gênero no Brasil (Labaki, 2006, p.89).

Vários são os exemplos que confirmam essa tendência de questionar o caráter de realidade do documentário. Um exemplo disso é *Santiago* (2007), filme em que o diretor João Moreira Salles retoma gravações feitas em 1992 com seu mordomo e comenta os erros cometidos durante o processo. Ao desmontar as imagens e sons gravados anos antes, Salles parece advertir para a necessidade de desconfiarmos do que vemos.

¹³ Segundo Da-Rin (2004), isso acontecia de forma descontínua até a década de 1980, embora dentre as exceções figure o nome de Arthur Omar, realizador que empreendeu um sistemático e diversificado questionamento do ilusionismo e do realismo no documentário brasileiro ao longo dos anos 1970.

Jogos de Cena: viagens e travessias entre a ficção e o documental

O documentário *Jogo de Cena* foi realizado em 2007 por Eduardo Coutinho, considerado um dos documentaristas brasileiros mais prolíficos da atualidade. Desde *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), uma ficção que foi interrompida pela ditadura e retomada 20 anos depois sob forma de documentário, Coutinho vem se dedicando à produção documental, construindo uma carreira solidificada em características particulares.

Ao longo dos anos, o diretor foi construindo um minimalismo estético que se baseia na sincronia da imagem e som, ausência de narração, trilha sonora ou imagens de cobertura (Lins e Mesquita, 2008b: p. 18). Seu foco são os personagens, vistos em sua singularidade, e não como exemplificação de uma situação mais geral. Sua obra é ainda marcada pela preocupação em apresentar o documentário como um retrato de um processo. Para Butcher (2005), os documentários de Coutinho

[...] são formados, basicamente, por entrevistas que ultrapassam o esquema tradicional de perguntas e respostas para se constituírem como um diálogo de fato. A presença da equipe é sempre revelada ao público, pois não se pretende esconder que um determinado tipo de relação entre diretor/equipe e objeto filmado está sendo estabelecido (Butcher, 2005: p.88).

A opção por apresentar os bastidores, de forma a relembrar o documentário participativo de Jean Rouch, já enfatiza o caráter de que a obra de Coutinho surge do encontro, e que está necessariamente ligada a uma mediação. Mas, se há uma obra de sua filmografia que radicaliza a dissolução das distinções tradicionais entre ficção e documentário, problematizando a crença do espectador diante das imagens do mundo, é *Jogo de Cena* (2007).

Neste documentário, Coutinho dá prosseguimento a identificar acontecimentos quaisquer e ouvir histórias de pessoas anônimas. Após colocar um anúncio no jornal, convidando mulheres a contar suas histórias na possibilidade de participarem de um documentário, Coutinho seleciona algumas e intercala no documentário os depoimentos originais, contados pelas próprias mulheres, com encenações de atrizes, que recontam as

histórias relatadas. Através dessa articulação de depoimentos reais e encenados, o diretor constrói uma espécie de jogo com o espectador, de forma a deixar-nos desconfiados em relação à veracidade do que está sendo contado.

Mulheres anônimas narrando momentos adquirem, a nossos olhos, a força da verdade. Mas pedaços de histórias já narradas começam a voltar instilando-nos pouco a pouco a dúvida a respeito do que vemos no filme: uma pessoa real relatando sua história ou uma atriz desconhecida representando? (Lins e Mesquita, 2008b: p.80).

Logo no início do filme, percebemos esse artifício. Após iniciar com um curto depoimento de uma mulher negra que alega participar como atriz do grupo Nós Do Morro, conhecemos a história de Gisele Alves, jovem mulher que engravidou cedo e mantém um vínculo muito forte com seu segundo filho, que em virtude de complicações respiratórias, faleceu pouco depois do parto. Ao longo do relato, o depoimento de Gisele é intercalado várias vezes com a atriz Andréa Beltrão, que conta a mesma história que Gisele. No final, ouvimos uma conversa entre Coutinho e Andréa Beltrão, comentando a experiência vivenciada pela atriz ao encenar uma personagem real.

Em seguida, a experiência proposta por Coutinho continua. Entra em quadro Débora Almeida, mulher pobre que sai de Minas Gerais ainda jovem para trabalhar em São Paulo. Ela conta que assim que chega na cidade, transa com um desconhecido e, meses depois, após descobrir a gravidez, decide criar a filha sozinha. Débora fala de seu trabalho, sua relação com a filha e consigo mesma e exibe uma perspectiva bastante otimista da vida. No final do depoimento, Débora dá uma pausa, olha diretamente para a câmera e fala "Foi isso que ela disse", revelando que, por mais crível que fosse o depoimento, tratava-se de uma atuação.

O depoimento seguinte é contado pela atriz Fernanda Torres, que fala sobre um tratamento espiritual que fez com sua tia mãe de santo, que lhe curou a morbidez e fez com que engravidasse logo em seguida. O que chama atenção é que, por ser uma atriz conhecida, e por já termos sido confrontados com a encenação de depoimentos, somos induzidos a acreditar que se trata de mais um relato-encenação. No entanto, essa é uma das poucas histórias que, ao

longo do filme, não é retomada.¹⁴ Seria um relato pessoal de Fernanda? Seria um depoimento de alguém que não chegou a entrar na versão final do documentário? As respostas não são reveladas, sugerindo que o objetivo é, de fato, “perturbar a crença do espectador naquilo a que está assistindo, de distilar [sic] dúvidas a respeito da imagem documental” (Lins e Mesquita, 2008a: p.174).

O jogo prossegue com o depoimento de Sarita Houli, senhora que relata os problemas de relacionamento com a filha que mora nos Estados Unidos. Várias vezes, Sarita se emociona e, talvez por isso, apresenta um depoimento intercalado com Marília Pêra recontando sua história. O mesmo acontece com Aleta Gomes, décima primeira mulher a aparecer no documentário.

Aleta é outra jovem mulher que engravidou cedo, o que fez com que parasse de sair e se sentisse cada vez mais distante de seus sonhos de viajar e conhecer o mundo. Ela nos conta memórias de sua juventude, de sua família, e fala da origem de seu nome. Da mesma forma que foi apresentado o depoimento de Sarita, as falas de Aleta são intercaladas frequentemente com as da atriz Fernanda Torres, que várias vezes interrompe a interpretação que faz de Aleta, alegando dificuldade no processo de interpretar uma personagem real.

Ao longo do filme, percebemos que *Jogo de Cena* não deixa de surpreender e pregar peças no espectador. Nesse sentido, duas situações se destacam. A oitava mulher a aparecer no filme, identificada como Lara Guelero, mostra-se uma mulher tímida na entrevista, e seu depoimento não é interrompido uma vez sequer. Ela explica que sempre foi muito ligada aos filhos e que, após o caçula ter falecido vítima de um assalto, entra em desespero. Lara

¹⁴ Em determinado momento, Coutinho faz o mesmo com Andrea Beltrão, que conta que sente saudades de Alcedina, empregada que cuidava de sua casa quando tinha quatro anos. Em ambas circunstâncias, as atrizes fazem um relato que não é retomado ou mencionado por nenhuma outra mulher presente no documentário. Da mesma forma, há no documentário apenas dois depoimentos de anônimas que não são retomados em nenhum momento: o da jovem Marina D’Elia, que passou anos sem falar com o pai, e o da Maria de Fátima, designer de sobancelha que teve um casamento conturbado, depressão após o nascimento do filho e hoje está à procura de homem. Para fins de análise, optei por focar nos depoimentos que nos fazem questionar a crença do discurso.

explica que, ao longo de cinco anos, não conseguia superar a morte inesperada do filho, até que teve um sonho em que ele lhe diz que virou anjo e que ela não deveria mais sofrer.

Lara, bastante sensibilizada, parece segurar o choro diversas vezes, e de fato seu relato é bastante emocionante. A surpresa em relação ao seu depoimento surge justamente quando menos se espera. Última depoente a aparecer no filme, Claudiléa Cerqueira reconta a mesma história de Lara, de uma forma ainda mais emotiva do que o primeiro relato. O que surpreende é que ambas as mulheres, anônimas para o espectador, são críveis em seus depoimentos¹⁵.

Dessa forma, ao intercalar atrizes famosas e pessoas desconhecidas do grande público, Coutinho intensifica ainda mais a desconfiança do espectador em relação ao material que assistimos, ainda que seja um documentário. Segundo o próprio "jogo" proposto pelo diretor, somos levados a acreditar que alguma das histórias é a verdadeira, mas não há nada que indique a resposta. Após o último depoimento de Sarita, que volta a entrar em contato com a produção para cantar uma música, na tentativa de tornar sua aparição no filme menos dramática, o documentário finaliza com a cena de duas cadeiras, no centro de um palco teatral, locação na qual o documentário foi gravado.

Jogo de Cena destoa do que é comumente esperado de um documentário, ou seja, estar diante de um material que asse sobre o mundo, porque assume a encenação para alicerçar o seu discurso. A partir do momento que faz uso de atrizes, que alterna relatos verídicos de interpretados, Coutinho constrói uma narrativa peculiar, marcada tanto por recursos documentais quanto de ficção. Tudo isso, servindo ao intuito de perturbar a crença no espectador ao que ele assiste.

¹⁵ O artifício de apresentar duas desconhecidas que contam a mesma história acontece também em outro momento. Uma jovem mulher negra, chamada Jackie Brown, conta que participa de um grupo de rap e apresenta uma história bastante semelhante a da mulher que abre o documentário, que se identifica como atriz do grupo Nós do Morro.

Em relação a *Jogo de Cena* e outros três documentários brasileiros (*Juízo, Serras da Desordem* e *Santiago*), Lins e Mesquita defendem que esses filmes expõem:

uma premissa simples descartada pela maior parte das produções midiáticas talvez por conter possibilidades de evidenciar para o espectador o fato de que ele pode, sim, ser manipulado a todo instante, de que não há nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado. (Lins e Mesquita, 2008b: p.81-82).

Jogo de Cena é, portanto, um filme documentário que rompe com certas expectativas em relação ao documentário, que é apresentar um discurso verdadeiro, um olhar sobre a realidade. O olhar de Coutinho, especificamente nesse filme, parece conduzir-nos a uma oscilação da crença que nos faz questionar: o que vemos nessa tela, realidade, manipulação, ficção?

A esse respeito, Coutinho parece indicar que o que está em jogo no momento do filme é a verdade que a personagem decide revelar:

O que importa é que o que elas (as pessoas filmadas) falam com convicção e com força e verdade. E eu não mando ninguém checar. O jornalista tem que checar: "Não, será que essa mulher realmente perdeu o filho?". Eu não tenho que fazer isso (...), se ela fala e aquilo tem força, aquilo é verdade. (Coutinho, Eduardo. Entrevista concedida ao programa *No Estranho Mundo dos Seres Audiovisuais*, 2008. Grifo nosso.)

Encerrar o filme com a imagem de um palco italiano, local destinado às representações, e no qual os depoimentos do documentário foram gravados, intensifica nossa crença: seria tudo encenação? O que há de verdade no filme? Esses questionamentos não se originam pela existência de atuação no documentário, fato que pode ser verificado quando se percebe a grande frequência com a qual os documentários recorrem à reconstrução ficcional para ilustrar seu discurso assertivo sobre o mundo. O essencial deste filme está em sua construção; assim como outros documentários reflexivos, *Jogo de Cena* pretende exacerbar a concepção de produção, conceber um filme

que se afirma enquanto representação e questiona a crença na veracidade da imagem.

Se em *Jogo de Cena* (2007) já se verifica uma mistura entre a ficção e o documentário, em *O Céu Sobre os Ombros* (2010), do diretor mineiro Sérgio Borges, o embaralhamento dos gêneros na narrativa se dá de forma ainda mais distinta.

Em *O Céu Sobre os Ombros*, a proposta do diretor foi compor uma narrativa ficcional com base na vida e na experiência cotidiana das próprias pessoas que dão vida aos personagens do filme. Depois de uma intensa pesquisa para identificar personagens singulares que se interessassem em participar do projeto, três pessoas (que segundo o diretor¹⁶ melhor se adequaram aos critérios do projeto) foram selecionadas.

O filme se estrutura nas histórias das três pessoas que dão vida às personagens, havendo cenas puramente observativas, que apenas acompanhavam ações espontâneas dos atores: "Resistimos pacientemente com a câmera ligada por muito tempo, e, por esse caminho ganhamos a intimidade dos personagens e a sua falta de auto-censura" (Borges, 2012). Mas, além do método observacional, há também cenas propostas pelo diretor, como por exemplo a encenação de situações anteriormente vivenciadas.

Dessa forma, o filme apresenta três histórias "reais" de pessoas incomuns que foram escolhidas justamente em virtude de suas vidas serem um tanto quanto "excêntricas"; e apesar de morarem em Belo Horizonte, em nenhum momento os personagens interagem entre si. Everlyn é uma dessas personagens: transexual, pós-graduada em estudos literários e que, além de se prostituir, leciona aulas sobre sexualidade. Já Murari é um jovem *hare krishna*, operador de telemarketing, torcedor do Atlético Mineiro e que tem como hobby andar de skate. Por último, o filme nos apresenta Lwei, africano

¹⁶ "Procurava por pessoas que encenassem e criassem personagens de si mesmas na vida real, de maneira mais explícita (...) Além disso, buscava pessoas que tivessem eus múltiplos, histórias que tivessem paradoxos, antagonismos, e por isso mesmo, pudessem parecer inventadas" (Borges, 2012)

que é sustentado pela mãe e pela mulher, tem um filho deficiente e que alega estar escrevendo um livro.

Apesar de ter referências do cinema documental, por se tratar de um filme no qual pessoas reais encenam suas próprias vidas, *O Céu Sobre os Ombros* tem uma narrativa cuja estética encontra-se próxima da ficção. Nota-se que, ao final do filme, os créditos indicam os nomes fictícios e de batismo dos personagens; a transexual Everlyn é, na verdade, Sarug Dagir, o *hare krishna* Murari é identificado como Marcio Jorge, e o africano Lwei se chama Edjucu Moio. No material de divulgação do filme, inclusive, os nomes utilizados são os fictícios, e nunca os reais.

Além disso, embora grande parte das cenas ocorra na própria casa dos personagens, não havendo interferência de direção de arte, o filme revela um cuidado ímpar na composição da imagem, coadunando com o caráter ficcional da obra, como explica o próprio diretor:

Filmar o cotidiano de alguém já é recriar esse cotidiano, pois a consciência de que se está vivendo algo para aquilo depois se tornar um filme, já modifica, já interfere na realidade. O filme tem um trabalho de auto *mise-en-scène*, mas também um trabalho que usa a composição do quadro, o extra campo, a montagem elíptica e outros procedimentos de linguagem para tender a uma forma mais próxima dos filmes de ficção. (Borges, 2012).

A *mise-en-scène* e o pacto firmado pelo realizador com os personagens é perceptível ao longo do filme. Nas cenas com Lwei, adulto, negro e africano, a câmera parece invadir sua intimidade: muitas vezes, o personagem aparece nu, seja andando pela casa, fumando, jogando xadrez no computador, dormindo ou tomando banho. Em casa, também revisa textos de sua autoria, e em determinado momento compreendemos que ele está escrevendo um livro. Na rua, conversa com amigos no bar e joga xadrez. Percebemos que Lwei não trabalha e é sustentado pela mulher. Em determinado momento, o personagem revela que tem um filho deficiente e que sente obrigação de cuidar dele, embora sua presença – e sua ausência, em virtude da culpa – o incomode. Lwei e o filho aparecem juntos uma única vez, numa cena externa.

Da mesma forma que Lwei, Everlyn também parece não se incomodar com a presença da câmera. Em casa, vemos a transexual tomar banho; costuma ouvir programação musical da rádio e em vários momentos lê e reescreve textos românticos e eróticos, que não sabemos se é de sua autoria. Presenciamos também o que parece ser uma orientação por telefone, na qual Everlyn menciona Foucault, revelando de certa forma um patamar acadêmico da personagem. Nas próximas cenas, Everlyn aparece dando uma aula sobre sexualidade e socializa ao final sua experiência com os alunos. Além disso, Everlyn é apresentada nas ruas se prostituindo e, também em uma cena de sexo no carro de um dos clientes.¹⁷

O personagem que menos parece se expor é, portanto, Murari. Em grande parte das cenas, o jovem aparece sozinho ou interagindo pouco com outros personagens. Em casa, recita mantras *hare krishna*, assiste à TV e sai para correr ou andar de skate à noite. O personagem é também apresentado em um ritual religioso, em seu trabalho de operador de telemarketing e assistindo a uma partida de futebol do seu time, em meio à torcida organizada.

Após assistir ao filme, é interessante notar que, ainda que em cenas íntimas, os personagens não parecem constrangidos, como se de fato se tratasse de atores imprimindo naturalidade à interpretação. No entanto, outra possível leitura é que *O Céu Sobre os Ombros* pode ser associado a um documentário observativo, apresentando personagens muito à vontade devido à ausência de interferência da equipe em seus cotidianos.

Acredito, todavia, que ambas as leituras estejam corretas e que foram igualmente previstas pelo realizador. Os personagens indicam ter consciência do pacto estabelecido para construção fílmica; e o filme comporta, dessa forma, uma narrativa que mistura técnicas e convenções próprias da ficção e do documentário, visão que é reforçada por Sérgio Borges em suas entrevistas:

¹⁷ A cena de sexo de Everlyn com um cliente, reconhecidamente encenada pelo diretor, é um dos exemplos de situações filmadas especificamente para compor a dramaturgia do filme. Nesse momento, se torna nítido que está em cena uma personagem ciente da própria criação fílmica, embora se trate de experiências anteriormente vivenciadas em seu cotidiano.

Sabíamos as situações em que queríamos filmar os personagens, mas não tínhamos marcação nenhuma de texto, de movimentação de cena, de decupagem (...) Nesse sentido, o filme mistura técnicas mais próprias do que chamamos de documentário, mas também da ficção (Borges, 2012).

A narrativa é construída de forma que, aos poucos, os personagens vão se revelando, seja através de falas ou de imagens que nos apresenta seu cotidiano. O filme é permeado de momentos de silêncio; mostra os personagens em situações de relaxamento, na intimidade, no trabalho e sua interação com outras pessoas. Da mesma forma que o espectador pode ser levado a crer que o filme é uma ficção como outra qualquer – em nenhum momento o discurso fílmico revela que são não-atores interpretando suas vidas –, a crença de que se trata de um documentário é igualmente viável.

A respeito de uma possível categorização do filme, o diretor Sérgio Borges indica como encara a obra: “O filme mistura o método observacional com situações que eu provoquei, coisas que eles não esperavam. Prefiro que o filme seja tratado como uma ficção que busca uma narrativa” (apud Saito, 2011).

Dessa forma, este proposital embaralhamento das fronteiras entre ficção e realidade parece ser o cerne de *O Céu Sobre os Ombros* que, ao partir de um material documental para construir um filme que adere às convenções da ficção, apresenta uma proposta próxima de obras como *Eu, um Negro* (1958), de Jean Rouch, no sentido de que os personagens igualmente encenam a si próprios. Em ambas as obras, as pessoas filmadas parecem não abrir mão de uma auto-fabulação e recorrem igualmente a artifícios voltados para a construção de uma narrativa organizada.

Considerações Finais

Chega-se à compreensão genérica, após o exposto acima, de que a narrativa ficcional pressupõe um pacto do espectador com o universo imaginário proposto pelo filme, enquanto a narrativa documental está associada a asserções sobre o mundo histórico. No que tange o conceito de hibridismo aplicado aos estudos do cinema, confirma-se a hipótese de que é possível

identificar uma tendência de hibridação de narrativas na recente produção cinematográfica brasileira.

O hibridismo narrativo, nesse sentido, pode ser verificado em filmes em cuja narrativa coexistem códigos e convenções da ficção e do documentário. No caso de uma ficção, uma das implicações seria a quebra da impressão de realidade que o filme costuma causar; no caso do documentário, o hibridismo narrativo pode estar associado a uma asserção que é apresentada de forma a romper a crença da não interferência da instância realizadora, através da incorporação de elementos ficcionais – principalmente no caso de filmes em que é possível discernir elementos de ambas as tradições narrativas, permanecendo, todavia, uma como preponderante.

É importante frisar a compreensão de que não se enquadram nessa classificação filmes que misturam apenas traços estilísticos de cada gênero. Filmes que incorporam, portanto, recursos originalmente documentais – câmera na mão, cortes bruscos, imagens de cinegrafistas amadores, por exemplo –, sem se propor a quebrar a diegese do filme. Estes não chegam a se distanciar da tradição ficcional. Da mesma forma, que deve-se compreender que não é por resultar de uma vivência real que filmes como *Carandiru* e *Cidade de Deus*, por exemplo, deixam necessariamente de ser identificados como ficções.

Da mesma forma, é possível encontrar documentários que incorporam elementos da ficção, como, por exemplo, a utilização de atores ou a construção de uma narrativa previamente organizada e estruturada de forma semelhante a uma ficção. Ainda assim, não deixam de se configurar, e serem associados à, tradição documental.

Em relação aos documentários mais recentes, nota-se uma forte tendência em questionar sua pretensa capacidade de retratar o real. Inscritos no modo reflexivo, esses documentários explicitam as convenções do gênero e aguçam nossa consciência para os problemas e questões da representação feita pelo filme, como é o caso de *Jogo de Cena*.

No Brasil, viu-se que essa tendência vem se fortalecendo desde a década de 1980, de forma que hoje é possível encontrar muitos cineastas contemporâneos em cujos trabalhos, seja na ficção ou no documentário,

experimentam e questionam as fronteiras existentes entre essas duas formas narrativas que comumente são compreendidas em oposição. Seguindo uma tendência, é possível afirmar que a narrativa de *Jogo de Cena* é híbrida na medida em que quebra a crença da não interferência do diretor e incorpora códigos da ficção no documentário com esta finalidade. Esta intenção pode ser verificada não só pela própria estruturação do filme, mas também através de entrevistas concedidas pelo diretor.¹⁸

É também analisando o discurso fílmico e depoimentos dos realizadores que chegamos à conclusão de que é igualmente híbrida a narrativa de *O Céu Sobre os Ombros*, embora esta articule diferentemente códigos e convenções documentais dentro da proposta ficcional.

No caso de *O Céu Sobre os Ombros* a proposta é utilizar a experiência cotidiana de pessoas incomuns para compor personagens e estruturar uma ficção. Ao misturar cenas puramente observativas com situações encenadas unicamente para o filme, o diretor propõe uma mistura de gêneros no qual é difícil esboçar uma distinção. No caso de *O Céu Sobre os Ombros*, ao invés de rompida, a impressão de realidade é intensificada de forma a acreditar que o filme se aproxima mais de uma narrativa documental do que de uma ficção.

Ao explorar a mistura de traços estruturais do documentário e da ficção, todas essas experiências analisadas parecem apontar para uma maior liberdade criativa no cinema brasileiro contemporâneo, decorrente da percepção do cinema enquanto representação e do olhar singular do realizador.

Nesse sentido, enquadrar os filmes estudados, que transparecem uma reflexão estética acerca da produção cinematográfica, parece tarefa irrelevante se compararmos aos desdobramentos que a fruição dessas produções, frutos da sensibilidade artística de seus criadores, podem causar nos espectadores. Ao mesmo tempo em que essas experiências parecem apontar para um descrédito na imagem e maior questionamento sobre a instância enunciativa, e assim acredita-se que o foco deve se deslocar para

¹⁸ “Me perguntei por que não tentar fazer um jogo entre as pessoas que falam de sua vida, quer falem do instrumento da ficção ou do esquecimento, e combiná-las com pessoas profissionais que são próprias para sentir as paixões dos outros.” (Coutinho, 2008)

a liberdade criativa dos realizadores, evidenciando sua capacidade de conceber obras esteticamente singulares e igualmente questionadoras.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A Estética do filme*. Campinas/SP: Papyrus, 1995.
- BENTES, Ivana. Video e Cinema: Rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. (org.). *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: iluminuras: Itau cultural, 2007a.
- BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007b.
- BORGES, Sergio. Entrevista [13/01/2012]. Entrevista concedida ao jornal O Povo. Disponível em: http://imagem_em_movimento.blogspot.com.br/2012/01/entrevista-com-sergio-borges-diretor-de.html. Acesso: 04 de junho de 2013.
- BORGES, Sergio. Notas do Diretor. Disponível em: <http://www.teia.art.br/br/obras/o-ceu-sobre-os-ombros>. Acesso em: 04 de junho de 2013.
- BUTCHER, Pedro. *Cinema Brasileiro Hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CANCLINI, Néstor García; LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloísa Pezza. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARROL, Noel. Ficção e não ficção. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema, Vol. II*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005.
- COSTA, Flavia C. O primeiro cinema: algumas considerações. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.
- COSTA, Marcelo. No rumo do documentário. *Revista Continente Multicultural*. Recife, n. 83, Ano, VII, p. 20-21, nov., 2007b.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo. Entrevista [09/04/2008] Entrevista concedida a Mariano Blejman, publicada no jornal argentino Página/12. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-anteriores/13387-a-linguagem-e-mais-que-o-autor-entrevista-com-eduardo-coutinho>. Acesso em 07 de junho de 2013.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- SCOREL, Eduardo. A direção do Olhar. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- GOMES, Marcelo; AINOUS, Karim. Entrevista [06/05/2010]. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernadet. Disponível em: http://jcbarnadet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html. Acesso em 02 de junho de 2013.

HAMBURGER, Esther. Políticas de representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

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

LINS, Consuelo. Documentário: uma ficção diferente das outras? In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007a.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema: de Lumière ao Digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007b.

LINS, Consuelo da Luz; MESQUITA, Claudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999-2007) In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008a.

LINS, Consuelo da Luz; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora, 3ª Ed, 2008.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Brasileiro Contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinemadenovo: Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: O Neon-Realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

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

SAITO, Bruno Yutaka. "Premiado O Céu sobre os Ombros" busca ficção no cotidiano. Valor Econômico. 17 nov. 2011. Disponível em: <http://www.valor.com.br/cultura/1098622/premiado-o-ceu-sobre-os-ombros-busca-ficcao-do-cotidiano>. Acesso em: 04 de junho de 2013.

SUPPIA, Alfredo. Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer mockumentary. *Ciência e Cultura*, São Paulo, vol. 65, no.1, p.60-63, jan. 2013.