

## O CINEMA DE FATO E DE FICÇÃO

Isabel Padilha\*

### Resumo

A partir desta reflexão, são apontadas algumas noções relativas à questão da verdade na ficção e no documentário. Delineia-se uma busca por caminhos analíticos, visando à transformação das imagens filmicas em material de pesquisa, a partir do qual decorrem as interpretações sobre a constituição do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade se concebe visualmente.

### Palavras-chave

Cinema – Documentário – Ficção

### Abstract

From this reflection, some ideas related to the issue of truth, both in fiction and documentaries, are pointed. A search for analytical ways is delineated, aiming at the transformation of film images into research material, from which the interpretations derive on the constitution of the film as part of a social imaginary, as expression of the forms from which a society conceives itself visually.

### Key Words

Cinema – Documentary – Fiction

Ao tratar do tema da análise filmica, Michel Marie<sup>1</sup> se refere às suas análises de trechos dos filmes *Outubro* (*October*, Sergei Eisenstein, 1928) e *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, 1961). No exame das duas obras, o professor Marie demonstra a complexidade presente no aprendizado da leitura de filmes. Visto que se trata de um fenômeno que abrange muitos elementos e é observável sob diferentes aspectos, o rigor metodológico dá a direção na desconstrução e posterior reelaboração dos significados presentes nos filmes. Ao contrário do que se possa pensar, os parâmetros, previamente escolhidos, que indicarão o caminho a ser percorrido, não dificultam a tarefa, mas libertam o analista para uma boa condução da análise.

Anteriormente, já havia tido contato com uma análise do próprio Eisenstein, sobre um trecho de seu filme *Encouraçado Potemkin* (*Battleship Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), no livro *Análisis del Film* (1993), de Jacques Aumont e Michel Marie. Oportunidade de descoberta de que a criatividade e o talento não são alheios à atividade analítica. Visto que Marie se refere ao fato de que, o cinema, nos seus primórdios, tinha a função de descoberta do planeta, penso que este achado não cessa. Na arte da manipulação do objeto de análise, na sua associação de elementos, na

contemplanção, no exame, na comparação com outras interpretações e na compreensão do que a obra suscita em nós (Joly, 2003, p.42), descobre-se o planeta transfigurado em um mundo de imaginários e sensações.

### A REALIDADE DA TELA

Ao analisar os quarenta primeiros planos do filme *Outubro*, Marie aborda a trajetória do diretor, a materialidade do filme, a partir dos seus enquadramentos, variações luminosas, etc., o contexto no qual foi produzido, àquele ao qual o aproximamos atualmente e as referências históricas. A escolha do caminho a percorrer está subordinada ao que se pretende alcançar. No caso, se poderiam aprofundar os conhecimentos sobre a URSS e a revolução socialista de 1917, examinar a própria história do cinema ou ainda, investigar a complexidade da montagem. No exemplo dado, o estudo deste filme sugere diferentes aspectos que podem ser estudados separadamente ou em conjunto. Neste sentido, o filme não substitui a realidade histórica, mas faz parte dela. O próprio Eisenstein excluía qualquer consideração de um suposto real que conteria em si, seu próprio sentido e no qual não se deveria tocar. O real não teria qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui,

---

da leitura que se faz dele. Para o cineasta, o cinema era concebido como instrumento da leitura e reflexão do real, atribuindo-lhe certo juízo ideológico (Aumont, 2002).

---

*(...) alguns cineastas se referem à crise da ficção, como Walter Salles, que afirma que ficou difícil, para a ficção, competir com a realidade.*

---

A partir desta reflexão, mesmo o pior dos filmes, dirá algo sobre a realidade histórica do período em que foi feito e a sociedade ao qual pertence, estabelecendo relações entre o mundo e formas e meios de sua representação. Partindo da ideia de que todo filme existe em versão múltipla, vale a pena ressaltar que, no período do surgimento do cinema, esta afirmação era levada ao pé da letra. Méliès, por exemplo, fazia várias versões do mesmo filme, já que a técnica não permitia que se tirassem vários positivos do mesmo negativo. Outros filmes eram remontados a cada dois ou três anos. As versões múltiplas de um mesmo filme também se realizam em função da construção do sentido que é estabelecida pelo espectador e que abrange vários contextos como o social, o institucional, o técnico, o ideológico, etc. Visto que o espectador constrói a imagem e vice-versa, ele se torna um parceiro ativo da imagem, que está, por sua vez, numa situação de mediação entre o espectador e a realidade, ao realizar a vinculação da imagem com o domínio do simbólico (Aumont, 1993).

O mesmo pode ser afirmado em relação aos gêneros cinematográficos, mas neste caso, a multiplicidade de interpretações promove uma classificação estanque dos filmes em comédias, dramas, policiais, romances, etc. São agrupados desta forma, nas páginas com programação diária de cinema ou em videolocadoras, por exemplo, e não raro, causam problemas a quem deseja assistir a um filme. Quem nunca procurou um determinado filme, supondo que pertencesse a um gênero e, ao vasculhar prateleiras ou percorrer uma página de jornal, descobre que ele pertence a outro? Então surgem os “gêneros híbridos” do tipo comédia dramática, drama policial ou aventura épica que em nada colaboram para o

entendimento da questão. Devemos lembrar ainda, que noções com ordens tão distintas como clássico e cinema brasileiro também foram transformados em gêneros cinematográficos. Visto que, os modos de representação são muitos e estão em constante mutação, essa prática de esquematização, que nunca foi a ideal, se mostra cada vez menos eficiente. No esquema mais geral, que se refere à ficção e ao documentário, por exemplo, esta classificação termina originando equívocos, uma vez que, desde o nascimento do cinema, ocorre o cruzamento entre os dois gêneros.

Recordemos, por exemplo, os operários saindo da fábrica – ainda que a pedido do diretor (Lumière), ou o cotidiano de um esquimó – mesmo que interpretando a si mesmo (Flaherty). Ainda hoje, muitos estudantes de cinema se perguntam se os operários estavam realmente saindo da fábrica ou encenando o seu cotidiano, pois o próprio gênero classificatório “documentário” legitima sua percepção como verdade. Frequentemente, as imagens acabam reconhecidas como autênticas, por um discurso externo ao visual, deixando, assim, o processo de percepção de imagens em segundo plano. Esse processo reflete a construção do iconoclasmo no Ocidente, a partir de um método da verdade, baseado numa lógica binária, com apenas dois valores: o verdadeiro ou o falso. Durand, na sua obra *O Imaginário* (1999), demonstra que à medida que a imagem não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso”, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair uma única proposta. E aí, justamente, está o interesse do documentário que reside, muitas vezes, no fato de apresentar aspectos desconhecidos da realidade que dependem mais do imaginário do que do real. (Aumont, 2002).

Mas em uma parcela de espectadores de cinema, frequentemente ocorre a prática do exercício de descoberta do que é falso e do que é verdadeiro nos filmes, como se estivessem a cobrar uma dívida. Quando se trata da exibição de documentários, a revelação da verdade sobre um tema se torna o principal critério de avaliação de um filme. Aqui nos deparamos com a questão que diz respeito à relação das imagens com o real e a questão da “credibilidade” das imagens. Segundo Menezes (2003, p.559), “o pressuposto de uma ‘realidade’ do filme associada à ‘realidade’ da coisa filmada não é possível de ser aniquilado por uma mera operação intelectual”. É necessário buscar a construção de sentidos que se estabelece

nas relações do espectador com o filme. Trata-se de ligações constituídas com a história, com a articulação de espaços, tempos, imagens e sons. Uma vez que o espectador não pode se expressar em atos, interioriza sua participação afetiva. A construção do imaginário surge a partir dessas relações, pressupondo um deslocamento que irá resultar no processo que Morin (1991, p.146) chamou de projeção – identificação. Na projeção, ocorre o reconhecimento de si no outro, ou seja, atribuímos ao outro, nossas tendências e, na identificação, em vez de se projetar no mundo, o sujeito absorve-o.

#### DOCUMENTÁRIO FICCIONAL OU FICÇÃO DOCUMENTAL?

O documentário tornou-se cada vez mais complexo, reflexivo e auto – referente, incorporando ao filme, tanto um discurso sobre seu objeto de eleição como sobre a própria arte de filmá-lo. No limite, é antes de tudo uma espécie de *making of* dele mesmo (Labaki, 2005, p.181).

Labaki (2003, p.143) aponta um ciclo especial, realizado em Paris, em 2004, sobre documentários realizados por cineastas predominantemente ligados ao universo da ficção. A idéia era lembrar como o trânsito entre os dois gêneros marcou a história do cinema, não apenas no interior dos próprios filmes, mas também na esteira da filmografia de grandes mestres que realizaram documentários, como Martin Scorsese, Spike Lee, Oliver Stone, Roberto Rossellini e Win Wenders. No Brasil, também a geração do cinema novo, que marcou os anos 50 e 60, manteve uma relação estreita com a produção de documentários.

O modelo de pesquisa dos documentaristas tem fertilizado vários destaques da atual produção de longas ficcionais no Brasil (Labaki, 2003, p.280). Notadamente, os filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), duas grandes bilheterias do cinema nacional, tiveram o seu ponto de partida em livros. O primeiro é baseado no livro homônimo, escrito por Paulo Lins, a partir de pesquisas de campo, realizadas no local, pela antropóloga Alba Zaluar. O segundo tem origem no livro *Estação Carandiru*, escrito pelo médico Dráuzio Varela, que trabalhava com prevenção à AIDS, junto aos presos.

Neste sentido, alguns cineastas se referem à crise da ficção, como Walter Salles, que afirma que ficou difícil, para a ficção, competir com a

realidade. Para outro cineasta, Jorge Furtado, atualmente ocorre uma profunda crise da ficção que estaria encurralada pela produção de *Hollywood* e pela produção televisiva. Para ele, não é a toa que quatro dos cinco filmes brasileiros mais vistos entre 1994 e 2004 tenham um pé na realidade. *Carandiru* e *Cidade de Deus*, ambos os filmes, já comentados anteriormente, baseados em fatos reais e *Cazuza* (Sandra Werneck, 2004) e *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), que mostram a trajetória de personagens verdadeiros (Butcher, 2005, p.85).

Além dos cineastas que transitam de um gênero para o outro, existem os realizadores que trabalham numa nova síntese desses registros. Para Labaki (2003, p.145), reside nesta interpenetração dos discursos do documentário e da ficção um dos movimentos atualmente mais fascinantes do cinema.

No documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), por exemplo, a situação do cerco ao ônibus até seu conseqüente desenlace, é marcada pela presença das câmeras de TV, o que trouxe para as figuras envolvidas (seqüestrador, reféns ou policiais), a necessidade de construir para si mesmas, imagens que pudessem ser vinculadas pela mídia. O cineasta opera de forma a estruturar seu filme como a construção de uma performance e de um personagem (Caetano, 2005, p.128). Em *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), todas as partes estão abertamente conscientes do jogo de encenação e do esforço de construir uma imagem da vida desse presídio. Os presos se projetam para além de sua própria figura no espaço. Tomam as rédeas do espaço em cena, ao filmarem as próprias celas e as condições de vida no presídio. Neste caso, “a distinção entre o que o personagem subjetivamente vê e o que a câmera objetivamente vê perde os contornos, se esvanece, com a câmera vindo adquirir uma presença subjetiva, uma visão interior, assim adentrando numa relação de simulação com a maneira de ver do personagem” (Teixeira, 2003, p.44). No livro *Documentário no Brasil*, Teixeira (2003, p.18) afirma que o retorno da ficção como parte integrante dos documentários “é gerador de um certo estranhamento para quem se habituou, como espectador, a uma visão exclusivista desses domínios”. Há a instauração de uma nova sensibilidade documental, marcada por um jogo de indiscernibilidade entre realidade e ficção, que isoladamente, não conseguem dar conta do sentido oriundo dos filmes.



---

Esta nova sensibilidade documental, a partir da coexistência entre realidade e ficção, pode ser exemplificada na construção do personagem Sandro, no filme *Ônibus 174*. O começo do filme apresenta uma panorâmica das favelas no Rio de Janeiro. Na continuidade das imagens, no mesmo plano (seqüência) é percebido o contraste da desigualdade social, ao ser exibida uma mudança na paisagem urbana, com avenidas asfaltadas, edifícios, mansões com piscinas, etc.. A cena é marcada por uma forte música instrumental. A câmera refaz o percurso das favelas ao bairro Jardim Botânico, metaforicamente, simbolizando a trajetória de Sandro, marcada pelo anonimato, e que também, tem início em uma favela, para terminar no mesmo bairro.

Na construção do personagem Sandro, os momentos do dia do seqüestro do ônibus são alternados, gravados pelas câmeras de televisão das várias emissoras que lá se encontravam. As imagens mostram uma figura aterrorizante, de arma em punho, ameaçando as vítimas. Nos depoimentos posteriores das pessoas que se encontravam no ônibus, naquele dia, há a confirmação de que Sandro tinha consciência da presença das câmeras e dirigia a atuação das vítimas. Pedia que elas gritassem e fingissem estar com medo. E em certo momento, clama: “pode filmar prá todo Brasil olhar mesmo!”. Estas imagens são intercaladas com imagens de Sandro – criança, que assistiu ao assassinato da mãe, sobreviveu à chacina da Candelária, freqüentou instituições para menores e as piores cadeias do Rio de Janeiro. Aqui, ao contrário da mera confirmação de identidades dadas e situadas de antemão, se aponta o ato de fabulação:

O fundamental, aí, é essa operação de contínua passagem de um estado a outro, do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na qual o personagem deixa de ser real ou fictício, deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente, para vencer “passagens e fronteiras”, na medida em que “inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Teixeira, 2003, p.50).

A cena inicial de *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2004) mostra a implosão, ao inverso, de alguns pavilhões do presídio do Carandiru. O objetivo é mostrar a

reconstrução do lugar, através das filmagens que ocorreram sete meses antes desta implosão. Aqui, fica caracterizado mais um exemplo do caráter construtivo do filme.



*Encouraçado Potemkin*

Segundo Teixeira (2003, p.41), é com a transformação dos dados da relação entre subjetivo e objetivo, que uma ruptura se operou a partir do Cinema Verdade, não entre ficção e realidade, mas num novo regime narrativo que as afeta. Essa dupla natureza do cinema que o torna objetivo e subjetivo ao mesmo tempo, de tal forma a indissociar tais elementos que Deleuze afirma serem postos em questão num outro modo de narrativa. É o objetivo e o subjetivo que se adentram num novo circuito caracterizado pela visão indireta livre. Deleuze recorre à potência do falso, inseparável de uma irredutível multiplicidade e contrário à forma do verdadeiro que é unificante. Trata-se de uma vontade de potência que se põe em ato, relação entre forças, poder de afetar e ser afetado.

Outro exemplo deste movimento pode ser dado pelo filme *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2004). Trata-se de um documentário sobre a vida familiar do próprio diretor, no qual utiliza gravações feitas por ele, desde os onze anos de idade. Nestas imagens, ele conversa com a câmera, encarna personagens, encena pequenas histórias. Na montagem do longa, percebemos a parte documental mesclada com partes ficcionais, a tal ponto de se confundirem, estabelecendo relações de quase simultaneidade. A ficção e o documentário se complementam, em uma alternância de

narrativas, para a compreensão da personalidade de Jonathan Caouette.

Esta complexidade de fenômenos também pode ser estudada no movimento oposto, quando a ficção encarna um tom documental. Em *Amores* (1997), *Separações* (2002) e *Feminices* (2004), “Domingos de Oliveira esgarça mais e mais os limites entre o documental e o fictício, entre o registro e a encenação” (Caetano, 2005, p.96). Situação semelhante pode ser observada no filme *Cão sem dono* (Beto Brant, 2007), com locação em Porto Alegre. A narrativa fílmica mantém o ritmo de vida do personagem principal. Uma vida e, portanto, uma narrativa, até certo ponto, sem grandes acontecimentos, monótona, rotineira, com diálogos e situações do dia-a-dia que, aparentemente, não contribuem para qualquer tipo de suspense ou problema que precise ser solucionado. Foram utilizados atores desconhecidos pelo grande público e diálogos absolutamente naturalistas. Em ambos os exemplos, o universo diegético é embasado pelo sistema do verossímil, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente (Aumont, 2002).

Na análise do cinema narrativo, documentário ou ficção, é preciso atentar para o fato de que os filmes não são a expressão transparente da realidade social. Neste sentido, está o tipo de análise que não se limita apenas ao cinema, mas pede uma leitura aprofundada da própria história social.

Só por meio do jogo complexo das correspondências, das inversões e dos afastamentos entre a organização e a conduta da organização cinematográfica e a realidade social, tal como o historiador pode reconstituir, é que esse objetivo pode ser atingido. (Aumont, 2002, p.99).

Não se pode perder o fato do imaginário constituir o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana, pois todo pensamento passa por articulações simbólicas. Neste sentido, muitas verdades escapam à filtragem lógica do método para se revelar por uma intuição. (Durand, 1999, p.41).

A partir desta reflexão, foram apontadas algumas noções relativas à questão da verdade na ficção e no documentário. Delineou-se uma busca por caminhos analíticos, visando à transformação

das imagens fílmicas em material de pesquisa, a partir do qual decorrem as interpretações sobre a constituição do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade se conceberia visualmente. A noção de representação, amplamente utilizada, quando se fala em cinema, não exprime a complexa rede constitutiva que compõe a construção de um filme, pois não se trata apenas de um reflexo, mas de uma dimensão, com características próprias.

## NOTAS

\* Doutoranda em Comunicação do PPGCOM – Famecos – PUCRS. E-mail: isabelpadilha@yahoo.com.br

<sup>1</sup> Seminário sobre história do cinema e seus métodos, realizado no Curso de Pós-graduação em Comunicação da Pucrs, em 2007.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2002.

\_\_\_\_\_. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2000.

\_\_\_\_\_; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Daniel. et. al. *Cinema brasileiro 1995-2005. Revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

GOLIOT-LÉTÉ, Francis; ANNE, VANOYE. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 2003.

LABAKI, Amir. *É tudo verdade*. São Paulo: Francis, 2005.

MENEZES, Paulo. O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento. In: FABRIS, Mariarosaria. et. al. (Org.). *Estudos de cinema 2001 – Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

\_\_\_\_\_. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In: RAMOS, Fernão Pessoa. et. al. (Org.). *Estudos de cinema 2000 – Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2001.