

Ética e estética: o papel da indexação na recepção de um filme Bertrand de Souza Lira¹

Introdução

O conceito de documentário é um chão movediço e controverso que tem mobilizado realizadores e teóricos do cinema ao longo das últimas décadas. Ramos (2001) constata uma tendência entre os cineastas contemporâneos de embaralhar as fronteiras entre os gêneros documental e ficcional como uma forma de afirmação de uma inventividade e rutura ao negar normas consolidadas num domínio considerado tradicional. Desta forma, estabelece-se um vale-tudo no campo da representação documental onde a estética se sobrepõe à ética, liberando o realizador, no momento de indexar sua obra, de qualquer compromisso com o espectador, que fica à mercê de frequentes logros e sem um referencial confiável para a fruição da narrativa apresentada. Identificamos em *A queima* (Diego Benevides, 2013) uma tentativa de negar a delimitação do campo documental com o artifício da não informação, nos créditos finais, que assegurem ao espectador o conhecimento do “jogo” no qual foi envolvido. Para discuti-lo, buscamos aporte teórico em autores como Noël Carroll (2005), Roger Odin (2005, 2012) e Fernão Pessoa Ramos (2001, 2008) que pensam a narrativa não ficcional enquanto um campo fechado que trabalha com o conceito de “verdade” e de enunciações que, ao afirmarem um saber, envolvem o domínio da estética, mas, sobretudo, da ética. Uma ética que implica os personagens retratados e o espectador.

A partir dessa breve introdução, achamos pertinente começar nossa reflexão com conceitos que fundamentam as discussões atuais sobre o domínio do cinema não ficcional. Bill Nichols (2005, 26) parte do pressuposto de que “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela.” É documental no sentido de que são registros de uma atuação de corpos em cena, além de que a paisagem, natural e urbana, captada do mundo histórico, ou construída em estúdio, está lá capturada pelo dispositivo fílmico. Comolli (2008, 28) também está convicto de que “todo filme de ‘ficção’ comporta um viés documentário: os corpos dos atores são sempre filmados sobre o regime da *inscrição verdadeira*.” No entanto, estes, e outros autores que enxergam um

¹ Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba, 58039-150 João Pessoa, Paraíba, Brasil.

entrecruzamento de domínios, não desconhecem os limites dessas afirmativas porque o documentário tem compromisso com a “verdade”, nem que seja apenas a verdade do cineasta.

Autores como Noël Carroll (2005) e Fernão Pessoa Ramos (2001) também se empenham em demarcar a abrangência do campo da representação documentária. Ainda que, no entender de Carroll, a denominação de “documentário” seja muito estreita e o conceito de “não-ficção” seja abrangente demais para dar conta dos estudos nessa área. Por isso a sua proposta do conceito de “cinema de asserção pressuposta” que discutiremos mais adiante.

Por outro lado, o cinema documental traz algo de ficção a partir de sua própria matéria de expressão: imagens dos seres e coisas do mundo histórico. São representações, pois, como assinala Manuela Penafria (2009, 78): “Ainda que algumas imagens tenham uma ligação especial com o objecto representado, também é importante lembrar que, a partir do momento que os objectos se tornam imagem, estamos perante uma matéria que tem autonomia própria.” Além do que, qualquer representação está impregnada de subjetividade, mesmo que intermediada por um aparato mecânico-ótico. No que diz respeito a uma narrativa documentária, os diversos procedimentos adotados no ato da filmagem (com tomadas, enquadramentos e angulações possíveis) e na montagem (com suas múltiplas possibilidades de escolhas) permitem a construção de diversos tratamentos do real que resultam numa perspectiva, entre várias outras, sobre o assunto trabalhado. Como a ficção, o documentário é “um modo de ‘comentar’ o mundo em que vivemos”, assegura Penafria (2009, 78).

Nichols (2005) e Ramos (2008) discutem as possibilidades de tratamento documental na representação do mundo histórico e suas variações. O primeiro nos apresenta seis modos de abordagem do real (o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático) que são as formas de organização do material imagético e sonoro captado do real para a construção de um discurso (asserção) sobre o mundo. Esses modos, segundo o autor, foram surgindo em momentos históricos diferentes mas isso não significou a substituição ou desuso dos modos anteriores.

Assim como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento. (Nichols 2005, 137)

O que Nichols denomina de modos de representação do real, Ramos (2008, 35) vai categorizar como *ética*, “os quatro principais sistemas de valores que sustentam a presença do sujeito-da-câmera na tomada e as asserções do documentário sobre o mundo.” Os seis

modos de representação do real em Nichols e as denominadas ética educativa, ética da imparcialidade (ou recuo), ética interativa/reflexiva e ética modesta em Ramos estão estreitamente ligados a questões estéticas e de estilo. No cinema, sobretudo no domínio da não ficção, ética e estética caminham juntas na enunciação sobre fatos e pessoas do mundo histórico. O modo (ou modos) como o cineasta estrutura seu discurso, lançando mão das diversas matérias de expressão que o cinema proporciona, determina um estilo particular de “falar” cinema, o que Nichols relaciona à “voz”, uma perspectiva sobre o tema abordado. “No documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme” (Nichols 2005, 74).

O documentário como uma enunciação sobre o mundo histórico é um conceito defendido por Ramos (2008, 22) que entende o gênero como “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.” Ramos (2005) se refere ao termo câmara ampliando seu conceito para o aparato tecnológico de captação de imagens e sons. O cineasta Eduardo Escorel (2005) discute a distinção entre os dois campos de representação cinematográfica baseada na “direção do olhar” do realizador no ato da criação. O cinema de ficção teria origem num olhar *para dentro*, num mundo imaginado, de imagens da memória a partir de observação da realidade. O cinema não ficcional se produz desde um olhar *para fora*, do registro do mundo histórico. “Esse dualismo, que parece opor de forma inconciliável duas direções do olhar, uma *para dentro*, outra *para fora*, sugere uma diferença de natureza entre ficção e documentário” (Escorel, 2005, 260).

A convicção da presença documentária em qualquer filme de ficção e a ficcionalidade em qualquer documentário também tem em Penafria (2009) uma aliada. A autora, ao se debruçar sobre a obra do cineasta português António Campos (1922-1999), propõe um conceito que vai além da práxis documental e aponta para uma abordagem mais abrangente.

O Documentarismo assume-se uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema. No Documentarismo falamos de um cinema em que o gênero pouco importa. Mas, a grande vantagem do Documentarismo é que nos lembra (e garante) que a realidade se manifesta, inevitavelmente. (...) mais explicitamente ou à retaguarda, a componente documental está sempre presente no cinema. Sendo assim, a importância do Documentarismo assenta, essencialmente, na troca de experiências sobre o mundo em que vivemos, tendo o cinema como referência. Pelo Documentarismo olhamos o mundo através do cinema. (Penafria 2009, 79-80)

Em síntese, qualquer gênero cinematográfico nos proporciona identificar uma visão de mundo do cineasta não só pela forma como o tema é abordado, mas também como é estruturada a sua narrativa. Carroll (2005) reconhece que a diferença entre os dois domínios não vai se dar pela questão formal, pois filmes de ficção e de não ficção se apropriam de procedimentos estilísticos um do outro com fins de uma eficácia narrativa e convencimento.

Se ontologicamente a imagem cinematográfica comporta o dualismo da ficção e da não-ficção, seria então redundante o discurso dos que insistem no esfumaçamento das fronteiras entre os domínios ficção e não ficção visto que a questão já está na origem de toda e qualquer produção audiovisual? Se a resposta pudesse ser afirmativa, o embate conceitual estaria próximo do seu final. Penafria (2009, 81-82) observa que “nos filmes de fronteira verifica-se e destaca-se uma circulação de influências entre gêneros; ainda que alguns filmes não sejam problemáticos quanto a pertencerem a determinado gênero.”

O filme de não ficção envolve a representação do Outro, personagens reais. Nesse sentido, Nichols reconhece que um ator social não é convidado para “atuar” num filme mas para “estar” no filme, para ser ele mesmo, e questões como “O que os outros pensarão de nós?”, “Como nos julgarão?”, entre outras, vão repercutir nas suas decisões, ao contrário de um filme de ficção que convida a uma imersão no mundo representado na tela apenas enquanto durar a projeção. Questionamentos como estes, enfatiza o autor, “fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre o cineasta que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por eles mesmos. Essas questões adicionam ao documentário um nível de reflexão ética que é bem menos importante no cinema de ficção” (Nichols 2005, 32).

A ficção busca suspender a descrença do espectador para que aceite um mundo diegético plausível, através de estratégias narrativas fundadas na verossimilhança. Lembremos que o efeito de verossímil é fundado não apenas no significante fílmico (imagens em movimento), mas também num *corpus* de filmes (“efeito de corpus”) anterior que contribui para aceitarmos o mundo na tela como crível (Vernet 1995).

Conceitos como “verossimilhança” e os “efeitos de real”, próprios da ficção, são elementos usados por Jacques Rancière em *A fábula cinematográfica* para delimitar as fronteiras entre ficção e não ficção.

Um filme ‘documentário’ não é o contrário de um ‘filme de ficção’, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido. O filme documentário pode, portanto, isolar o trabalho artístico da

ficção, dissociando-o daquilo com que é facilmente assemelhado: a produção imaginária das verossimilhanças e dos efeitos de real. (Rancière 2013, 160)

Tanto o filme de ficção quanto o de não ficção nos solicitam a acreditar nas histórias (narrativas de espécies diferentes) que narram e nos valores e crenças que elas veiculam. O mundo de não ficção, no entanto, demanda uma crença no discurso que se estende além do tempo da projeção na tela. Personagens e histórias narradas são passíveis de verificação no mundo extra-fílmico, mesmo quando se trata de fatos históricos muito anteriores à existência do cinema, pois os filmes podem se referir a eles através de documentos escritos e relatos de estudiosos, vozes legitimadas pelos papéis sociais que desempenham no seu meio. Nichols diz que esses relatos solicitam que os interpretemos como “histórias verdadeiras”, pois entende que “a crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque é preferível a outros” (2005, 27).

Ramos (2005, 2008) enfatiza a relação cineasta e espectador nesse pacto de apreciação e entendimento de uma narrativa documental que passa pela questão ética, no sentido da forma de organização de sons e imagens (que o autor reúne no conceito “imagem-câmera”) na estruturação do discurso sobre o mundo histórico que conforma um estilo próprio de cada realizador, como também na mobilização de um conjunto de valores que orientam uma perspectiva sobre o tema representado. Isso significa o uso das várias matérias de expressão disponíveis para a estrutura de um saber sobre determinado aspecto da realidade.

Na imagem-câmera, espectador e cineasta são envolvidos numa relação siamesa, dentro de uma caixa de repercussão de alta sensibilidade. Trata-se de uma espécie de ‘comutação’ entre polos de matéria distinta que podem ser fenomenologicamente atados. A imagem intensa é a matéria-prima desse embate, que, concretamente, ‘mata’ e ‘fere’, solicitando-nos diretamente o estabelecimento de valores. (Ramos 2005, 159)

No domínio da não ficção cinematográfica, a questão ética que envolve a representação de atores sociais e a relação com o público passa pela indexação da obra que vamos assistir. É fundamental para o espectador saber que vai estar diante de uma narrativa ficcional ou não ficcional. E no domínio do ficcional, ser informado sobre a miríade de subgêneros que dele derivam. A indexação é a informação sobre o gênero do filme, obrigatória para exibição em salas de cinema, em canais de televisão, em festivais de cinema, locadoras, entre outros espaços, cuja função é a de orientar o público para o tipo de narrativa a ser consumida. Ramos (2008, 27) lembra que “não costuma fazer parte de nosso prazer espectral ir o cinema para tentar descobrir se uma narrativa é ficção ou documentário.” O

realizador dificilmente escapará da obrigatoriedade da indexação de sua obra visto que a lógica que rege o mercado, com seu circuito de exibição e consumo, o obriga a essa classificação.

A indexação, no nosso entender, remete à audiência e suas expectativas frente a um filme, as quais Roger Odin (2012) conceitua como uma “leitura fictivizante” e “leitura documentarizante.” No que concerne ao cinema de não ficção, Odin entende que o leitor pode escolher, entre várias possibilidades de leitura documentarizante, e não apenas uma, um “Enunciador Real” que pode ser a *Sociedade* onde o filme é produzido, o cinegrafista, o diretor do filme e os atores sociais que falam num determinado documentário. Essa relação que o espectador estabelece com um filme vai determinar se ele o aceita como uma história imaginada ou uma história relatada por alguém que detém um saber sobre o mundo histórico. Nesse sentido Ramos (2008, 27) enfatiza: “Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos uma narrativa que estabelece *asserções, postulados*, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional.” O documentário, ao lançar mão de material capturado da realidade, numa transformação criativa do mundo, tem como função ser porta-voz de um saber com fins a uma compreensão do tema abordado e não à sua mistificação.

Nichols, Odin, Ramos e Carroll estão na trincheira dos teóricos que defendem a distinção entre os domínios do ficcional e do não ficcional. Com seu conceito de “filme de asserção pressuposta” como uma “subcategoria” do cinema de não ficção, Carroll estabelece parâmetros que tentam delimitar essas fronteiras, mesmo que a proposta de uma nova denominação (“filme de asserção pressuposta”) para o campo do documentário, como reconhece o autor, possa parecer uma atitude “reformista”. Carroll se refere aos filmes “que se engajam no que poderíamos chamar de jogo da asserção, um jogo no qual as questões epistêmicas de objetividade e verdade são inquestionavelmente adequadas” (2005, 72). A distinção desses campos, como reconhecem esses teóricos, não passa pelo domínio do formal, ou seja, de suas propriedades estilísticas. Carroll vai basear seu argumento noutra direção, a saber, o da relação da obra com o seu autor (o cineasta) e com os espectadores. A intenção do diretor de um filme implica uma determinada atitude ou postura do público.

Com o cinema de asserção pressuposta, o realizador intenciona que o público entretenha como assertivo o conteúdo proposicional de seu filme em seu pensamento. (...) Reconhecendo a intenção assertiva, o público entretém o conteúdo proposicional como assertivo. Isto significa que o público considera o conteúdo proposicional do filme como algo que o autor acredita ser verdade, ou, em determinadas circunstâncias, que o autor acredita ser plausível, e como algo comprometido com os padrões de evidência e argumentação relevantes para o tipo de assunto que está sendo comunicado. (Carroll 2005, 88-90)

Se Benevides indexou *A queima* (2013) como documentário é porque ele pretendeu que o público o lesse como tal. Teoricamente, deve-se estabelecer um acordo tácito entre diretor e público para que este acredite na narrativa apresentada como uma asserção sobre o mundo histórico, verdadeira ou não, mas uma comunicação de um saber ou um ponto de vista sobre determinado aspeto do mundo em que vivemos. No entanto, o diretor utiliza atores sociais para criar, como tema principal, uma ficção que o espectador receberá como verdade, não só porque o filme é classificado como um documentário, mas também porque os recursos estilísticos usados na narrativa são aceitos socialmente como do campo documental.

A nossa proposta aqui não é, ao tentar delimitar fronteiras entre os gêneros, sugerir amarras que possam interferir no processo criativo de um diretor, mas chamar a atenção para as questões éticas envolvidas no domínio da produção do cinema de não ficção. Uma observação pertinente é posta por Nichols (2005, 32) da seguinte forma: “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos dos seus atos na vida daquelas pessoas filmadas?” Aqui o autor levanta algumas possibilidades concretas a respeito do que uma representação documental pode provocar na vida dos atores sociais envolvidos numa produção nesse domínio. Contribuindo nesse sentido com essas reflexões, Ramos (2005, 164) afirma que, “ao contrário do cinema de ficção, e estabelecendo uma distinção com este, atores não costumam interpretar personagens no documentário, que são geralmente incorporados por pessoas comuns. Não temos um *star system* do cinema documentário.” O que é mostrado na tela da vida cotidiana dessas pessoas é partilhado com públicos os mais diversos. Suas histórias de vida são expostas e avaliadas tanto pelos seus pares, gente de seu convívio, como por grupos anônimos e heterogêneos ao seu meio. Uma representação documentária tem, do ponto de vista psicológico, efeito determinante na vida dessas pessoas: elas podem ser julgadas de forma positiva, ou, ao contrário, de forma negativa pelos que recebem esse tipo de narrativa.

A queima: encenação e ética

Em *A queima* (Diego Benevides, 2013), o diretor propõe o nascimento de um mito, “Macário”, nome criado por ele próprio como mote para o registro documentário a que se propõe. *A queima* reúne quatro personagens que narram sobre o “espírito de Macário”: Seu Tião, Dona Bôla, Gilson Veríssimo e Jéssica Veríssimo. Os demais atores sociais figuram na narrativa sem falas. Eles são identificados nos créditos finais do curta-metragem que tem 13 minutos de duração. Benevides usa aqui um método que tem se tornado mais ou menos comum no documentário contemporâneo brasileiro, a exemplo de *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2002), 33 (Kiko Goifman, 2003) e *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009). É o denominado

“documentário de dispositivo”. Eles têm em comum o fato de anunciarem, bem no início da narrativa, às vezes nos créditos iniciais, ou em voz *over* no começo do filme, o objetivo que pretendem atingir.

A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente. (...) a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça. (Lins e Mesquita 2008, 56)

A *queima* assemelha-se a uma proposta de “documentário de dispositivo”, todavia o diretor não partilha com o público dessa “maquinação” que só é dada a conhecer em debates quando da exibição do filme com a presença do diretor. O que esse curta-metragem, indexado como documentário, tem de ficção e de documental? Na realidade, “Macário” não existe. O diretor solicitou à gente que narrasse histórias sobre essa entidade, criada por ele próprio, que se misturam com histórias imaginadas pelos personagens no momento da tomada. Para Benevides, “é um documentário sobre o surgimento de uma mentira provocada pela filmagem.”² Benevides deu um mote (“o espírito de Macário”) e registrou a capacidade de imaginação dos personagens. A partir desse jogo, propôs encenações das fantasias criadas por Seu Tião, Dona Bôla e Jéssica, atores sociais, apenas identificados nos créditos finais.

Ainda nos créditos iniciais, ouvimos uma música evocativa de suspense. O primeiro plano mostra uma folhagem seca que se mescla com uma cerca de arame. O plano seguinte revela uma usina aparentemente abandonada pela ferrugem que lhe corrói sua estrutura metálica, num tratamento fotográfico em sépia. O primeiro personagem nos é apresentado. É um rapaz (Gilson Veríssimo) que caminha inquieto numa vereda rural, olhando para trás apreensivo (Imagem 1). Ele é visto em silhueta no limiar do anoitecer. É também no anoitecer que aparece o segundo personagem (Seu Tião), saindo de uma tapera com um lampião de querosene. Ele se dirige à câmera, a uma certa distância (plano americano) e sem se apresentar vai contando o motivo de estar ali: o espírito de Macário o está impedindo de fazer a queima (do canavial). Ele informa que o espírito tem medo de fogo e que por isso tenta apagá-lo. Ele atribui, com segurança, ao espírito Macário, um som agudo vindo do lampião. Apontando para o utensílio, ele nos interpela: “você estão ouvindo?” Olhar para a câmera e se dirigir a um interlocutor extra-fílmico (o espectador) são marcas que caracterizam o discurso documental. Odin observa que há, na estrutura de um filme documentário a “*instrução* de fazer acionar a leitura documentarizante” e uma delas é a “remissão direta do detentor do saber ao leitor ou ao seu interlocutor no filme (o entrevistador)” (2012, 23-25).

² Diego Benevides em depoimento ao autor, abril de 2015.



Imagem 1: *A queima* (Diego Benevides, 2013) | © Extrato de Cinema

Em *A queima*, além deste depoimento inicial, um personagem não identificado (tudo indica que seja o rapaz da primeira cena) fala para um interlocutor fora do campo. Ele caminha pelo canavial no escuro usando uma foice para abrir caminho. Ofegante, o rapaz relata uma experiência de medo com o espírito que “apagou o seu cigarro.” Entendemos que ele se dirige ao seu interlocutor, o diretor (e sua equipe). O relato de Dona Bôla, que ouviremos depois em voz *over*, nos indica que é uma fala para o diretor, seu interlocutor primeiro, visto que na cena onde a escutamos ela aparece executando pequenas tarefas ou parada observando a escuridão noturna.

De um plano médio de Tião com o lampião na mão (Imagem 2) e de uma paisagem noturna, passamos ao interior de uma casa, onde somos apresentados a uma nova personagem: uma senhora que serve café num copo sob o olhar atento de duas crianças à porta (Imagem 3). Ouvimos seu relato sobre a aparição de um “bicho preto feio que não é desse mundo.” É a Dona Bôla sobre a qual nos referimos acima.



Imagem 2: *A queima* (Diego Benevides, 2013) | © Extrato de Cinema



Imagem 3: *A queima* (Diego Benevides, 2013) | © Extrato de Cinema

Uma quarta personagem dessa narrativa, uma jovem, é vista nos fundos da casa, num alpendre iluminado. Ela acende uma lamparina e sai, adentrando o canavial, andando rápido e assustada. A câmera a acompanha em plano fechado. Ela se detém, põe a lamparina no chão e passa a cortar rapidamente varas de cana-de-açúcar. No retorno, a tensão aumenta, os ruídos se tornam mais presentes, a jovem está apreensiva e, sempre olhando em volta, apressa o passo. A câmera na mão treme, desfoca, “desenquadra” e, em determinados momentos, perde a personagem de vista. Agora, em casa, ela (Jéssica Marcolino) corta a cana em pedaços e joga ao redor da casa, explicando (em voz *over*), que se trata de “uma

oferenda para que a gente fique livre dele totalmente.” Pela primeira vez, um personagem é nomeado. Jéssica se refere a Gilson, seu companheiro, que foi fazer a “queimagem” da cana e que deve estar voltando do trabalho. Ouvimos passos e latidos, a garota fica mais assustada e entra rapidamente em casa fechando a porta. Ruídos de uma moto que passa. Ela olha pela janela, fechando-a em seguida. Há um clima de suspense.

Voltamos à senhora (Dona Bôla), agora mostrada em silhueta, parada, contemplando a noite. Ela continua sua narração em voz *over*, falando do medo de se perde ao adentrar sozinha na plantação de cana porque “quando andava sozinha via mais coisas.” Dona Bôla, como informado no depoimento do diretor, acredita realmente na existência de entidades que assustam parte da gente do local e expressa, de certa forma, um imaginário da zona canavieira do nordeste do Brasil. Aparentemente, ela é a única personagem que não entra no jogo de encenação proposto pelo diretor, até que, no final do seu relato, falando dos “espíritos” do canavial, ela se refere diretamente à entidade criada para o documentário: “O povo diz que é Macário, né?”

Na cena seguinte, Seu Tião quer demonstrar a força de Macário, colocando fogo em palhas secas de cana-de-açúcar. Ele continua seu relato, desta vez enumerando benesses do fogo e relatando sobre a aversão do espírito Macário ao elemento. Seu Tião tenta fazer vingar o fogo, no entanto, como uma demonstração do “poder” de Macário, o fogo termina se apagando. Passamos agora para o interior da casa de Dona Bôla onde o fogo cozinha o alimento. A família está à mesa jantando (Dona Bôla, a filha Jéssica com um bebê no colo e um rapaz, o da primeira cena, visto em silhueta caminhando no canavial). Eles encenam um breve diálogo sobre tarefas domésticas.

Em determinado momento, a câmera enquadra apenas Dona Bôla e voltamos a ouvir (em voz *over*) seu relato sobre essas aparições que agora recobre a imagem de Seu Tião caminhando pelo canavial com seu lampião de querosene. Sobre os créditos (que apresentam o nome dos personagens), ouvimos a voz de Seu Tião que conclui: “Macário, o espírito de Macário, que aconteceu hoje aqui foi para atrapalhar, para a gente não fazer a queima, para a gente não fazer o filme bem feito.”

O que tem de documental em *A queima* é o fato desses personagens viverem da forma que é mostrada. O filme foi rodado onde o núcleo da família de Dona Bôla (Gilson, o filho, Jéssica, a nora, e seu bebê) vive e trabalha, no Sítio Pacaré, Rio Tinto, Paraíba. Seu Tião, por sua vez, vive em Ferreiros, Pernambuco, distante dali. Ao longo da narrativa, o que nos é mostrado não permite distinguir a diferença desses espaços geográficos não contíguos, embora paisagisticamente semelhantes. Apenas no final, os créditos informam os dois sítios

onde o filme foi realizado. A montagem, no entanto, foi trabalhada para que pareçam indistintos.

Para o espectador, o filme é um documentário sobre a gente da zona canavieira que acredita no “espírito de Macário” que ronda o canavial como informa sua sinopse: “No universo mítico que permeia os canaviais, entre sensações e tradições relativas à queima da cana-de-açúcar, nasce a chegada de um personagem misterioso. Nos três dias que antecedem a queima, Macário surge para impedir o fogo.” Na realidade, o diretor se inspirou em outros mitos populares na região para a criação de sua narrativa. “Dona Bôla acredita em algumas entidades e diz já ter visto bolas de fogo correndo pelo canavial.”³

Enquanto espectadores, instruídos para uma leitura documentarizante do filme, a partir da sua indexação como documentário, acreditamos ser real a crença dos personagens na entidade fictícia Macário. O diretor não informa o dispositivo do filme, nem no início, e nem tampouco no final, contribuindo para a perpetuação de uma mentira já que não temos nenhuma informação na obra que nos situe no jogo proposto pelo realizador aos personagens, a exemplo do que existe em *33* e *Um passaporte húngaro*, supra-citados, e de documentários de Eduardo Coutinho como *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *Jogo de Cena* (2007), entre outros.

O recurso à encenação no documentário data do estabelecimento do gênero enquanto domínio particular da representação cinematográfica. De *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922) a *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) cineastas lançaram mão da encenação para reconstituir, sobretudo, situações, personagens e contextos não mais existentes. Aos críticos que acusavam Flaherty do uso de estratégias de encenação e reconstituição, ele argumentava: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem de distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro.” (citado por Da-Rin, 2004, 53) Nesses exemplos, o uso da encenação se constitui numa estratégia de acréscimo de riqueza informacional ao relato das histórias para melhor traduzir o universo retratado. Ao contrário, o que acontece em *A queima* é que personagens reais são convidados a encenar uma história imaginada pelo diretor, o que acrescenta à obra em questão muito de conteúdo ficcional, quando na realidade o filme apresenta procedimentos estilísticos que o conformam como do campo do documental e a sua indexação o apresenta como documentário – fatores que induzem obrigatoriamente a uma leitura documentarizante de sua assertiva.

Reforçamos a defesa do papel da indexação – e a questão ética aí envolvida – no direcionamento da leitura de um filme e na construção de sentido por parte do espectador. Neste sentido, Carroll (2005) trabalha o que chama de “modelo comunicativo – de intenção-resposta”, cuja abordagem,

³ Diego Benevides em depoimento ao autor, abril de 2015.

Aplicada à arte, pressupõe que um artista ou autor – um cineasta, por exemplo – comunica-se com uma audiência através da indicação de como pretende que esse público responda a seu texto (qualquer estrutura de signos com sentido). A razão para que o público desenvolva determinada resposta ou ‘postura’ com relação ao texto seria então o reconhecimento, por parte desse público das intenções do autor de que este se posicione daquela maneira. (Carroll 2005, 80)

Por ser indexado como documentário, não termos conhecimento do “dispositivo” usado pelo diretor e também não pertencermos ao universo dos personagens representados no filme *A queima*, cremos em seus relatos como uma expressão autêntica do imaginário da gente do lugar. Ao tomarmos ciência da “maquinação” do diretor, podemos supor, contudo, que entre os habitantes do sítio Pacaré, em Rio Tinto, Paraíba, e de Ferreiros, Pernambuco, a recepção do filme seria bem diferente. Eles certamente vão achar cômicas as histórias relatadas por seus vizinhos sobre a entidade fictícia já que desconhecem tal mito. Os personagens reais não estão ali como atores interpretando personagens fictícios de uma história imaginada; ao contrário, eles são mostrados no seu próprio *habitat*, na rotina cotidiana, como atores sociais, vivendo seus próprios papéis. Estamos na esfera da suposição porque não houve uma exibição pública do filme nos sítios onde vivem os atores sociais, personagens do filme, conforme nos informou o diretor Diego Benevides. Esse fato implica questões éticas das quais o documentarista não pode se desvencilhar. Como enfatiza Ramos,

A ética no documentário possui, portanto, uma premência que não existe no campo da ficção. Uma das vantagens em admitirmos que existem narrativas documentárias e narrativas ficcionais, e que diferem entre si, é podermos cobrar e analisar a dimensão ética dentro de um horizonte próprio ao documentário. (2008, 34)

Ao classificar seu curta-metragem como documentário, desde a proposta para o edital no qual foi selecionado (edital de incentivo para a realização de curtas-metragens da Universidade Estadual da Paraíba) até a sua exibição em festivais e mostras de cinema, o diretor de *A queima* determina a leitura que o espectador deve seguir e a credibilidade na afirmação de um saber, o do diretor e de determinados personagens que expressam a crença numa entidade fictícia. O espectador é logrado por não ser informado da maquinação do diretor. Além da indexação, os procedimentos estilísticos do filme (depoimento para a câmera, em alguns momentos, ou, em determinadas ações, falas que pressupomos serem dirigidas a alguém que não está no campo, o diretor e sua equipe) nos levam a uma atitude documentarizante. São as “instruções textuais” internas ao filme de que fala Odin (2012, 28) que elencou “quatro modos de produção da leitura documentarizante,” sendo dois modos externos ao filme (“a produção pelo leitor e a produção pelas instituições sobre as quais se realiza a leitura do filme”) e dois internos ao filme (“a produção pe-

los créditos e a produção pelo sistema estilístico do filme”). *A queima* lança mão desses dois modos (externos e internos) para nos fazer crer que estamos diante de um filme de não ficção. A questão ética, neste caso, diz respeito ao espectador e aos personagens (atores sociais, é bom não esquecer) envolvidos no “jogo”. Ramos (2008, 33) define a ética como “um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo.”

Quanto à indexação, Carroll (2005), que propõe o conceito de “filme de asserção pressuposta” para o filme documentário, faz uma observação interessante que corrobora com a perspectiva adotada por nós nesta abordagem:

Os filmes vêm rotulados ou indexados quanto ao tipo de filmes que são, e, na medida em que esses rótulos classificam os filmes como “documentários” ou “filmes não-ficcionais”, o público tem acesso a informações sobre as intenções assertivas do realizador. O modo como um filme é classificado é um assunto inteiramente público; nada há de oculto ou obscuro a seu respeito. (Carroll, 2005, 98)

Seguindo esse raciocínio, Odin (2005) discute a produção de sentido pondo em evidência o público e propondo uma “abordagem semiopragmática” na questão da leitura de um texto. O autor destaca a relevância do papel da intenção do cineasta e das indicações propostas pelo texto fílmico que orientam sua recepção, todavia, eles sozinhos não são determinantes na construção de sentido pela recepção. O contexto (e suas “indicações paratextuais”), segundo Odin, é determinante na leitura documentarizante de um filme. Exemplos dessas indicações são a programação onde a obra figura e os espaços onde são exibidos. Dito de outra forma, os modos de leitura de um filme por parte da audiência, com as indicações do contexto, são fundamentais na construção de sentido.

Borrar as fronteiras entre o filme de ficção e não ficção e enganar o espectador quando da rotulação de um filme são opções estéticas (e, igualmente, éticas) que têm atraído uma parcela de realizadores, como verificamos em *A queima*. É de Ramos a explicação para essa tendência no documentário brasileiro contemporâneo:

O documentário é visto como um campo tradicional, com regras a serem seguidas. Extrapolar essas fronteiras é um atestado de inventividade e criatividade. O logro que uma narrativa ambígua, eventualmente, pode pregar no espectador, serve como modelo. É interessante como notar como esse tipo de narrativa encontra-se no âmago da sensibilidade estética de nossa época. (2001, 2)

A ética em questão envolve não só o espectador, mas também, e principalmente, os personagens representados. Uma preocupação permanente do campo da antropologia visual. De forma apropriada Marcius Freire (2012) coloca a questão da representação do Outro e da ética que envolve esse procedimento questionando a “margem de liberdade de mostração do realizador” na elaboração do seu discurso

e argumentação imagético-sonoro acerca da realidade, e de seus atores sociais, onde está presente o risco da sobredeterminação da estética em detrimento da ética.

Em breves considerações finais, enfatizamos aqui a atualidade das reflexões sobre a problemática da indexação na produção cinematográfica contemporânea de não ficção, tendo como norte as questões éticas que implicam, em particular, o espectador na leitura da mensagem fílmica. Observamos, mesmo que brevemente, a relação ética e estética na representação dos personagens representados numa obra documentária, pois, como observa Freire (2012), o que é bom para o documentário (estética) pode não ser para os personagens (ética). Em *A queima*, nosso estudo de caso, exemplificamos as possíveis implicações das solicitações do diretor do filme Diego Benevides na vida dos atores sociais. Discutimos o papel da indexação enquanto intenção do realizador determinando no espectador uma leitura fictivizante ou documentarizante de sua obra. Em consonância com os autores aqui mencionados, acreditamos que todo filme, não importando o gênero, tem sempre algo de documental e, neste sentido, a frase do cineasta português António Campos, citada por Penafria (2009, 77) é reveladora: “se me dissessem para não ver nada do documental num filme, responderia: ‘desculpe-me, mas não posso comprometer-me’.” Acreditamos que o logro do diretor para com o espectador pode ser um elemento de satisfação do público desde que, no final da narrativa, isso lhe seja revelado de alguma forma. O espectador não pode sair de uma projeção enganado quanto ao gênero cinematográfico da obra assistida. Enfatizamos que a indexação não deve ser um fator de coerção à criatividade do realizador que pode mesclar ficção e não ficção, optar por estilos diversos e buscar uma estética que satisfaça suas aspirações expressivas na sua enunciação sobre o real, no entanto, em se tratando de cinema de “asserção pressuposta”, o limite para o jogo (e logro) com o espectador deve ser o rolar dos créditos finais.

BIBLIOGRAFIA

- Carroll, Noël. 2005. “Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual.” In *Teoria contemporânea do cinema, Volume II*, org. Fernão Ramos Pessoa, 69-104. São Paulo: Editora Senac.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Da-Rin, Sílvio. 2004. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

- Escorel, Eduardo. 2005. "A direção do olhar." In *O cinema do real*, Maria Dora Mourão e Amir Labak, 258-272. São Paulo: Cosac Naify.
- Freire, Marcius. 2012. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume.
- Lins, Consuelo, e Cláudia Mesquita, 2008. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Odin, Roger. 2012. "Filme documentário, leitura documentarizante." *Revista Significação*, ano 39, n. 37: 10-30.
- . 2005. "A questão do público: uma abordagem semiopragmática." In *Teoria contemporânea do cinema, Volume II*, org. Fernão Pessoa Ramos, 27-45. São Paulo: Editora Senac.
- Penafia, Manuela. 2009. *O paradigma do documentário. Antônio Campos, cineasta*. Covilhã: Livros LabCom.
- Ramos, Fernão Pessoa, e Afrânio Catani, orgs., 2001. *Estudos de cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Sulina.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2008. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: editora Senac São Paulo.
- . 2005. "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa." In *Teoria contemporânea do cinema, Volume II*, org. Fernão Pessoa Ramos, 159-226. São Paulo: Editora Senac.
- Rancière, Jacques. 2013. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus.
- Vernet, Marc. 1995. "Cinema e narração." In *A estética do filme*, Jacques Aumont et al., 89-155. Campinas, SP: Papirus.

FILMOGRAFIA

- A queima* [documentário] Dir. Diego Benevides. Pablo Maia Brasil, Brasil, 2013. 13 min.

Recebido em 2015-06-14. Aceite para publicação em 2015-12-02.