



# **O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo**

VICTOR GUIMARÃES

Graduado e mestre em Comunicação Social pela UFMG, crítico da revista Cinética, professor do curso de Cinema no Centro Universitário UNA e programador do Cineclube Comum.

**Resumo:** A tarefa deste texto é a de lançar um olhar crítico sobre um dos traços estéticos mais vigorosos do cinema brasileiro recente: as crescentes contaminações entre estratégias documentais e ficcionais em filmes como *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *O Céu Sobre Os Ombros* (Sergio Borges, 2010) e *A Cidade É Uma Só?* (Adirley Queirós, 2011), entre muitos outros. Buscamos analisar, nas distintas modalidades de trânsito – personagens burlescos que irrompem em meio ao relato documental, histórias vividas que se misturam às imaginadas, trajetórias cotidianas que se tornam ficção –, como os regimes narrativos são colocados em contato, produzindo novas maneiras de olhar para o presente do país no mesmo movimento em que abrem horizontes inesperados para o espectador.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro. Documentário. Ficção. Estética. Política.

**Abstract:** The task of this paper is to cast a critical eye on one of the most vigorous aesthetic traits of the recent Brazilian cinema: the increasing contamination between documentary and fictional strategies in films like *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Ramos, 2007), *O Céu Sobre os Ombros* (Sergio Borges, 2010) and *A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, 2011), among many others. We analyze in the different modes of transit – burlesque characters that erupt amid the documentary narrative, vivid stories that blend with the imaginary, daily trajectories that become fiction – how the narrative schemes are put in contact, producing new ways of looking at this country in the same movement in which the viewer is invited to open unexpected horizons.

**Keywords:** Brazilian Cinema. Documentary. Fiction. Aesthetics. Politics.

**Résumé:** La tâche de cet article est de jeter un regard critique sur l'un des plus vigoureux traits esthétiques du cinéma brésilien contemporaine: la contamination croissante entre documentaire et fiction dans des films comme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *O Céu Sobre os Ombros* (Sergio Borges, 2010) et *A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, 2011), parmi beaucoup d'autres. Nous analysons dans les différents modes de transit – personnages burlesques qui éclatent au milieu du récit documentaire, trajectoires de vie qui mélange avec des histoires imaginaires, rapports quotidiens qui deviennent fiction – comme les régimes narratifs sont mis en contact, produisant de nouvelles façons de regarder ce pays dans le même mouvement dans lequel le spectateur est invité à ouvrir des horizons insoupçonnés.

**Mots-clés:** Cinéma Brésilien. Documentaire. Fiction. Esthétique. Politique.

*Acreditar, não em um outro mundo, mas no liame entre  
o homem e o mundo, no amor ou na vida, acreditar  
nisso como no impossível, no impensável, que, no  
entanto, só pode ser pensado: um pouco de possível,  
senão sufoco.*

Gilles Deleuze

No início de “O desvio pelo direto” – um par de textos publicado em 1969 nos *Cahiers du Cinéma* – Jean-Louis Comolli identificava como uma das forças mais significativas dos filmes de ficção daquela década – de Godard a Jancsó, de Bertolucci a Garrel, de Cassavetes a Straub-Huillet – o acionamento recorrente de estratégias filmicas advindas do cinema direto. Ao aproximar-se da encenação de um Pierre Perrault ou de um Jean Rouch, a ficção desses realizadores se contaminava pelo gesto documentário e abria uma “zona franca de experimentação e invenção” (COMOLLI, 1969: 53), que reconfigurava as fronteiras entre os dois domínios e redefinía os rumos da modernidade cinematográfica.

Quarenta e poucos anos depois, no cinema brasileiro deste início de século, um conjunto significativo de filmes parece apontar para um movimento inverso, mas que guarda, igualmente, um potencial transformador: em uma série de filmes contemporâneos próximos do documentário, emergem múltiplas estratégias ficcionais, que relançam o cinema em direção a um território de invenção. Em obras recentes como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013), de Maria Augusta Ramos, *Morro do céu* (2009), de Gustavo Spolidoro, *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *A Onda Traz, O Vento Leva* (2012), de Gabriel Mascaro, *Terra Deu Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira, *O Céu Sobre Os Ombros* (2010), de Sergio Borges, *As Hiper Mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, *A Cidade É Uma Só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, *A Vizinhaça do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa, *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, *Esse Amor Que Nos Consume* (2012), de Allan Ribeiro ou *Retrato de uma Paisagem* (2012), de Pedro Diógenes, entre muitas outras, parece estar em jogo uma sorte de *desvio pela ficção*, que reorganiza as relações

entre os modos de engajamento do espectador e sinaliza novas possibilidades de compreensão dessas fronteiras. Partilhando de uma tendência bastante expressiva do cinema contemporâneo – que vai da China de Jia Zhang-ke ao Portugal de Pedro Costa e Miguel Gomes, passando pela Argentina de Lisandro Alonso e o Camboja de Rithy Panh –, esses filmes fazem da contaminação entre táticas documentais e ficcionais um poderoso lugar de investigação cinematográfica, que encontra na cinematografia brasileira uma inflexão singular.

1. Uma versão bastante preliminar deste ensaio foi apresentada no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), na UNISUL, em outubro de 2013.

A tarefa deste texto<sup>1</sup> consiste em lançar um olhar crítico-comparativo sobre esse amplo conjunto de filmes, tendo em vista a identificação de linhas de força comuns e a análise da singularidade de alguns desses gestos desviantes no contexto brasileiro. Nas distintas modalidades de contaminação – personagens burlescos que irrompem em meio ao relato documental, performances que desafiam os limites entre vida e atuação, arquivos do passado que se ficcionalizam no presente, cosmologias indígenas que se reinventam no espaço da ficção, trajetórias cotidianas que se tornam romanescas –, abrem-se horizontes inesperados para o espectador, no mesmo movimento em que se inventam maneiras singulares de encarar politicamente o presente (do cinema e do país).

Em um esforço de caráter panorâmico, nosso objetivo aqui é, a um só tempo, aventar razões para a emergência dessas novas modalidades – certo esgotamento de estratégias documentais clássicas e modernas, intensificação do diálogo com outras cinematografias ao redor do mundo, um desejo de intervenção política mais pronunciado – e perscrutar a escritura de alguns desses filmes, no sentido de identificar regularidades e, principalmente, de analisar a produtividade estética e política desses gestos.

### **Histórias do trânsito**

De saída, é preciso enfrentar um paradoxo: o trânsito entre estratégias ficcionais e documentais no cinema é anterior à própria instituição desses dois estatutos da escritura cinematográfica como entidades separadas. Em uma análise provocativa, Pedro Costa encontrava nos trabalhadores que deixavam a fábrica – filmados duas vezes pelos irmãos Lumière – a origem simultânea do documentário e da ficção. Se o primeiro

*La sortie des usines Lumière* (1895) fundava o gesto documental, a refilmagem do mesmo evento – praticamente idêntico, mas com o dado fundamental da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados – principia a atitude ficcional. “A ficção nasceu quando um senhor deu ordens aos seus empregados”, sentencia provocativamente Costa (2010: 148).

Para o espectador das vistas Lumière, no entanto, os gestos convivem, ainda indissociáveis: por um lado, o evento é preparado, a composição é rigorosa, a cena se constrói para condensar não apenas a dispersão de um acontecimento real, mas um sentido dramático próprio aos mundos ficcionais; por outro, uma mulher adentra o enquadramento e não é possível dizer que se trata, ainda, de uma personagem de ficção. As estratégias se misturam, os campos estão longe de começarem a se separar.

Do mesmo modo, é curioso perceber como aquilo que se convencionou chamar de cinema documentário já nasce atravessado por uma vontade de ficção, desde os pioneiros: em Vertov, a espontaneidade das tomadas na cidade convive com a intensa planificação das ações filmadas; em Flaherty, a reconstituição ficcional dos eventos é parte fundamental de seu estilo documental. Novamente, contágio intenso; novamente, trânsito irrefreável entre os domínios. A questão é inevitável: por que abordar uma vez mais os termos dessa oposição que, nas palavras de Guy Gauthier, detém inegavelmente uma espécie de “recorde” (GAUTHIER, 2011: 11) de persistência e amplitude nos debates que atravessam a história da crítica e da teoria cinematográficas? Por que insistir em tratar das contaminações, quando as estratégias parecem se confundir desde o primeiro momento?

Sabemos bem que a história desse trânsito é longa (do neorrealismo a Robert Kramer, de Rouch a Kiarostami), e afirmá-lo como novidade seria inteiramente vão. No entanto, longe de advogar uma pretensa superação das fronteiras entre um estatuto e outro – baseada em uma crença pós-modernista tardia no fim das indicialidades ou na conhecida asserção de Christian Metz (“Todo filme é um filme de ficção”, cuja imprecisão analítica já foi muito bem apontada por Noël Carroll<sup>2</sup>) –, o que nos interessa aqui é perceber os rumos e as potencialidades dessa nova onda de contágio. Se essa é uma questão que ainda nos interessa, é porque a história parece sugerir que, a cada vez que documentário e ficção encontram uma nova maneira de enlaçarem-se, as possibilidades

2. A conhecida afirmação de Metz está presente em “O significante imaginário”. In: METZ, Christian *et al.* *Psicanálise e Cinema* (São Paulo, Global, 1980), p. 57. A refutação de Carroll pode ser encontrada em “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2. p. 69 a 104.

do cinema se expandem e se aventuram por territórios inesperados. A cada vez que o documentário decide enveredar pelos caminhos da ficção – ou a cada vez que a ficção resolve traçar uma rota desviante pelo documentário –, é o próprio gesto cinematográfico que se multiplica.

Foi assim com o cinema italiano do pós-guerra. Uma parte fundamental do encanto que os primeiros neorrealistas provocaram em André Bazin – e em tantos outros – reside na irresistível dimensão documental de filmes como *A terra treme* (*La Terra Trema*, 1948), *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948) ou *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945). A atualidade dos roteiros – que encenavam situações contemporâneas, minimais e cotidianas, ao contrário dos grandes épicos *hollywoodianos* da época –, a escolha por filmar fora dos estúdios, a “negação do princípio da vedete” (BAZIN, 1991: 240) – que conduzia à mistura entre atores profissionais e ocasionais – e a força de uma *mise-en-scène* devotada ao improvisado eram alguns dos métodos que se aproximavam da tradição documentária e faziam de diretores como Visconti, De Sica e Rossellini os artífices de uma revolução estética. Para o italiano Mario Verdone, o movimento do filme neorrealista (“nascido do documentário e vivo graças a ele”) consistia em transformar “em ficção, interpretação, transposição o que é documento, seja autêntico ou reconstituído”. Verdone enxerga uma contaminação tal que chega a dizer que, “sem suas intrigas, esses filmes seriam documentários” (VERDONE, 1954: 28), tamanha a proximidade entre suas estratégias.

O que interessava a um crítico como Bazin, no entanto, não era apenas identificar a medida da proximidade entre a ficção neorrealista e o documentário, como se o gesto documental pudesse ser tomado como uma escritura mimética ideal (em direção à qual a ficção teria de caminhar). Para Bazin, o neorrealismo não interessava apenas porque privilegiava a autenticidade do documento, mas porque sua atitude estética abria novas possibilidades para o cinema.

Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia “realismo” em arte que não fosse em princípio profundamente “estético”. (BAZIN, 1991: 242)

Desse modo, se o neorealismo italiano se aproximava das estratégias documentais, não era para extrair delas uma recusa do artifício ou da manipulação, mas para fazer desse contágio o lugar de nascimento de novas possibilidades de encenação.

De forma ainda mais poderosa, o cinema de Jean Rouch parte do documentário etnográfico entre os povos africanos para encontrar, em suas “derivadas” pela ficção – como nomeou Jean-André Fieschi (2009) –, um imenso território de potências inauditas do cinema. O lugar da célebre frase de Godard (“todo grande filme de ficção tende ao documentário, como todo grande documentário tende à ficção”) não poderia ser outro senão uma crítica de *Moi, un noir* (GODARD, 1959: 21). Nesse e em tantos outros jogos de múltiplas inversões, Rouch introduzia uma linha de fratura fundamental, que fazia estremecer as categorias através das quais pensávamos o cinema até então.

O que cai com o cinema de Rouch (levando o cinema inteiro a “respirar” de outra maneira, um pouco como a música com Debussy, segundo Boulez) é todo o jogo das oposições regradas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício etc. (FIESCHI, 2009: 19-20)

Do mesmo modo que o abalo sísmico provocado pelo gesto rouchiano atingia não somente a *nouvelle vague*, mas toda a modernidade cinematográfica, o cinema contemporâneo não poderia ser pensado sem considerar a força de uma outra onda de contaminações. Se os primeiros filmes de Abbas Kiarostami – *O viajante* (*Mossafer*, 1974) – e Mohsen Makhmalbaf – *O ciclista* (*Bicycleran*, 1989) – faziam renascer a potência documentária da ficção neorrealista, é no ensaísmo de *Close-up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990) e *Salve o Cinema* (*Salaam Cinema*, 1995) que o cinema iraniano de fim de século encontrava seus gestos mais perturbadores: entre o devir-outro de Sabzian e o dispositivo ficcionalizante do filme de Makhmalbaf, a “zona de experimentação e invenção” imaginada por Comolli ressurgia avassaladora, injetando um fôlego que não se esgotaria até o melhor cinema de nossos dias.

Desde então, os trânsitos não pararam de se refazer, encontrando sempre novos caminhos de invenção. Da trilogia das Fontainhas de Costa – formada por *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) –, passando por *Papel não embrulha brasas*, de Rithy Panh (*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007) e chegando a *24 City*, de Jia Zhang-ke (*Er Shi Si Cheng Ji*, 2008), *La Libertad* (2001) e *Los Muertos* (2004) de Lisandro Alonso ou *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, os procedimentos se adensam e se multiplicam, desmesuradamente.

Por outro lado, por mais que seja possível argumentar – como Eduardo Valente – que “já se tornou lugar comum dizer que a fronteira entre o documentário e a ficção é onde se dá boa parte do que se faz de mais interessante no cinema contemporâneo” (VALENTE, 2008), acreditamos que o diálogo com esses movimentos recentes de realizadores contemporâneos é um dado fundamental a se considerar. Ainda que a extensão da influência de autores como Costa e Jia Zhang-ke sobre o cinema brasileiro recente seja, muitas vezes, superdimensionada pelo discurso crítico, sua presença entre nós é inegável. No entanto, isso não nos leva a dizer que se trate de uma influência asfixiante. A particularidade histórica do atual momento do documentário brasileiro e a singularidade dos filmes que constituem nosso recorte são por demais complexas, e desautorizam qualquer discurso simples em torno de um possível “modismo”. Afirmar a vigência de uma vaga estética que excede os limites nacionais é só um ponto de partida. É preciso cartografar os caminhos singulares da onda.

E se insistimos ainda em falar de estratégias ficcionais e documentais, não é na tentativa de precisar fronteiras ou estabelecer distinções rígidas entre um domínio e outro. Se perseveramos na utilização de figuras interpretativas como *trânsito*, *contágio*, *contaminação*, é antes por entender que esse jogo complexo entre as formas narrativas é um dado fundamental da experiência do espectador diante desses filmes. Tomando de empréstimo o que escreveu Juliano Gomes sobre *Aquele Querido Mês de Agosto*, diríamos que para esses filmes “trata-se muito menos de borrar as figuras do documentário e da ficção do que de dobrar e multiplicar seus procedimentos a cada sequência” (GOMES, 2011). O que está em jogo não é uma dissolução de fronteiras, mas uma deriva intensamente produtiva, uma contaminação mútua da qual tanto o documentário quanto a ficção saem renovados.

## Documentário brasileiro em crise

Uma das hipóteses que postulamos neste trabalho consiste em identificar certa crise do documentário brasileiro como um antecedente decisivo das movimentações que temos em vista. Se é inegável que o gesto documental se multiplicou intensamente no cinema nacional dos últimos vinte anos – o tão falado “boom do documentário” já se tornou um clichê entre nós –, é igualmente plausível argumentar que, desde meados da década passada, os anúncios de crise também começaram a aparecer. Sobretudo no que tange a certas estratégias – como o predomínio absoluto da entrevista como figura narrativa –, o documentário brasileiro tem demonstrado, já há algum tempo, profundos sinais de esgotamento.

No célebre ensaio “A entrevista”, publicado na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (2003), o crítico Jean-Claude Bernardet lamentava o fato de que, após um momento bastante produtivo, que surgia a partir das possibilidades técnicas e dramáticas abertas pelo cinema direto, o procedimento da entrevista se generalizara de tal forma no cinema brasileiro, que terminou por se tornar um cacoete, ou “o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo” (2003: 285). Para Bernardet, a entrevista havia se tornado um “piloto automático”, em que, fosse um sem-teto ou um sociólogo o entrevistado, o dispositivo espacial – um sujeito que fala diante de um entrevistador que ouve – não se alterava. Entre as consequências negativas desse procedimento quase exclusivo, o autor apontava não apenas a centralidade narcísica do cineasta-entrevistador, mas também a predominância da dimensão verbal – que reduz o campo de observação do documentarista – e a passagem para o segundo plano das relações entre as pessoas de que trata o filme (difícilmente se documentava as interações entre os diferentes sujeitos filmados).

Embora a crítica de Bernardet tenha um caráter generalizante, e clame por uma revisão diante de alguns movimentos do cinema documentário brasileiro – só para citar alguns, seria preciso pensar nas possibilidades dramáticas abertas pelos documentários de Marília Rocha, de Gabriel Mascaro ou de Gustavo Beck –, ela se torna bastante apropriada para pensar um conjunto enorme de filmes inteiramente baseados na fala, que percorrem os festivais e as salas de cinema cotidianamente. Recentemente, em um texto motivado pela curadoria de um dos principais festivais brasileiros dedicados ao

documentário, Carolina Canguçu e eu fazíamos um diagnóstico de grande parte das obras inscritas, que consistiam em reportagens, filmes institucionais ou simples exaltações de personagens extraordinários:

Em todos esses casos, a montagem parece não se interessar por quase nada que possa vir da cena, além das melhores palavras de seus personagens ou das imagens mais bem acabadas. Tudo se passa como se o cinema fosse um conjunto de formas a serem preenchidas, de protocolos a serem seguidos. (CANGUÇU; GUIMARÃES, 2012: 75)

Um amplo território povoado por filmes muito pouco inventivos, que pareciam se contentar em dar visibilidade a temas pouco explorados ou a acrescentar informações a um mundo já saturado delas, nos fazia argumentar que, em grande parte do documentário brasileiro contemporâneo, “não se ousa incidir sobre os nossos jeitos de ver e de ouvir, de pensar o mundo ou de filmá-lo” (CANGUÇU; GUIMARÃES, 2012: 76). Ainda que sejam vários os filmes cuja escritura coloca em cheque uma afirmação como essa, é necessário reconhecer que estes constituem não um movimento hegemônico, mas um pequeno conjunto de potentes exceções.

Em um contexto perceptível de crise, uma obra parece se constituir como objeto paradigmático, que atesta um profundo esgotamento e, ao mesmo tempo, desencadeia uma série de transformações sem volta no cinema nacional. Trata-se de *Jogo de Cena* (2007), filme em que Eduardo Coutinho – talvez o maior cineasta brasileiro do campo do documentário – desenha um dispositivo altamente provocador, em que histórias de vida são contadas por mulheres comuns e recontadas por atrizes em um palco, numa proliferação de deslocamentos que atinge as raías da indiscernibilidade. Como aponta César Guimarães, “o que permeia o filme inteiro é uma conjugação dos efeitos de verdade obtidos por meio da articulação entre semelhança, indicialidade e composição dramática” (GUIMARÃES, 2011: 76).

Entre o contar e o recontar, na intensa circulação provocada pelo jogo dramático entre os depoimentos das atrizes profissionais e os das atrizes ocasionais que interpretam a si mesmas, o filme de Coutinho constitui um poderoso questionamento do estatuto de veracidade do pacto documental, cujas consequências sobre o

documentário brasileiro posterior ainda precisam ser mensuradas com mais vagar. Em uma postagem de seu influente *blog* datada de 2009, Jean-Claude Bernardet não hesitava em afirmar:

Penso que é necessário perceber as dimensões de JOGO DE CENA. Não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documentário brasileiro, é um abalo sísmico de 7 graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala. JOGO DE CENA é uma explosão transformadora da magnitude que tiveram no passado filmes de Eisenstein ou Godard. Talvez se possa dizer que JOGO DE CENA anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com EU, UM NEGRO.

Pode-se superar JOGO DE CENA? Sim, mas como?

É bastante curioso que um abalo tão significativo venha de um cineasta como Coutinho, cuja obra é responsável por uma influência majoritária sobre o documentário brasileiro dos últimos vinte anos. Seus filmes anteriores – desde *Cabra marcado para morrer* (1984) até *O fim e o princípio* (2005) – haviam instituído a entrevista como um procedimento fundamental, no qual o encontro entre realizador e sujeitos filmados era o lugar da produção de gestos cinematográficos singulares. Em *Jogo de Cena*, toda uma tradição do documentarismo – que inclui tanto as reportagens convencionais quanto filmes muito potentes – era colocada em crise. Diante de um terremoto dessa magnitude, era inevitável perguntar: para onde iria o documentário brasileiro, anteriormente tão assentado na veracidade dos depoimentos e das entrevistas?

Ainda que haja pelo menos dois antecedentes fundamentais na cinematografia brasileira – os inescapáveis *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna (1974) e *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci (2006) –, é a partir de 2007, ano do lançamento de *Jogo de Cena* – filme cuja fortuna crítica já é bastante densa e numerosa –, que os trânsitos entre o documentário e a ficção se intensificam de uma maneira inédita no cinema nacional. O expressivo conjunto de filmes lançados nos últimos cinco anos cuja escritura se constrói nesse limiar nos faz acreditar que estamos diante de um momento histórico singular, em que o jogo de contaminações entre esses domínios constitui uma vertente poderosa, que produz uma virada decisiva em nosso cinema. Para além de identificar esse

ponto de inflexão histórico, entretanto, torna-se necessário apontar, ainda que de maneira preliminar, alguns dos traços que marcam esses filmes, no sentido de avaliar a produtividade estética e política dessas potências do limiar.

3. Essas análises individuais dos filmes já vêm sendo feitas por diversos pesquisadores e críticos brasileiros, em várias ocasiões. O esforço comparativo que realizamos aqui está inevitavelmente impregnado por essas outras intervenções.

A seguir, num esforço comparativo que procura encontrar ressonâncias entre as diferentes obras, buscamos apontar três gestos que atravessam os filmes, com o objetivo de indicar algumas das invenções estético-políticas mais significativas em curso nesse cinema. Sabemos bem que a comparação tende a diminuir a força da singularidade de cada um deles (e que análises individuais e pormenorizadas são sempre bem-vindas),<sup>3</sup> mas acreditamos que o cotejo entre diferentes filmes é mais adequado do ponto de vista de uma análise como a que aqui ensaiamos, interessada em situar as obras em uma perspectiva de história das formas. Do mesmo modo, as categorias que propomos não são exclusivas nem excludentes, e há casos em que um mesmo filme conjuga mais de um desses gestos (ou ainda inventa outros, não contemplados aqui). Se insistimos em encontrar traços comuns, é por acreditar que os filmes – a despeito de suas inegáveis idiossincrasias – não existem de forma isolada: há escolhas estéticas e desejos de intervenção política compartilhados, e é essa força coletiva que faz deste um momento tão decisivo no cinema brasileiro.

### **Implodir o drama, reacendê-lo**

Em um primeiro conjunto de filmes, há um interesse em explorar possibilidades de dramaturgia ficcional mais próximas de certa frequência da vida comum, entre a rarefação do drama (que, no entanto, continua a ser drama) e a potência dos gestos mínimos que se materializam a cada plano. No diálogo com o melodrama em *Morro do Céu* e *O Céu Sobre os Ombros* ou na *mise-en-scène* ao mesmo tempo rigorosa e aberta de *Avenida Brasília Formosa* e *A Onda Traz, o Vento Leva*, o cotidiano reaparece transfigurado pelo gesto dramatúrgico, que decide encontrar um traço romanesco ali onde menos se espera, nessas performances ordinárias que se realizam entre a casa e a rua.

É como se, para insistir na possibilidade do drama (e para reinventá-la), fosse preciso implodi-lo, perfurá-lo por dentro (sem abandonar, no entanto, a verve romanesca). Em uma fricção altamente produtiva com a tradição do cinema direto de viés observacional, o que esses filmes descobrem são formas renovadas de dramaturgia: na construção ficcional que parte dos roteiros vividos, na respiração trazida pela presença dos atores ocasionais, na atenção ao fluxo e à temporalidade intensa das vidas (diferença crucial em relação ao auge do cinema moderno), há um esforço de reconstruir o drama sob novas vestes. Em um filme como *A Vizinhaça do Tigre*, o compasso do acompanhamento da rotina dos personagens – numa irmandade vital entre a forma e o mundo – é indissociável do investimento na performance e do desenho incisivo de uma tragédia fordiana.

Nesse sentido, o que singulariza esse gesto é uma aposta renovada na “imersão mimética” do espectador (SCHAFFER, 1999) – aliada a um investimento na transparência da *mise-en-scène* –, que surge assombrada pela performatividade do dia-a-dia. Nessa transparência contrariada (que precisa enfrentar a opacidade das vidas comuns para se construir), o cinema procura resistir à hegemonia das ficções lisas (essas que querem simular tudo, dos idílios da classe média à violência nas favelas), programadas estilisticamente e programadoras da experiência do espectador, que inundam as salas a cada fim de semana. Procurar, desejar a vibração da vida ordinária, é resistir à voracidade do espetáculo, é fazer com que o cinema tenha de se embrenhar na espessura do mundo para encontrar uma outra ficção possível.

De forma complementar a essa força de resistência, a produtividade política dessa escolha consiste em fazer com que esses sujeitos comuns adquiram uma dignidade própria dos mundos ficcionais – nas palavras de Cézar Migliorin, “fazendo uma multiplicidade onde havia um problema individual” (MIGLIORIN, 2011: 20). Se a história de amor de *Morro do Céu*, a integridade dos personagens de *O Céu Sobre os Ombros*, a tragédia de *A Vizinhaça do Tigre* nos tocam tão intensamente – e são tão importantes de um ponto de vista político –, é porque elas encontram na tradução ficcional uma expansão de sua significação restrita, uma potência de universalidade que é absolutamente decisiva. Lançar esses meninos e meninas, esses

homens e mulheres “sem qualidades” na roda gigante da ficção é redefinir seu lugar no território das imagens, é enfrentar com outras armas a divisão entre visibilidades e invisibilidades que constitui o comum.

### **Encantar as imagens, transfigurá-las**

Noutra porção desse cinema, é um universo imaginal muito próprio, presente nas cosmologias que animam os territórios em que se inserem os personagens, que vem fornecer os motivos para o devir ficcional. Na encenação dos rituais em *Terra Deu Terra Come* ou *As Hiper Mulheres*, a dramaturgia se constrói a partir de um repertório de fábulas que irriga a *mise-en-scène* com sua potência de fantasia. Como escreveu Cézar Migliorin, “ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje” (MIGLIORIN, 2011: 20).

Embora sejam filmes que também apostem na transparência em alguma medida, esta se vê confrontada com a necessidade de outros expedientes – seja a reflexividade materializada na revelação do antecampo em *As Hiper Mulheres*, seja a forte presença do testemunho em *Terra Deu Terra Come*. Essa matéria narrativa documental primeira – que tem a particularidade de se constituir como um documento do mito – se conjuga com o desejo de ficção de maneira bastante complexa, num intrincado jogo entre observação e reencenação, performance e narração. O que está em jogo nesses filmes é a alteração radical das imagens do cotidiano a partir do contato com algo que lhes excede, com uma força mítica e fantasmagórica que tudo contamina.

Em um filme como *Mauro em Caiena*, o devir ficcionalizante da memória também exerce essa força de irrigação, a ponto de contagiar não apenas a voz *over* – com sua tarefa constante de destilar encantamento em tudo o que vemos –, mas também de fazer das imagens uma sorte de matéria enfeitiçada, em que cabem tanto as brincadeiras infantis na rua de casa quanto os monstros importados do oriente. Essa sorte de encantamento das imagens a partir de uma voz epistolar também atravessa *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo*, em seu complexo jogo entre as imagens de origem documental e a presença ficcionalizante do protagonista na banda sonora.

Nesse outro gesto, o que está em jogo é uma transfiguração das imagens de forte traço documental – o material etnográfico de *As Hiper Mulheres* e *Terra Deu Terra Come*, a rotina da família no bairro da Maraponga em *Mauro em Caiena* – a partir da interposição de um devir-fábula, que tanto aciona as “reservas de ficção” (COMOLLI, 2011) disponíveis no mundo quanto lhes oferece um suplemento de fabulação a partir da operação da montagem. Nessa outra deriva pela ficção, o diálogo com o cinema de gênero – o musical em *As Hiper Mulheres*, a ficção científica em *Mauro em Caiena* – também participa dessa transformação pela fantasia, ao colocar em contato territórios cinematográficos usualmente muito distantes.

Aqui, a política consiste em enfrentar a familiaridade e a indiferença do cotidiano (tomado pela repetição, ele não nos impressiona mais), em encontrar uma outra maneira de narrá-lo a partir da cisão provocada pela presença do fantástico. Trata-se de tornar estrangeiro o que nos parecia vizinho (não por acaso, *Europa* é o título do outro filme de Leonardo Mouramateus em seu bairro natal), de contaminar as imagens para alterar o curso de sua homogeneidade, de desviá-las para que elas encontrem outro lugar possível (no cinema e na pólis), de confrontar a banalidade das palavras gastas com o indizível da ficção.

### **Apostar na farsa, redescobrir a utopia**

Há ainda, num terceiro conjunto de filmes, uma sorte de insatisfação com certos limites da escritura documental, que mobiliza nas obras o desejo de ficção. Nas palavras de César Guimarães, “o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a” (GUIMARÃES, 2011: 71). No caso de *Juízo, A Cidade é Uma Só?, Esse Amor que nos Consome* ou *Branco Sai, Preto Fica*, esse recurso é acompanhado por uma vontade de intervenção política mais direta e frontal. Através de figuras dramáticas entre a farsa e a performance que se imiscuem ao relato documental, esses filmes buscam confrontar as retóricas cristalizadas com uma potência sensível que é prenhe de ficcionalidade.

Em *Juízo*, diante do impedimento legal de filmar os jovens infratores, o dispositivo ficcional criado nas cenas do tribunal exibe uma diferença radical entre campo e contracampo: ao passarmos de um plano a outro, o que se transforma não é apenas aquilo que vemos, mas o próprio estatuto cinematográfico das imagens. A força política desse procedimento consiste em fazer do olhar e da escuta do espectador um território em que a crença e a dúvida oscilam permanentemente. O corpo do intérprete nos lança em direção ao corpo imaginário – porém real – do réu, no mesmo movimento em que sua fala – que sabemos ser, na origem, a de outro – nos interpela diretamente, exibindo a espessura de um mundo sensível que se encarna no rosto e nas posturas daquele que ocupa a cena ficcional.

Na mesma medida em que os afetos que povoam a cena da ficção não advêm apenas de nosso saber sobre os personagens, mas da presença insubstituível dos atores, encontramos nessas performances um poderoso jogo de transferências (sabemos bem que os jovens atores não cometeram aqueles crimes, mas o “como se” é inevitável). Na sequência final – espécie de epílogo que figura os destinos dos menores infratores –, há que se criar um dispositivo ficcional para nos transportar a lugares aonde o documentário não pode ir. Confrontado com a morte daqueles que não pôde trazer à cena, o cinema ainda precisa filmar algo, interpor um corpo vivente no espaço da favela, fazer circular o sentido mesmo onde a vida já não existe mais.

*Retrato de uma paisagem*, por sua vez, precisa instalar um bufão entre os transeuntes do centro de Fortaleza, pois só assim é possível provocar, instigar (aos modos de Tião Brasil Grande em *Iracema*), fazer perguntas que não cabem no regime da fala veraz ou da entrevista documental mais corriqueira. É preciso exibir uma fratura entre a presença do *flâneur* inventado e os atendentes de lojas, os guardas e os camelôs, pois é assim que a cidade pode ser, novamente, reconfigurada pelo filme. Em *Esse amor que nos consome*, é preciso não apenas filmar o cotidiano da companhia de dança no casarão abandonado, mas também receber os possíveis compradores do imóvel – com suas justificativas diversas – no terreno da dramaturgia. É preciso não apenas acompanhar os percursos de Rubens Barbot e Gatto Larsen pelo centro do Rio de Janeiro, mas enchê-los de poemas e povoá-los de movimentos de corpos que parecem empurrar a cidade para algo que ela ainda não é – e que só o tempo do filme pode fazer existir.

Em *A cidade é uma só?*, a trajetória de Nancy parece não dar conta do gesto que o filme demanda, e que diz respeito à encenação do cotidiano excludente da Ceilândia e do enfrentamento do discurso oficial (de ontem e de hoje). É preciso que o espectador seja convidado a uma imersão na campanha de Dildu, mas também que os arquivos do discurso oficial sejam ficcionalizados e deslocados no espaço-tempo do filme. Pela via da reencenação do *jingle* perdido ou da campanha mambembe, *A cidade é uma só?* desmonta e intervém sobre a realidade do engodo, ao fazer da repetição diferida e da aventura utópica o gesto de um novo começo. De maneira semelhante, *Branco Sai, Preto Fica* parte da rememoração de um outro evento trágico (a intervenção monstruosa da polícia no baile do Quarentão nos anos 1980) para procurar suas ressonâncias na trajetória farsesca desses personagens amputados pela História, que encontram na tentativa frustrada de intervenção de um investigador vindo do futuro – e na fabricação de uma improvável bomba sonora – uma forma possível de reparação do dano.

Nesses e em outros filmes recentes, o desvio pela ficção é aliado de um desejo de materializar as utopias políticas no espaço-tempo do filme. O casarão abandonado, o bufão de Fortaleza, os adolescentes vivos de *Juízo*, a resistência de Brulaine em *Morro dos prazeres*, a campanha quixotesca de Dildu ou a trama *sci-fi* de *Branco Sai, Preto Fica* constituem uma tentativa desesperada – e potente – de injetar virtualidade fílmica em meio à desesperança do presente real “Um pouco de possível, senão sufoco”, dizia Deleuze traduzindo os últimos anos de Foucault. Nessas múltiplas formas de atualização da utopia, o cinema parece dizer que o paraíso – fraturado, ameaçado, mas vivo na potência estética de cada imagem – é agora, e a ficção é o espaço onde ele pode existir (ainda que provisoriamente).

Quando adentra a cena do documentário, o gesto ficcional parece ter outros poderes para testemunhar que “o sentido não cessa de vir de outro lugar e de ir em direção a outro lugar” (NANCY, 2003: 155), e de intervir frontalmente sobre os modos de sentir – e de viver – em comunidade. A cada gesto de cinema, repartilhar a cidade e fazer vibrar a significância indecível do mundo, colocando novamente em jogo, a cada filme, tanto os limites entre o documentário e a ficção, quanto nossa existência em comum.

## REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. A câmera lúcida. In: MIGLIORIN, Cézár (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O boom do documentário*. Texto publicado no blog do autor, em julho de 2009. Disponível em: <[http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26\\_2009-08-01.html](http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26_2009-08-01.html)>. Acesso em: 04/05/2013.
- CANGUÇU, Carolina. GUIMARÃES, Victor. Sob o risco do cinema. In: VALE, Glaura Cardoso *et al* (Org.). *Catálogo do fórum do bh 2012*. 16 ed. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2012. p. 73-76.
- CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le detour par le direct (1). *Cahiers du Cinéma*, n. 209, février, p. 48-53, 1969.
- \_\_\_\_\_. Le detour par le direct (2). *Cahiers du Cinéma*, n. 211, avril, p. 40-45, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Suspens et désirs*, 2011. Disponível em : <<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/01/20/suspens-et-desirs-par-jean-louis-comolli/>>. Acesso em 23/03/2014.
- FRANÇA, Andréa. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 36, 2008.
- GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*, n. 94, avril, p. 19-23, 1959.
- GOMES, Juliano. Sonhos de verão. *Revista Cinética*, novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagostojuliano.htm>>. Acesso em: 04/05/2013.
- GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. *Galáxia*, São Paulo, v. 11, p. 68-79, 2011.

- GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. *Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, 2011.
- METZ, Christian. O significante imaginário. In: METZ, Christian *et al.* *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980.
- MIGLIORIN, César. Documentário brasileiro recente e a política das imagens. In: MIGLIORIN, César (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- \_\_\_\_\_. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH, v. 8, n. 2, p. 12-27, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*, nº 6, ano 72, p. 405-418, 1978.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.
- VALENTE, Eduardo. Cinema das novidades. *Revista Cinética*, setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagosto.htm>>. Acesso em: 04/05/2013.
- VERDONE, Mario. Néo-realisme et films documentaires. *Cahiers du Cinéma*, n. 43, janvier, 1954, p. 28-29.
- XAVIER, Ismail. Iracema: O cinema-verdade vai ao teatro. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH, v.2, n.1., 2004, p. 71-85.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o Possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-356.

Data do recebimento:  
25 de março de 2014

Data da aceitação:  
09 de junho de 2014