

## Resenha

**Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo  
(LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Jorge Zahar Editor, 2008. 94p.)

Patrício Alves Miranda da ROCHA<sup>1</sup>

O livro consiste numa análise da produção independente de filmes e vídeos documentais no Brasil a partir da década de 1990 do século passado até o ano de 2007 deste século, mesmo revisitando em alguns momentos períodos de produção anteriores com a finalidade de melhor compreender a influência das vanguardas do documentário nacional no fazer audiovisual deste gênero no período da retomada do cinema.

As autoras do livro são Consuelo Lins, pesquisadora doutora em cinema e também documentarista, e Cláudia Mesquita, professora do Curso de Cinema da UFSC e que fez parte da equipe de produções como *Peões* (2004) e *Em trânsito* (2006).

De início as autoras analisam o crescimento da produção de documentários no cinema nacional nos anos 90, no que se refere a uma maior visibilidade de filmes deste gênero. Elas apontam três filmes que se destacaram no ano de 1999: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, com público de quase 59 mil espectadores, *Santo forte*, de Eduardo Coutinho com 19 mil e *Notícias de uma guerra particular*, de João Sales e Kátia Lund, exibido com grande repercussão em diversos festivais e no canal a cabo GNT/Globosat.

Ainda segundo as autoras, o que teria dado novo impulso a produção documental seria o processo de retomada do cinema brasileiro, em meados dos anos 90, o barateamento da produção devido ao advento da tecnologia de vídeo digital, bem como a adoção de novas políticas de incentivo a produção cinematográfica por meio de isenção fiscal, como a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet. Também são destacados os programas públicos de fomento à produção de documentários, como o DOCTV e o projeto “Revelando os Brasis”, do Ministério da Cultura.

Sobre as tendências do documentário contemporâneo, analisando os três filmes destacados no capítulo anterior, as autoras observam práticas dos realizadores que iriam

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB. E-mail: patriciotv@gmail.com

nortear a produção documental dos próximos anos. Em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, o diretor Marcelo Masagão remonta um passeio pela história do século XX, misturando história real com biografias fictícias. Já em *Notícias de uma guerra particular*, João Salles e Kátia Lung abordam a batalha entre policiais e traficantes do morro Santa Marta, no Rio de Janeiro a partir de depoimentos de pessoas diretamente envolvidas no conflito, tornando-se referência para produções ficcionais posteriores, como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lung e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha. Já em *Santo Forte*, Eduardo Coutinho inaugura um minimalismo estético. O filme discute a religiosidade do povo brasileiro a partir de um espaço delimitado (uma comunidade da periferia) extraindo “uma visão que evoca um ‘geral’ mas não o representa nem o exemplifica” (p.19).

Em “Contrapontos com o documentário moderno” as autoras destacam a “recusa do que é ‘representativo’ e o privilégio da afirmação de sujeitos singulares” (p. 20) como pontos de diferenciação entre o documentário contemporâneo e o chamado “documentário moderno”, produzido no decorrer dos anos 60. Em vez da junção de depoimentos com voz *over* (narrador) e de uma tendência de o diretor/intelectual dar sua análise dos fatos, percebe-se de forma gradual no período entre o documentário moderno e a produção atual uma sequência de quebra de paradigmas: câmera na mão, longos planos-sequência, além de uma grande mudança na forma de abordar os temas. As autoras citam Jean-Claude Bernadet (2003), para quem o principal divisor de águas deste período de transição do documentário é *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, onde em vez dos grandes acontecimentos e personagens, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens esquecidos pela história e pela grande mídia.

No capítulo seguinte as autoras apontam *Cabra marcado para morrer* como sendo um marco no documentário nacional da ênfase na palavra falada como norteador da narrativa, em detrimento do recurso de voz *over*, que é tido como intervenção excessiva pelos novos realizadores. É perceptível a partir de então uma “predisposição a dar a voz aos sujeitos da experiência” (p. 27) a ponto de se abolir ou subjugar outras formas de abordagem. Elas afirmam que o primeiro teórico a chamar a atenção para a hipótese de a entrevista ter se tornado “um cacoete” foi Bernadet, que diz haver uma repetição de um único “sistema”, banalizado pelo jornalismo televisivo.

O capítulo “a observação e o tempo” mostra o exemplo de alguns filmes como *Nelson Freire* (2003), de João Salles, *A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto

Berliner e *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, entre outros, que seguem a linha do chamado cinema direto ou de observação, que aspira a invisibilidade da câmera, procurando interferir o mínimo possível no ambiente da filmagem. Estes filmes resgatam para o documentário brasileiro uma “dimensão temporal praticamente inexistente nos filmes baseados apenas em entrevistas” (p.33).

No capítulo seguinte, as autoras abordam a relação entre “documentário e auto-representação”. Elas observam este fenômeno em *O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos* (2003), de Paulo Sacramento, onde os sujeitos da experiência dão o seu olhar em relação à penitenciária do Carandiru, como resultado de oficinas de vídeo realizadas entre os detentos. Projetos como este surgiram na esteira do vídeo popular e da democratização das câmeras de vídeo entre os anos 80 e 90. Experiência semelhante ocorreu no projeto “Vídeo nas Aldeias”, onde são formados realizadores indígenas, que tem praticado em suas obras uma espécie de “auto-etnografia” (definição de Ivana Bentes), onde apresentam seu cotidiano, rituais, aldeias etc.

As autoras dedicam um capítulo do livro à apropriação da linguagem documental por outras mídias, como a televisão, onde a partir do final dos anos 80 observa-se por parte do telejornalismo um interesse maior por temas como violência urbana e exclusão social, em programas como *Aqui agora* (1991) do SBT, que em oposição a estética da TV Globo, mostram “a vida com ela é” nas periferias e pequenas comunidades, utilizando longos planos-sequências, narrações feitas no calor do momento, imagens tremidas, sem grande apuro estético. Esta apropriação temática por parte da grande mídia faz com que determinados acontecimentos sejam registrados a partir do que eles têm de mais espetacular. Documentários como *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, que retratam o seqüestro de um ônibus ocorrido em 2000 no Rio de Janeiro, demonstram por parte dos protagonistas deste drama certa reação diante das câmeras em que eles parecem interpretar ou simular situações, numa reação inconsciente provocada pela presença das câmeras. O capítulo trata também da exposição da intimidade por parte dos *reality shows* e programas sensacionalistas de variedades.

No capítulo seguinte as autoras abordam o documentário subjetivo e o ensaio fílmico. Para elas, o documentário subjetivo ocorre quando o próprio realizador se confunde com o personagem de forma híbrida. Os filmes *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut e *33* (2003) de Kiko Goifman são dois exemplos de documentário subjetivo, onde as histórias vividas pelas “pessoas-personagens”, ou “cineastas-

personagens” ocorrem no instante em que estão sendo filmadas. Já o ensaio fílmico não tem definição exata ou regras. O ensaio fílmico engloba “modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos” (p. 55). Três exemplos de filmes são *Rocha que voa* (2002), de Eryk Rocha, *500 Almas* (2004), de Joel Pizzini e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

Ainda se utilizando dos filmes *Um passaporte húngaro* e *33* como exemplos, as autoras debatem “dispositivo” (termo anteriormente utilizado por Eduardo Coutinho em *Santo forte*) no documentário contemporâneo brasileiro. Seria a criação de uma lógica, de um pensamento que institui regras e limites que norteiam a execução do filme. Elas abordam também a interseção do “documentário de dispositivo” com a videoarte e as artes plásticas, propiciando outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento. Um filme fundamental segundo as autoras é *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães. O tema se estende ao capítulo seguinte, onde elas analisam dispositivos e novas formas audiovisuais, dando destaque ao uso estético das imagens, beirando a abstração, o uso do som sem muito apego a sincronia com as imagens, numa característica de experimentação.

No último capítulo as autoras analisam “imagem e crença”. Esta análise é feita a partir de quatro filmes de temáticas distintas, mas que “dissolvem distinções tradicionais entre ficção e documentário e ampliam as possibilidades criativas do cinema brasileiro” (p. 69). São eles *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, *Santiago – Uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Salles, e *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Para elas, os filmes, cada uma a seu modo, questionam a fragilidade das imagens para falar do real e produzem “experiências e reflexões através da forma como são montados” (p. 82). Já no anexo do livro, destaque para a relação de filmes documentais brasileiros lançados no cinema de 1996 a 2007.

O texto é leve, enxuto, porém preciso e bem fundamentado. Mérito das autoras que têm um histórico de pesquisa em cinema, além de envolverem-se em produções audiovisuais importantes. Todas as análises são apoiadas em estudos de autores como Ivana Bentes, Jean-Claude Bernadet, Ismail Xavier, Amir Labaki, etc. Com apenas 94 páginas, fica a impressão de que os temas abordados neste livro renderiam discussões mais aprofundadas, mas parece que a intenção das autoras é justamente fomentar o debate destas questões, fazendo do livro um ponto de partida para que pesquisadores possam dar seguimento às discussões encontradas na obra.