



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

SILVIO CÉSAR GUEDES JÚNIOR

TRANSUBJETIVIDADE E AUTOFICÇÃO NO DOCUMENTÁRIO AUTORAL
CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *OLMO* E *A GAIVOTA*

NATAL
2023

SILVIO CÉSAR GUEDES JÚNIOR

TRANSUBJETIVIDADE E AUTOFICÇÃO NO DOCUMENTÁRIO AUTORAL
CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *OLMO E A GAIVOTA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia (PPgEM).

Linha de Pesquisa: Estudos da Mídia e Produção de Sentido

Orientador: Prof. Dr. Daniel Dantas Lemos.

NATAL
2023

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Guedes Júnior, Sílvio César.

Transubjetividade e autoficção no documentário autoral contemporâneo: uma análise de Olmo e a Gaivota / Sílvio César Guedes Júnior. - 2024.
77f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, Natal, RN, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Daniel Dantas Lemos.

1. Documentário Contemporâneo. 2. Autoficção. 3. Transubjetividade. 4. Olmo e a Gaivota. I. Lemos, Daniel Dantas. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 791.229.2

SILVIO CÉSAR GUEDES JÚNIOR

TRANSUBJETIVIDADE E AUTOFICÇÃO NO DOCUMENTÁRIO AUTORAL
CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *OLMO E A GAIVOTA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Mídia (PPgEM).

Linha de Pesquisa: Estudos da Mídia e Produção de Sentido

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Dantas Lemos

Orientador(a)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Profa. Dra. Maria Ângela Pavan

Membro interno

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

Profa. Dra. Daiany Ferreira Dantas

Membro externo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO NORTE

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Carlos e aos colegas do Núcleo Mareia pelas discussões e debates resultantes das leituras introdutórias ao campo teórico-conceitual do cinema contemporâneo, tão importante para a minha formação e para esta empreitada.

A Pavan, que acompanha esse processo desde a graduação, pela paixão tão inspiradora pelo conhecimento e pelo universo das imagens, além das referências e conselhos oferecidos ao longo do percurso tão fundamentais para o seu desenvolvimento.

Agradeço a Daniel pelos diálogos, pela confiança e pela orientação que tanto me ajudaram a navegar, persistir e confiar nessa caminhada, por vezes paralisante, e que tanto demanda de nós cognitiva e emocionalmente.

E a todos os amigos e professores que, igualmente, me apoiaram, me escutaram e com quem pude trocar, me ajudando a compreender a pesquisa e a me entender nesse lugar de pesquisador.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento deste trabalho.

E, por fim, agradeço aos meus pais pelo apoio às minhas decisões, por confiarem na educação e por terem investido tanto na minha. Toda a minha gratidão.

O cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destituído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.

Gilles Deleuze

RESUMO

A pesquisa propõe uma análise da enunciação no documentário *Olmo e a Gaivota* (2014), codirigido pelas diretoras Petra Costa e Lea Glob, em sua dimensão ética, em seu vínculo com o espectador, e na relação entre direção e personagens, no investimento subjetivo das duas partes no todo do enunciado fílmico. Com a finalidade de determinar em qual contexto ético/estético o filme se situa, lançamos o olhar para a história do documentário, abordando diferentes modos de enunciação e encenação e suas transformações desde o documentário clássico até o contemporâneo, visando, especialmente, sentidos que emergem a partir da década de 1960, com o surgimento de estéticas que apresentam rupturas em relação às tradições de uma estrutura linguística até então dominante. Abordamos, ainda, as noções de *auto-mise-en-scène* e de *risco do real* por Comolli (2008); a relação direção/personagem (Santos Segundo, 2016); e os valores éticos que orientam o contato do cineasta com o espectador. Observando que o filme em questão mobiliza conceitos relativos ao documentário contemporâneo, abordamos os conceitos de *virtualização* e *transsubjetividade* em Rezende (2013). No que concerne ao modo de enunciar e a dimensão ética do documentário, buscamos nos aprofundar na compreensão do documentário performativo ou em primeira pessoa, no qual o documentário em questão se enquadra. O conceito de autoficção, que nos servirá à análise das relações que se estabelecem entre a direção e as personagens e entre a obra e o espectador, suscita questões relacionadas ao problema da autoria no documentário contemporâneo fundamentais para o pensamento acerca do gênero. Aplicando os conceitos apreendidos à análise, observamos a maneira a qual *Olmo e a Gaivota* se posiciona de maneira modesta e reflexiva em seu diálogo com o espectador.

Palavras-chave: Transsubjetividade; autoficção; documentário performativo; *Olmo e a gaivota*; documentário contemporâneo.

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the enunciation of the documentary *Olmo and the seagull* (2014), codirected by the directors Petra Costa and Lea Glob, aiming mainly at its ethical dimension, at its way of addressing to the spectator and at the relationship between its filmmakers and its characters, the subjective investment of the two parts in the whole of the film enunciation. With the purpose of determining in which ethical/aesthetical context the film is situated, we look at the documentary history addressing different modes of enunciation and staging and its transformations from the classic to the contemporary documentary, aiming especially at the meanings that emerge in the decade of 1960 with the rising of aesthetics which present ruptures in regards to the traditions of the dominant linguistic structure. We also address the notions of *auto-mise-en-scène* and the *risk of the real* by Comolli (2008); the direction/character relationship (Santos Segundo, 2016); and the ethical values that guide the filmmakers' contact with the viewer. Observing that the film in question mobilizes concepts related to contemporary documentary, we address the concepts of *virtualization* and *transsubjectivity* in Rezende (2013). In what concerns the enunciation mode and the ethical dimension of the documentary in question, we seek to deepen the understanding of the performative or first-person documentary, in which the film is enframed. The concept of autofiction, which helps us analyze the relationships that are established between the directors and the characters as well as between the work and the viewer, raises questions related to the problem of authorship in contemporary documentary which are fundamental for the debate regarding the genre. Applying the concepts learned to the analysis, we observe how *Olmo and the seagull* positions itself in a modest and reflective mode in their dialogue with the spectator.

Keywords: Transsubjectivity; autofiction; performative documentary; *Olmo and the seagull*; contemporary documentary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O olhar de Olivia sobre a cena.....	64
Figura 2 – O choro da gaivota.....	65
Figura 3 – Teste de intimidade	66
Figura 4 – Medo do compromisso	67
Figura 5 – Um canalha de primeira!	69
Figura 6 – Linhas de expressão	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 UMA VOZ QUE ASSERE SOBRE O MUNDO	14
1.1 A <i>mise-en-scène</i> documentária	17
1.1.1 A tomada e o sujeito-da-câmera	18
1.1.2 O risco do real e a <i>auto-mise-en-scène</i>	19
1.1.3 A encenação	21
1.2 Por uma perspectiva histórica	24
1.2.1 Dos tipos de documentário	25
1.2.2 Dos campos éticos	27
1.2.2.1 O documentário clássico e a ética educativa	28
1.2.2.2 O cinema direto e a ética da imparcialidade	30
1.2.2.3 O cinema verdade e a ética reflexiva	31
1.2.3 Da questão do outro	34
1.2.4 Da relação com o personagem	37
2 ASPECTOS DO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO	41
2.1 Da representação à virtualização	42
2.1.1 A transubjetividade	47
2.2 O documentário performativo	49
2.3 A autoficção na relação com a personagem	51
2.4 A autoficção no pacto com o espectador	54
2.4.1 Efeitos da transubjetividade no documentário autoral	56
3 TRANSUBJETIVIDADE E AUTOFICÇÃO EM OLMO E A GAIVOTA	60
3.1 A gaivota	62
3.2 Uma encenação encenada	63
3.3 Olivia, Serge e a câmera: uma relação a três	65
3.4 O momento da verdade	66
3.5 Cinema do vivido	68
3.6 Reflexividade e ambivalência	69
3.7 Afeto, embate e o espelho partido	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

Ponto de partida. A pesquisa se inicia ainda na graduação, quando enquanto membro do Núcleo Mareia de pesquisa e extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, coordenado pelo professor Carlos Segundo, cujas duas linhas de pesquisa se voltavam aos estudos acerca 1) do cinema asiático contemporâneo e 2) do documentário brasileiro contemporâneo, tive acesso ao documentário que aqui se apresenta enquanto corpus, bem como a grande parte dos conceitos que servem à sua análise.

A proposta, desde o início, era trabalhar por meio da análise de objetos cinematográficos contemporâneos com ênfase na forma a qual tais objetos produzem sentido, isto é, na sua dimensão discursiva e/ou em seu processo enunciativo. Assim, tendo como enfoque o filme enquanto instância enunciativa, optou-se, em um primeiro momento, pela Análise do Discurso enquanto metodologia.

Para tanto, tinha-se, compondo o corpus de análise, objetos empíricos de gêneros distintos: dois filmes ficcionais asiáticos e o documentário em questão. Posteriormente, compreendeu-se que tal abrangência resultaria numa dispersão de aspectos teóricos e perspectivas de análise que seria prejudicial à pesquisa. Optou-se, dessa maneira, pela análise de um único objeto fílmico, do gênero documental, a partir de caracteres conceituais provenientes, em sua maioria, da teoria do cinema e da teoria contemporânea do documentário.

Temos, portanto, como objeto empírico de pesquisa o documentário *Olmo e Gaivota*¹ (2014), escrito e codirigido pela diretora brasileira Petra Costa – mais conhecida por seus filmes *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019) –, que divide a direção com a dinamarquesa Lea Glob. A obra narra a história de Olivia, uma atriz que, às vésperas de uma importante turnê internacional, é surpreendida por um teste de gravidez positivo, tendo que abdicar provisoriamente do trabalho em um ponto crucial da sua carreira, isolada num apartamento no quinto andar de um prédio

¹ Olmo and the seagull. Direção: Petra Costa e Lea Glob. Produção: Charlotte Pedersen, Luís Urbano, Tiago Pavan. Brasil: Petra Costa e Lea Glob, 2014. Disponível em: <https://www.netflix.com/br-en/title/81137482>. Acesso em 27 de nov. de 2020.

sem elevador devido aos riscos da gravidez. O longa aborda, ainda, sua relação com Serge, seu companheiro e, também, ator.

Do lugar de espectador, estando no início da pesquisa, o que se destaca, principalmente, é o caráter de ambiguidade por meio do qual, passadas as primeiras cenas do filme – em sua maior parte estruturado como ficção –, se apresentam, incluídas na montagem, negociações entre a direção e a personagem a respeito da construção da cena e do documentário como um todo, o que nos leva a um primeiro questionamento em torno da fidelidade com a qual o filme aborda o seu referente.

A princípio, assim, se observa, na superfície linguística do enunciado, uma ruptura em relação a linguagem documentária clássica, sendo uma obra que transita entre documentário e ficção de forma a indistingui-los, o que confere certa indiscernibilidade e opacidade, algo que decorre em função de um posicionamento ético/estético assumido não só por parte das realizadoras, mas que surge enquanto tendência e valor no documentário a partir da década de 1960 com o cinema verdade.

Autorreflexividade, portanto. Uma obra que assume a própria discursividade e os sujeitos do seu discurso. Mas, antes, pergunta-se: o que é real e o que é ficcional na narrativa? E a pergunta em si carrega um pressuposto que também deve ser posto à prova: a existência de um real que precede e é exterior à sua “representação”. Que relação é essa, então, que o documentário estabelece com o mundo vivido se é o seu compromisso com a realidade que, pressupõe-se, determina sua natureza? De que forma essa relação determina o pacto que se estabelece entre o filme e o espectador, afetando a percepção deste?

Nossa busca parte, dessa maneira, em direção a uma compreensão da enunciação em Olmo e a Gaivota, passando por sua dimensão ética, seu vínculo com o espectador e, conseqüentemente, pela relação entre as cineastas e a personagem, o investimento subjetivo das duas partes no todo do enunciado fílmico.

Como observaremos, em Ramos (2005), a camada enunciativa do documentário é comumente determinada “pela sua característica em estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo” (p. 163). Constituindo, dessa maneira, o modo de enunciação “o documentário como singularidade narrativa, dentro de sua transformação histórica” (p. 163).

Para permanecermos nos limites das teorias do cinema, trabalharemos com o conceito de enunciação como definido por Aumont e Marie (2003, p. 99), segundo quem a teoria da enunciação estuda “o ato pelo qual um locutor se apodera das possibilidades de uma língua para realizar um discurso”, de forma que a enunciação diz respeito “ao ato de produção de um enunciado”, designando “um conjunto de operações que dá corpo a um objeto linguístico”.

Nesse sentido, para o cinema, a enunciação é o que “permite a um filme, a partir das potencialidades inerentes ao cinema, ganhar corpo e manifestar-se” (Aumont; Marie, 2003, p. 99). Além disso, “a noção serve para salientar três momentos da produção do texto fílmico: o momento de sua constituição, o de sua destinação e seu caráter autorreferencial” (Ibidem, p. 99). Em outras palavras, “interessar-se pela enunciação fílmica é interessar-se pelo momento em que se enquadrou uma imagem e pelo momento em que o espectador percebe esse quadro” (Ibidem, p. 99).

Como bem estabelece Santos Segundo (2016, p. 10): “todo filme carrega em si um dentro e um fora. Dois universos que se separam e se misturam em um fluxo, em uma troca permanente”. Assim, tendo-se iniciado a pesquisa com ênfase no pacto que se estabelece entre o filme e o espectador, poder-se-ia abordar questões que são, exclusivamente, de ordem técnica – movimentos de câmera, iluminação, desenho de som etc. –, igualmente pertinentes no que concerne à enunciação. Contudo, se percebeu, durante o processo, que a relação que se estabelece entre o sujeito-da-câmera e o sujeito/personagem na tomada dialoga diretamente com a maneira a qual diretores e cineastas se dirigem a, ou dialogam com, o espectador, e, conseqüentemente, com a forma com que este, por sua vez, perceberá o documentário, sendo tal relação determinante para enquadrá-la neste ou naquele conjunto ético de valores ou modo enunciativo.

Com a finalidade de determinar em qual contexto ético/estético o filme se enquadra, lançamos, no primeiro capítulo, o olhar para a história do documentário, abordando diferentes modos de enunciação e suas transformações desde o documentário clássico até o moderno, visando, especialmente, sentidos que emergem a partir da década de 1960 com o surgimento de estéticas que apresentam rupturas em relação às tradições de uma estrutura linguística até então dominante. Abordamos as noções de *mise-en-scène* e os diferentes tipos de encenação apontados por Ramos; a *auto-mise-en-scène* e o risco do real de Comolli (2008); a relação

direção/personagem mapeada por Santos Segundo (2016); e os valores éticos e estilos que orientam o contato do cineasta com o espectador, sendo estes elementos constituintes da forma e da narrativa documentária.

No segundo capítulo, observando que o filme em questão mobiliza conceitos relativos ao documentário contemporâneo autoral, abordamos os conceitos de *virtualização* e *transsubjetividade* em Rezende (2013). No que concerne ao modo de enunciar e a dimensão ética do documentário, buscamos nos aprofundar na compreensão do documentário performativo. O conceito de autoficção, que nos servirá à análise das relações que se estabelecem entre as diretoras e os personagens e entre a obra e o espectador, suscita questões relacionadas ao problema da autoria no documentário contemporâneo fundamentais para o pensamento acerca do gênero.

No terceiro capítulo, aplicando os conceitos apreendidos à análise, observamos a maneira a qual *Olmo e a gaivota* se posiciona de maneira modesta e reflexiva em seu diálogo com o espectador.

1 UMA VOZ QUE ASSERE SOBRE O MUNDO

De maneira simples, poderíamos afirmar que o documentário é determinado a partir de uma relação que estabelece com o mundo real, grupos sociais e seus indivíduos, sendo possível defini-lo enquanto “filme que tenha como ponto de partida o cotidiano, o mundo e suas particularidades” (Santos Segundo, 2016, p. 49). Contudo qual a natureza dessa relação? Não existe uma resposta simples, direta e precisa para tal pergunta. Analisando de uma perspectiva histórica, por exemplo, observa-se que velhas tradições abrem espaço para novos paradigmas, alterando suas paisagens e redesenhando suas fronteiras, sendo essa uma discussão que parece se manter aberta no âmbito teórico.

O termo, a princípio, se refere a um gênero que tem origem entre 1920 e 1930 e que surge a partir do interesse de cineastas em desbravar os limites e possibilidades do cinema. Assim, na origem e ascensão do documentário estariam a capacidade das imagens cinematográficas de exibir com precisão uma cópia daquilo de registram e o desejo e curiosidade de autores e pioneiros do cinema em explorar essa capacidade (Nichols, 2005).

Em síntese, de acordo com Nichols (2005), o documentário nasce a partir da “história do amor do cinema pela superfície das coisas, sua capacidade de captar a vida como ela é” (p. 117). É assim que, muitas vezes, carrega-se a impressão de que o universo apresentado pelo filme preexiste a sua captação ou que “os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos” (p. 64). Dessa forma, quando se supõe uma relação indexadora entre a imagem e seu referente, tal pressuposto é mais influente sobre um filme considerado documentário do que sobre uma narrativa dita ficcional (p. 67). Mesmo diante de numerosos esforços, práticos e teóricos, no sentido de desmitificar essa ideia, para o espectador habituado as formas do espetáculo cinematográfico, a revelação da dimensão discursiva dos filmes pelos próprios filmes, presente na cultura audiovisual contemporânea, ainda constitui matéria de espanto, oferecendo perguntas mais do que respostas.

Tal capacidade de reproduzir com rigor aquilo que se apresenta diante da câmera, contudo, fornece, de acordo com autor, base aos modos científicos de representação e ao cinema de atração que “baseou-se na imagem para apresentar

aos espectadores esquetes sensacionais do exótico e representações demoradas do corriqueiro" (Nichols, 2005, p. 121). O cinema primitivo, por exemplo, que se ocupava em registrar o cotidiano em filmes como "A chegada do comboio a estação" ou "Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière", de Louis Lumière, se aproximam do documentário, mas ainda ignoram elementos que, seriam fundamentais para sua constituição, como a "experimentação poética", o "relato narrativo de história", ou a "oratória retórica" (Ibidem, p. 123).

Assim, isoladamente, a capacidade de indexação da imagem documentária não é suficiente para definir o documentário enquanto gênero cinematográfico. Apesar de, muitas vezes, no senso comum, os sons e as imagens do documentário serem tomados como cópia fiel da realidade histórica – suspensão da descrença tão cara à grande ficção –, se sabe que o documentário carrega em si, também, uma dimensão discursiva, pontos de vista particulares sobre o mundo, sujeitos que, embora possam fazer uso de uma retórica ilusionista a fim convencer o espectador a aderir a esta ou àquela ideia, também estão sujeitos à análise e à crítica.

É assim que se afirma que "a lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade" (Nichols, 2005, p. 55). O documentário podendo, a princípio, ser definido enquanto narrativa que "constitui-se através de asserções sobre o mundo, enunciadas através de vozes" (Ramos, 2008, p. 64). Trabalhem, provisoriamente, com esta definição.

Segundo Nichols (2005), à altura do surgimento da linguagem documental, por volta da década de 1920, "era extremamente importante a ideia de que a voz do cineasta – e, por intermédio dessa voz, um governo ou uma sociedade – tivesse tomado forma nas maneiras pelas quais as visões de mundo eram remodeladas na filmagem e na montagem" (p. 134).

Se, para Ramos (2008, p. 64), a noção voz do documentário se refere a "quem fala na asserção", isto é, ao sujeito que enuncia, Nichols (2005) define o termo enquanto "a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva" (p. 73). Para o autor, a voz do documentário está relacionada ao estilo ou "maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas" (p. 74), assumindo uma dimensão ética na medida em que transmite o ponto de vista social do cineasta e a manifestação desse ponto

de vista no ato de criação do filme (p. 76). Assim, a “voz” corresponde a maneira a qual o documentário defende sua causa e apresenta seu argumento, estando, como se observa, intimamente ligada a noção de autoria, sobre a qual nos aprofundaremos no segundo capítulo.

Em Bernardet (2003), a voz também fala da forma a qual o cineasta assere sobre o mundo, mas principalmente do modo com que se relaciona com seus personagens, como lida com a alteridade, com a questão do outro. A quem pertence a voz que enuncia? Até que ponto o outro fala, por si, enquanto sujeito? Até que ponto não passa de um tema ou objeto acerca do qual o documentarista argumenta a partir de seu próprio ponto de vista?

Assim, começa-se a observar a maneira a qual, no campo documentário, a questão do outro, da relação que se estabelece entre o sujeito-da-câmera e o sujeito/personagem, constitui um dos pilares que sustenta sua estrutura no que diz respeito à forma enunciativa e ao seu pacto com o espectador, sendo aqui também que ocorre um dos principais deslocamentos no limiar entre os documentários clássico, moderno e contemporâneo como veremos.

Isto posto, levando em consideração o poder de manutenção e transformação social pelo campo simbólico, pensando o cinema enquanto discurso e o discurso enquanto forma de ação sobre o outro, precisamos compreender como a produção de sentido opera em seu âmbito. O documentário, mais especificamente, uma vez que reivindica abordagens do mundo histórico, acaba por moldar a forma a qual o percebemos e, conseqüentemente, como agimos e intervimos na realidade, se fazendo necessário analisá-lo a partir de uma perspectiva ética.

Para Ramos (2008), a ética constitui um “conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito neste mundo” (p. 15). Disso implica que, para além de pensar a ética em termos de recepção, isto é, dos efeitos da asserção documentária na percepção do espectador, se faz igualmente importante pensá-la nos termos da relação do cineasta com o mundo e seus personagens. Ou, como Nichols (2005) bem questiona: “que responsabilidade têm os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados?” (p 32).

A relação do cineasta com o sujeito/personagem ou com o mundo real não se desvincula da relação do documentário com espectador, as duas partes se fecham num ciclo, estando uma na outra mutuamente implicadas, compondo a ética, dessa forma, “o horizonte a partir do qual cineasta e o espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (Ramos, 2008, p. 15).

Pensar na enunciação documentário em sua dimensão ética é, portanto, pensar na relação que o filme ou cineasta estabelece com seus personagens, na maneira de enquadrá-los, projetá-los e/ou apresentá-los – e, conseqüentemente, na interferência subjetiva dos personagens na cena –, bem como na maneira de projetar-se para o espectador. Dois aspectos que são constitutivos da voz do documentário e se influenciam e determinam de maneira mútua. Analisaremos, adiante, tais aspectos sob uma perspectiva histórica, mas, antes, nos aprofundemos na conceituação de alguns desses elementos que são estruturais da narrativa documentária.

1.1 A *mise-en-scène* documentária

Se quando falamos em enunciação, falamos, para além do o momento da destinação ou recepção do enunciado, do momento de sua constituição, das operações que lhe dão corpo; e se o documentário, até aqui, é determinado a partir de uma voz que assere sobre mundo, uma análise de suas dimensões ética e estética deve pensar tanto na relação que o cineasta estabelece com esse mundo, na forma de abordá-lo e enquadrá-lo, quanto na maneira a qual o mundo e seus sujeitos se comportam na circunstância da tomada, isto é, na interferência que a câmera e seu sujeito exercem no transcorrer do cotidiano e, inversamente, na influência que o sujeito que está no mundo exerce sobre a cena. Dessa maneira, não poderíamos passar ao largo da noção de *mise-en-scène*.

Enquanto para o cinema, em termos gerais, a *mise-en-scène* “é construída pelo cineasta quanto este se serve dos elementos intrínsecos à linguagem cinematográfica, ou seja, ângulos, enquadramentos, duração dos planos, iluminação, etc., para registrar, transformar em discurso imagético-sonoro aquilo que observa”

(Freire, 2009, p. 56), no âmbito do documentário, Ramos (2012) define a *mise-en-scène* – ou “constituição cênica espacial”, como traduz –, mais especificamente, a partir da relação entre o sujeito-da-câmera e o mundo na tomada, designando o termo, de maneira sintética, “o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (p. 17). Assim, nos aprofundemos numa elaboração de tais elementos que segundo o autor constituem essa *mise-en-scène*.

1.1.1 A tomada e o sujeito-da-câmera

Definindo a narrativa documentária nos termos da noção do conceito de asserção – que empresta da escola analítica e que, a princípio, pressupõe uma universalidade que abrange o conjunto dos discursos da linguagem –, Ramos (2008) resgata sua singularidade “na mediação da câmera e na circunstância da tomada que instaura, pelo espectador” (p. 61). Nesse sentido, entre outros elementos que, para o autor, singularizam a narrativa documentária, trabalhemos com as noções de *tomada* e de *sujeito-da-câmera*.

A tomada, conforme definida por Ramos, corresponde à “circunstância de mundo a partir da qual, e no transcorrer da qual, a imagem-câmera é constituída para/pelo espectador pelo/para o sujeito que sustenta a câmera” (2005, p. 159), ou, em outras palavras, à “circunstância da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta, no mundo e na vida” (2012, p. 25). Assim, além “presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo” (2008, p. 61), ao lançar-se para o espectador com seus corpos e objetos, a tomada se determina, também, por esse lançamento (2012, p. 22).

O sujeito-da-câmera, da mesma maneira, é um que “não existe em si, mas somente quando é aberto (encorpado) pelo lançamento do olhar e da audição do espectador para o endereço da tomada”, não devendo ser pensado de maneira restrita, uma vez que, além do “corpo físico que segura a câmera”, designa, também, “a subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espectral”

(Ramos, 2008, p. 62). O sujeito-da-câmera corresponde, assim, a esse “olhar em sua forma de ser recebido na tomada. Olhar que funda a presença do sujeito na tomada e sustenta a câmera” (Ibidem, p. 63). É o que “cobre com uma manta de presença a ação na tomada”, sendo constituído pelo “conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível à materialidade do mundo e seu som” (Ramos, 2008, p. 62).

Como se observa, na medida em que a tomada é constituída pelo/para olhar do espectador e pelo/para sujeito-da-câmera, e este, por sua vez, sendo constituído pela equipe que se encontra “atrás da câmera”, as definições do autor, até aqui, em certa medida, ignoram o investimento subjetivo do sujeito “para-a-câmera” na constituição da imagem, bem como a potencial espessura do sujeito-da-câmera enquanto personagem na cena.

É que um antropocentrismo persistente nos faz pensar o olhar como indo do olho às coisas e, por consequência preguiçosa, nos faz pensar a filmagem como indo da câmera em direção à coisa filmada, nos faz supor a *mise-en-scène* dirigida do cineasta ao personagem, e a “captação de imagens” indo do enquadramento em direção ao objeto. Trata-se aqui de um engodo que engana facilmente (Comolli, 2008, p. 82).

Assim, tendo em mente as especificidades do filme que analisaremos, bem como as transformações sofridas pelo documentário ao longo de sua história, consideramos pertinente estabelecer uma ampliação dos conceitos que possa, também, comportar o olhar do sujeito/personagem enquanto elemento constitutivo da *mise-en-scène*, bem como a possibilidade de inclusão do sujeito-da-câmera diante da câmera, enquanto sujeito filmado. A noção de *auto-mise-en-scène*, como estabelecida por Comolli (2008), vem ao nosso auxílio nesse sentido.

1.1.2 O risco do real e a *auto-mise-en-scène*

Todo mundo inclusive o cineasta, está sob o olhar dos outros, e as próprias coisas, quando nos retornam nosso olhar, o

devolvem impregnados delas, modificado por elas (Comolli, 2008, p. 82).

O trabalho de Comolli (2008) parte de uma crítica a roteirização exacerbada da grande ficção, ao modelo realista da telenovela e à racionalidade técnica que, na sociedade do espetáculo, orienta a produção e difusão audiovisual controlada pelos grandes grupos internacionais, e em que o marketing, a publicidade e a propaganda impõem o magma da “informação-cultura-mercadoria” e triunfam os modelos, automatismos e sistemas de previsão.

É daí que Comolli (2008) propõe um novo posicionamento para o documentário: se colocar *sob o risco do real*, “organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada” (p. 24). Permitir o surgimento da *auto-mise-en-scène*, do ato falho da cena, que extrapola os roteiros, ignora, desobedece e surpreende às previsões, apagando ou borrando “a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano” (p. 24). A intenção é criar espaço para que, dessa maneira, os personagens “sozinhos ou juntos, se encarreguem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas” (p. 24). Para o autor, “longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem a chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita” (p. 172).

Antes de uma definição precisa da noção de *auto-mise-en-scène*, Comolli (2008) insiste, e reforçamos, na importância de uma compreensão da dimensão reflexiva do olhar, não apenas no pacto firmado entre filme e espectador – uma vez que nessa relação “o *eu-espectador-vejo* se torna o *eu-vejo-que-sou-espectador*” (p. 82) –, mas ressaltando, principalmente, a forma como “colocar em cena é ser colocado em cena” e como “aquele que eu filmo me olha”, de maneira que “não existe *mise-en-scène* que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena” (p. 82). Algo que também fornece material para refletir e aprofundar a discussão acerca da autoria no documentário na contemporaneidade, discussão presente no segundo capítulo.

Outro pressuposto que vale a pena destacar no pensamento do autor é o de que o cineasta filma representações que já estavam em andamento antes mesmo da tomada da imagem. Isto é, antes de se tornar personagem, o sujeito, na vida cotidiana, já encena em *mise-en-scènes* que precedem aquela do filme.

Finalmente, Comolli (2008) define a *auto-mise-en-scène* nos termos de um cruzamento entre dois movimentos: um que vem do *habitus* – este definido enquanto uma “trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas” (p. 84) – passando “pelo corpo (o inconsciente) do agente enquanto representante de um ou de vários campos sociais” (p. 85). E o outro dos ajustes conscientes e inconscientes do sujeito filmado à operação cinematográfica, que põe em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido de colocar o “corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena)” (p. 85).

A *auto-mise-en-scène*, nesse sentido, como Comolli (2008) estabelece, é a *mise-en-scène* que emerge de maneira espontânea e mais ou menos autônoma, como resultado de uma abordagem mais direta de encenação, onde as decisões dos sujeitos na/sobre a circunstância da tomada surgem como elementos constitutivos, mas não determinantes, uma vez que, *sob o risco do real*, a subjetividade dos sujeitos impressa na cena se somam as virtualidades e indeterminações do presente, compondo uma imagem-tempo direta.

1.1.3 A encenação

Existe, no senso comum, a ideia de que o documentário não encena. Trata-se de um equívoco. Por mais que – e cada vez menos, como observamos – guarde suas diferenças em relação a encenação ficcional, o documentário também demanda noções próprias de encenação.

Como bem argumenta Di Talle (2014), em consonância com o pensamento de Comolli, “na vida cotidiana todos encenamos e assumimos identidades mais ou menos fictícias, dependendo das circunstâncias. Seria muito estranho não fazermos isso na frente das câmeras” (p. 72). Com o que Santos Segundo (2016) parece concordar quando afirma que “de forma geral, vivemos em uma sociedade da encenação. Encena-se dentro do estúdio, encena-se fora dos estúdios, encena-se sozinho, encena-se em meio às outras pessoas, encena-se para essas e outras pessoas” (p. 35).

Assim, ultrapassados possíveis desacordos em relação a encenação no documentário, se a encenação cinematográfica, de acordo com Ramos (2012) é determinada “pela dimensão da tomada da imagem, em seu modo particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador” (p. 20), no campo do gênero documental, ela se refere à “relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina-câmera” (p. 17). Dessa maneira, “conforme o sujeito-da-câmera relaciona-se com o que lhe é exterior – o mundo da tomada – constela-se um tipo narrativo documentário que traz em si uma forma de encenação” (p. 26).

Articulando o conceito de *mise-en-scène* ao campo do documentário “nas especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena, nas diversas modalidades de interação com o sujeito que sustenta a câmera”, o autor estabelece uma distinção entre “o ser que sustenta uma personagem numa trama construída para ser encarnada e o ser que ordinariamente está no mundo, propondo-se ocasionalmente agir para a câmera” (Ramos, 2012, p. 21). Voltando o olhar para a história do documentário, o autor destaca o que considera duas variantes estruturais na ação das pessoas para o sujeito-da-câmera.

Ramos (2012) denomina de encenação-construída “a ação ou expressão que é preparada, de modo anterior, pelo sujeito-da-câmera”. Enquanto a encenação-direta corresponde “a ação para a câmera solta no mundo, sem uma flexibilização direta pelo sujeito-da-câmera” (p. 17). De acordo com o autor, os dois tipos de *mise-en-scène* documentária “constituem as formas privilegiadas da estilística narrativa documentária, com modalidades intermediárias diversas” (p. 26). Deve-se ressaltar que essas são determinantes estruturais amplas, que devem apenas servir de parâmetro numa totalidade plena de justaposições. Os dois modos de encenação podem interagir entre si e não se anulam, “se sua eclosão pode ser determinada historicamente, elas estão longe de ser estáticas ou se restringir a um período de tempo” (p. 26).

No documentário, a encenação construída, de acordo com Ramos, “trabalha a tomada por meio da preparação prévia e sistemática da cena, envolvendo nesse planejamento as falas, a movimentação dos corpos e da câmera, a fotografia, a cenografia, o roteiro, a decupagem” (2012, p. 31). Dessa maneira, “o corpo que encarna a ação construída na tomada não age em si: expressa-se para a câmera,

mas dentro de modalidades de ações antevistas que lhe são determinadas a priori” (2012, p. 31). Tendo a presença de voz *over* como elemento estrutural, a encenação construída “age no modo fechado da previsibilidade, dentro de unidades ‘plano’ que a composição narrativa demanda previamente de modo mais rígido” (2012, p. 31), englobando “um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância que a cerca” (2008, p. 21). A encenação construída clássica não reflete, admite ou questiona seus processos constitutivos diante do espectador, “não está no horizonte voltar-se sobre o próprio ato, de modo a chamar a atenção do espectador” sobre o sujeito de sua construção (Ramos, 2012, p. 35).

Outro tipo de encenação, e este observamos no documentário a ser analisado, é o que Ramos (2008) denomina de encenação-locação. Deriva da encenação-construída na medida em que envolve ações preparadas especificamente para câmera. Sua distinção reside no fato de que enquanto a encenação-construída é “inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais”, a circunstância da tomada estando “completamente separada (espacial e temporalmente), da circunstância do mundo cotidiano que circunda a tomada” (p. 21), na encenação-locação, a tomada é realizada “na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida”, ações são desenvolvidas “com a finalidade prática de figurar para a câmera um ato previamente explicitado”, mas enfrenta-se “a intensidade e a indeterminação do mundo, em seu transcorrer na tomada” (p. 23).

A *encenação-direta*, também presente em *Olmo* e *a Gaivota*, é a que se abre “à indeterminação do transcorrer, em interação à qual constrói seu estilo”, podendo ser composta “pelo sujeito-da-câmera mais recuado ou mais ativo (intervindo no mundo ou voltando-se sobre as próprias condições de enunciação)” (Ramos, 2012, p. 27). É predominante na vertente moderna do documentário direto/verdade, e “traz facilmente os holofotes sobre o próprio encenar, a partir da sobreposição entre a personalidade exibida para a câmera e o corpo próprio do sujeito que encarna essa personalidade” (Ramos, 2012, p. 27). Dessa maneira, diz respeito a influência exercida pela câmera e seu sujeito na expressão da personalidade do sujeito/personagem, que constitui, de acordo com Ramos (2012), “uma primeira modalidade de atuação: eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem” (p. 25).

A encenação, ou encenação-atitude, corresponde a uma decomposição da encenação-direta que, nas palavras de Ramos (2012), “significa movimento e, mais do que isso, embate, interação ativa com seres e coisas que compõem a circunstância da tomada e, em particular, o sujeito-da-câmera. Significa também movimento livre, pelo sujeito-da-câmera, para o espectador” (p. 28). Nesse tipo de encenação, “existe uma relação de completa homogeneidade entre o espaço-fora-de-campo e o espaço fílmico” (Ramos, 2008, p. 25). Aqui, como se observa, o autor passa a considerar a *mise-en-scène* documentária contemporânea, na qual o cineasta interfere e assume sua participação na cena, se tornando ele mesmo um sujeito-para-a-câmera.

Um outro tipo de encenação ao qual gostaríamos de chamar atenção, por também se fazer presente na nossa interpretação da obra analisada, é a encenação-afecção. É a encenação direta que, voltada à indeterminação, tem sua ênfase no primeiro plano e na figuração e da personalidade pelo corpo, “pelos traços fisionômicos da face e pelos gestos”, constituindo um modo de encenar no qual a expressão se dilata, suspendendo a ação e o argumento, e em que o estilo se volta para “a fisionomia e o afeto que expressa” (Ramos, 2012, p. 29).

Como observaremos, em *Olmo* e *a Gaivota*, com exceção da encenação-construída, sendo esta predominante no documentário clássico, os diferentes modos de encenação interagem entre si.

Finalmente, tendo estabelecido definições de tais elementos que, considera-se, são estruturais da narrativa documentária, e afim de uma melhor compreensão e análise da enunciação do filme em questão, lancemos agora o olhar em direção a história do documentário nos termos 1) do estilo do cineasta ou dos modos de representação; 2) dos valores éticos que orientam a enunciação e o posicionamento do sujeito do discurso; 3) a questão do outro; e 4) da relação direção/personagem.

1.2 Por uma perspectiva histórica

Com a finalidade de determinar em qual contexto ético/estético o filme se enquadra, lancemos, portanto, o olhar para a história do documentário, abordando

diferentes modos de enunciação e suas transformações do documentário clássico ao cinema verdade, visando os sentidos que emergem a partir da década de 1960 com o surgimento de estéticas que apresentam rupturas em relação às tradições de uma estrutura linguística até então dominante. Abordamos aqui, além da relação direção/personagem e da questão do outro no documentário, os valores éticos e estilos que orientam o contato do cineasta com o espectador, sabendo ser tais elementos estruturais da enunciação documentária.

1.2.1 Dos tipos de documentário

Como observamos, para Nichols (2005), a noção de voz do documentário está diretamente ligada a ideia de estilo, de forma que cada filme possui uma voz que lhe é característica e que funciona como uma “assinatura ou impressão digital”, atestando a individualidade do cineasta ou diretor e até mesmo legitimando seu lugar de autoria. Para o autor, é sobre a forma ou estética do enunciado.

A partir da reunião e divisão de muitas vozes em grupos, o autor cria, por sua vez, um sistema de classificação por meio do qual identifica, na história do documentário, seis principais tipos de documentários, cada um com suas próprias características formais e ideológicas. Tais modos de representação “funcionam como subgênero do gênero documentário propriamente dito”, são os modos poético; expositivo; participativo; observativo; reflexivo; e performático (Nichols, 2005, 135). Para Nichols, dividir o documentário em subgêneros, identificando características que são comuns a uma diversidade de filmes considerados documentais, é uma forma de distingui-lo de outros gêneros e de, assim, se aproximar das especificidades da linguagem e de sua ontologia.

Importa observar que, apesar de a ordem de apresentação ser equivalente à cronologia do surgimento de cada tipo de documentário na história, a classificação em modos não corresponde a uma cadeia evolutiva ou hierárquica na qual os modos mais recentes possuem algum tipo de superioridade em relação aos modos precedentes. Analisados individualmente, os filmes, podem ser “caracterizados pelo modo que mais parece ter influenciado sua organização”, ou, ainda, combinar características de

modos diversos, “a identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total” (Nichols, 2005, 136). Assim, “uma vez estabelecidos, os modos superpõem-se e misturam-se”, os aspectos de um determinado modo podem dar estrutura ao todo do filme, “mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização” (Nichols, 2005, 136). Além disso, não é por ser atual, que um filme vai, necessariamente, se enquadrar em um tipo documental mais recente.

O modo poético enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal”; o modo expositivo “enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. [...] Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral” (Nichols, 2005, p. 62), encontrando convergências com o modelo sociológico de Bernardet (2003), e a relação personagem modelo de Santos Segundo (2016). Aqui fala voz do comentário, ou voz de Deus, e o personagem participa apenas como um tema ou elemento retórico na asserção do enunciador, sem interferir subjetivamente na cena, são os modos que operam no documentário clássico, no qual o diretor busca ter um maior controle sobre a cena.

O modo observativo “enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta” (Nichols, 2005, p. 62). É o modo que opera no cinema dito direto, a atitude do sujeito-da-câmera é de recuo, e a encenação acontece de maneira mais direta, buscando um contato sem interferência com o mundo vivido. O espectador deve dar conta de interpretar e construir o sentido uma vez que a voz do documentarista, supostamente, se cala, como se a ausência de um comentário ou da narração em voz *over* implicasse na inexistência de um ponto de vista, de uma retórica ou de um tratamento criativo. O filme se apresenta como uma janela aberta para a realidade. O modo participativo, por sua vez, também presente no documentário moderno, “enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas” (Nichols, 2005, p. 62-63). O sujeito volta à cena, sai da sua posição recuada e vem à tona, produzindo um efeito de reflexividade.

O modo reflexivo, característico do cinema verdade, “chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. Aguça nossa

consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme” (Nichols, 2005, p. 63).

E, finalmente, o modo performático, “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento”, rejeitando “ideias de objetividade em favor de evocações e afetos” (Nichols, 2005, p. 63). De acordo com o autor, os filmes desse modo “compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público” (Ibidem, p. 63). Sendo o modo performático o tipo de documentário no qual melhor se enquadra o nosso objeto de pesquisa, nos aprofundaremos em suas características no segundo capítulo.

1.2.2 Dos campos éticos

Considera-se, também, pertinente o sistema de classificação que Ramos estabelece para definir o documentário de acordo com o posicionamento ético do sujeito-da-câmera: o autor divide a história do documentário em quatro grandes conjuntos éticos que correspondem a sistemas de valores que tem em seu eixo constitutivo “o posicionamento do sujeito e sua câmera na tomada, e o modo pelo qual se relaciona com o mundo, a partir de sua existência, para e pelo espectador” (Ramos, 2008, p. 16).

Como observaremos cada campo é caracterizado por uma maneira própria de encenar. Além disso, interessa a relação estreita que se estabelece entre os campos éticos de Ramos e a noção de voz, possuindo, cada um deles uma voz que lhe é correspondente.

1.2.2.1 O documentário clássico e a ética educativa

No interior de tal sistema, a ética dominante é a “ética educativa”, cujo campo de valores “é formado pelo conteúdo propriamente dos valores que veicula, sem que se atine para o estatuto, ou posição, do sujeito que enuncia” (Ramos, 2008, p. 17). Nesse universo, “não paira a menor sombra sobre se é ético, ou não, um sujeito enunciar seu saber. Sendo válido o conteúdo do saber, o debate ético encerra-se, sem se derramar em direção ao questionamento das condições nas quais o saber é construído ou enunciado” (Ibidem, p. 17). A ética educativa “não encontra dilema em assumir missão de propaganda” (Ibidem, p. 16).

De acordo com Teixeira (2012), as reivindicações do documentário, à altura do seu surgimento, eram de cunho epistemológico, “uma questão de como conhecer, formar, educar, com os meios postos à disposição pelo cinema, num momento em que o modelo ficcional nele se alastrava e destituía a realidade como referente” (p. 187), o que ocasionou, após estabelecimento de amplo debate, na fissura, que já se conhece, do campo cinematográfico entre, de um lado, o domínio ficcional e, do outro, o cinema de realidade, “à época considerados inconciliáveis e ainda hoje cindido para muitos” (p. 187).

No entanto, se o intuito era pavimentar, para o cinema, um caminho que recusava a ficção, ao se dirigir a um real preexistente, para Deleuze (2013), “era na ficção que a veracidade da narrativa continuava a se fundar”, pois aplicando o mesmo “ideal ou modelo de verdade ao real” nada mudava nas “condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo foram deslocados, mas não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas” (p. 182).

Algo permanecia, dessa maneira, “intocado e comum a ambos: sua relação com um ideal de verdade estabelecido” (Teixeira, 2012, p. 187-188). O documentário, dessa maneira, “mantinha-se tributário do modelo de narrativa verídica da ficção”, era a narrativa indireta da câmera que seguia articulando e comandando a narrativa direta da personagem (Ibidem, p. 189). A ruptura epistemológica que se pretendia entre realidade e ficção, acabou se restringindo a um deslocamento que veio, meramente opor “estúdio e locação, artifício e naturalidade, economia de meios e parafernália técnica, star system e elenco não profissional etc.” (Ibidem, p. 190).

Assim, “a verdade não resultava da criação cinematográfica, não era um efeito-verdade que os processos imagéticos-narrativos do cinema compunham e punham em circulação no mundo, mas algo que lhe era exterior, dado de antemão” (Teixeira, 2012, p. 188). Tratava-se de “tornar visível o invisível”, dando visibilidade a uma “verdade que não era vista como fruto de uma criação pelo cinema, mas que por ele era trazida à tona do fundo de sua invisibilidade como algo a ser revelado” (189). Nesse sentido, “não era o cinema criando suas próprias verdades contingentes, mas um modelo exterior, um ideal preconcebido do mundo” (Ibidem, p.190). Teixeira (2012) cita como exemplo dessa proposta griersoniana de “documentário socioeducacional” o curta-metragem *Pett and Pott*, de do brasileiro Alberto Cavalcanti (1934), sobre “as vantagens civilizatórias do telefone doméstico” (p. 193).

Dessa forma, apesar da aparente ausência de uma autorreflexividade crítica no que concerne a dimensão ético-discursiva do documentário até a metade do século passado, é necessário compreender que essa se trata da origem do debate, as primeiras décadas desde o surgimento da linguagem documental. É verdade que até hoje, dentro do campo discursivo documental, existem formações que, de maneira arrogante, buscam manter o espectador no lugar de consumidor passivo, contudo, “a questão central, para os artífices da escola inglesa do documentário, estava na utilização do cinema como um instrumento para a transformação da sociedade pela via educativa” (Da-Rin, 2004, p. 93).

Dramatização, interpretação e intervenção social – estes são os atributos do documentário para seus fundadores. Em nenhum deles se nota o menor traço de documento ou prova. Ao contrário de um espelho que reflete a natureza e a sociedade, é como uma ferramenta para transformá-la que o documentário é assumido por aqueles que lançam as bases de sua tradição (Da-Rin, 2004, p. 93).

A voz que aqui fala, contudo, como é possível inferir, é a *voz do comentário*, também denominada “voz de Deus” ou “voz da autoridade”, uma que, de acordo com Nichols, apresenta seu argumento ou ponto de vista de maneira direta, explícita e arrogante, geralmente por meio de palavras faladas ou escritas. Nas palavras do autor, “a voz do discurso dirigido ao espectador defende uma postura que, de fato,

diz: *Veja isto desta forma*", transmitindo "um ponto de vista pronto; com o qual espera que concordemos" (Nichols, 2005 p. 78).

Tal sistema de valores orienta, entre as décadas de 30 e 50, o documentário clássico/griersoniano, que tem como características a encenação em cenários ou locação, ou encenação-construída, a utilização de pessoas comuns como atores e a locução ou narração fora de campo, também conhecida como voz *over*, uma voz "supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante" (Nichols, 2005, p. 48), "que possui *saber* sobre o mundo, enunciada em geral através de tonalidades grandiloquentes" (Ramos, 2008).

1.2.2.2 O cinema direto e a ética da imparcialidade

O posicionamento do sujeito que enuncia só passa a ser questionado a partir da segunda metade da década de 50, com o surgimento do cinema direto, que tem como princípio ou valor a necessidade de "trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador" (Ramos, 2008, p. 17). Assim, orientando tal período, a ética da imparcialidade, como denomina Ramos (2008), "articula-se a partir da defesa da presença em *reco* do sujeito que sustenta a câmera na tomada" (p. 17).

Se no cinema clássico o enunciador era o detentor do saber, agora ele busca se retirar numa tentativa de apresentar o mundo de maneira objetiva. Assim, o cinema direto se justificativa por meio de uma postura de *reco* por parte do sujeito-da-câmera, buscando apresentar o mundo sem interferir de maneira direta na experiência do espectador, a fim de "permitir" que este construa seus próprios sentidos a partir do que se apresenta na tela, "prometendo um aumento do 'efeito verdade' graças à objetividade, ao imediatismo e a impressão de capturar fielmente acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas" (Nichols, 2005, p. 48).

Tal efeito se torna possível devido ao avanço das tecnologias de gravação ocorridas na época, como o surgimento de câmeras portáteis e gravadores de som que possibilitavam a captação direta, na qual som e imagem passam a ser captados simultaneamente. Nos filmes do cinema direto, "o estilo busca tornar-se 'transparente',

como o estilo clássico de Hollywood - captando as pessoas em ação e deixando que o espectador tire conclusões sobre elas sem a ajuda de nenhum comentário, implícito ou explícito” (Nichols, 2005, p. 48).

Os principais procedimentos estilísticos de enunciação assertiva da *ética da imparcialidade* são a fala no mundo, o som ambiente. As novas tecnologias são o gravador Nagra e a câmera na mão. A *ambiguidade* na representação do mundo, proporcionada pela posição em *reco*, é valorizada como forma de permitir ao espectador o exercício de sua *liberdade*. [...] O mundo deve ser oferecido em uma bandeja para que o espectador possa assumir de modo integral, sua parcela de responsabilidade, seu engajamento (Ramos, 2008, p. 18).

Assim, se esquivando da clareza por meio da qual o cinema clássico enuncia seus argumentos, a voz no cinema direto, tornando seu ponto de vista implícito, não fala diretamente para o espectador, “não há uma voz de Deus ou da autoridade para nos guiar pelo que vemos e para sugerir o que devemos deduzir” (Nichols, 2005 p. 78). É o que Nichols denomina, em contraste com a voz do comentário, como *voz da perspectiva*: “sabemos que não nos defrontamos com réplicas do mundo histórico isentas de valores. Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo” (Nichols, 2005, p. 79).

Se faz interessante notar que a voz de um documentário não fala somente por meio da linguagem verbal, mas se apoia ainda em outros elementos, visuais e sonoros, para construir seus argumentos. Dessa forma, o ponto de vista do cineasta nem sempre será transmitido explicitamente, podendo se apresentar também de maneira implícita, o que não implica na inexistência de uma voz, de uma retórica ou de um sujeito que enuncia.

1.2.2.3 O cinema verdade e a ética reflexiva

Não é de hoje que o cinema de ficção, assim como as artes visuais entre outras linguagens, enquanto produto, reflete ou questiona seus próprios processos de

produção, admitindo e apresentando sua dimensão discursiva. Uma forma de elevar a consciência do espectador, tirá-lo da posição de mero consumidor, convidando-o a participar do processo de interpretação ou produção de sentido de maneira mais ativa.

No que diz respeito a história do documentário, contudo, a reflexividade, ou autorreflexividade, enquanto modelo ético de enunciação, nem sempre esteve presente. É dessa forma que, muitas vezes, carregamos a suposição de que os sons e as imagens do documentário têm origem no mundo histórico, possuindo a autenticidade de uma prova ou de um documento. Para o espectador habituado as formas do espetáculo hollywoodiano e da televisão, a revelação da dimensão discursiva dos filmes pelos próprios filmes presente na cultura audiovisual contemporânea ainda constitui matéria de espanto, podendo oferecer mais perguntas que respostas.

Tal postura discursiva é o que caracteriza o cinema verdade, que surge na França, na década de 1960 – tendo como marco inicial o documentário *Crônicas de um verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin –, e se desenvolve e multiplica desde então, produzindo, em seu interior, rupturas e experimentações, modos distintos de fazer documentário, questionando a autoridade do documentário clássico bem como a utilização do gênero enquanto reflexo da realidade pelo cinema direto. A voz que enuncia no documentário clássico, comumente denominada voz de deus, e se coloca como detentora da “verdade”, não é a mesma voz que fala no cinema verdade.

A *ética interativa* ou *reflexiva*, como proposta por Ramos (2008), “sustenta que a intervenção no mundo pelo emissor do discurso (o sujeito-da-câmera) é inevitável”, advogando, dessa maneira, “uma interação aberta e assumida com este mundo” (p. 19). Trata-se, para esse novo modelo, de assumir ou revelar, para o espectador, não só a construção e as necessidades do enunciar, bem como o próprio enunciador, dilatando a ênfase na instância discursiva, e concentrando, inteiramente, a dimensão ética no modo de representar a intervenção do sujeito que enuncia.

A reflexão teórica e a própria produção imagética que cerca esta ética, são carregadas pela preocupação com a posição da voz que enuncia. Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na articulação discursiva propriamente (montagem/mixagem) (Ramos, 2008, p. 19).

Dessa maneira, “o corpo a corpo do sujeito-da-câmera com o mundo, a articulação narrativa das tomadas, passam a ser carregados de preocupações metalinguísticas” (Ramos, 2008, p. 20). Aqui, como se observa, a intervenção ativa do cineasta na composição do documentário passa a ser bem vista e até valorizada, “ao contrário da *ética do recuo*, não tem problemas morais com o fato de sua intervenção determinar os rumos do acontecer na tomada” (Ibidem, p. 20).

Em Bernardet (2003), a voz que fala no documentário reflexivo é a voz *do documentarista*, uma vez que “no momento em que o discurso abandona sua transparência e vem à tona, vem à tona igualmente quem o compõe” (p. 93). Admitindo o caráter discursivo e parcial do seu trabalho, “o documentarista coloca-se no palco, sob os refletores, em vez de puxar os barbantes nos bastidores, e por isso mesmo nos convida a perceber e a refletir sobre sua posição de classe” (p. 75).

Para o autor, ao se colocar em primeiro plano, o discurso cinematográfico cria obstáculos à sua apreensão e sente prazer nisso. Resistindo à interpretação do espectador ou à nossa tentativa de decodificá-lo, torna-se opaco e nos lembra, a todo momento, que não se confunde, coincide ou identifica com o real, mas se constitui a partir de elementos que, apesar de interagir com esse real, são heterogeneamente selecionados pelo cineasta e devem ser pensados e tratados como signos: “se um camponês filmado não é um camponês, mas a imagem de um camponês, essa imagem será tratada não como camponês, mas como imagem” (Bernardet, 2003, p. 90).

Também passa a ser valorizado o documentário “que se abre para a indeterminação do acontecer, mas flexiona o acontecer do mundo segundo sua crença e o compasso de sua ação” (Ramos, 2008. p. 20). Ou seja, o cinema direto/verdade “não encena dentro dos parâmetros da *encenação-construída* ou da *encenação-locação*”. No documentário moderno, “temos a predominância da encenação-direta, aberta à indeterminação do transcorrer, em interação à qual constrói seu estilo” (Ibidem, p. 27).

De tendência mais participativa, o Cinema Verdade introduz no documentário a entrevista ou o depoimento, enfatizando em procedimentos estilísticos que “demandam e determinam a participação/interação do sujeito-da-câmera no mundo”, de maneira que, por vezes, o próprio cineasta adquire a espessura de personagem (Ramos, 2008, p. 19). Como observamos, na medida em que o documentário assume

uma postura autocrítica, questionando a própria linguagem, admitindo seu caráter discursivo, a posição dos sujeitos começa a se deslocar na cena.

Da-rin (2004), por outro lado, alerta para o fato de que a exibição do “de aparelhos de filmagem ou de membros da equipe técnica não significam, necessariamente, problematização das condições de produção do discurso”, assim como a “fragmentação narrativa e descontinuidade não significam, obrigatoriamente, maior consciência textual”, podendo a promoção indiscriminada da ambivalência “levar a uma descrença na imagem como um instrumento capaz de intervir na arena social” (p. 212), a autorreflexividade ser facilmente empregada “como puro formalismo”, transformada em um maneirismo ou apropriada enquanto técnica de legitimação de “argumentos espúrios com uma aparência crítica” (p. 218).

O autor argumenta ainda que a “diversidade de manifestações que comporta o domínio do documentário e a fluidez de suas fronteiras não autoriza uma posição evolucionista que pretenda erigir a auto-reflexividade como norma ética ou estética”, que seus protocolos “não têm um significado intrínseco e suas estratégias valem tanto quanto o uso que delas se faz em cada filme concreto”, sendo ingênuo pensa-la como uma forma de “dever político” (Da-Rin, 2004, p. 219).

1.2.3 Da questão do outro

Segundo Lins e Mesquita (2008), o documentário brasileiro moderno, especialmente aquele produzido na primeira metade da década de 1960, momento em o cinema verdade já despontava na França, “se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente” (p. 22), sendo caracterizado pela presença de filmes que “abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o *outro de classe*” (p. 20).

Preocupado com problemas de ordem social, mas, ainda, sem maiores questionamentos acerca da própria linguagem, torna-se importante, para os

documentaristas brasileiros do período, “dar voz” ao outro de classe, o que se tornaria possível graças ao advento de técnicas de captação de som direto, que torna a entrevista um procedimento privilegiado. Contudo, de acordo com as autoras, apesar da “voz do povo” se fazer presente, “ela não é ainda o elemento central, sendo mobilizada sobretudo na obtenção de informações que apoiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada” (Lins; Mesquita, 2008 p. 21).

É assim que, atendo-se ao problema da busca de interlocução que levaria o documentarista a “dar voz ao outro” no contexto “de afasia social generalizada” imposta pelo regime militar, Teixeira (2012) observa que, ao invés de “dar voz ao outro, o que os documentaristas da época acabam por fazer é, de fato, ‘falar em nome do outro’ na medida em que este não podia falar, ou ao menos assim justificava-se” (p. 252). O discurso permanece situado, dessa forma, “sob a modalidade de uma intervenção dominadora” (p. 252), na qual o cineasta permanece sendo o detentor do discurso, e isso porque “entre a câmera que escuta e a personagem que fala um espaçamento persiste, e esse espaçamento é o que mantém a condição de onipresença e onisciência do cineasta enquanto articulador do discurso direto da personagem” (p. 258)

[...] o solo permanece intocado quando a interlocução é posta sob a ótica da doação da voz ao outro, um mero expediente de inversão em que o cineasta, embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado. (Teixeira, 2012, p. 253)

A descrição acima corresponde ao que Bernardet (2003) define como *modelo sociológico*, um modo de enunciação no qual fala a *voz do saber*, “um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito” (p. 17). O personagem torna-se “objeto da fala do locutor, que se constitui sujeito detentor do saber” (p. 18). Dessa forma, “a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e entrevistados é que esses funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real” (p. 17). O modelo sociológico, assim, pode ser lido como uma

reverberação, que ocorre no documentário brasileiro, do denominado documentário educativo ou expositivo, uma vez que corresponde a um contexto no qual “o que informa o espectador sobre o real é o locutor” (p. 17).

[...] o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. Essa elaboração não se processa durante o filme, nem nos é indicado o aparelho conceitual que a rege, nem donde vem esse locutor do qual só sabemos que está ausente da imagem (Bernardet, 2003, p. 17).

Assim, como se observa, o espaço é pequeno para a alteridade, que surge, como em reportagens televisivas, apenas para ilustrar ou reforçar o argumento ou ponto de vista do enunciador, a atitude sociológica implicando numa “relação de dominação sujeito do saber/objeto do estudo” (Bernardet, 2003, p. 38). Na superfície dos objetos linguísticos pertencentes a tal modelo, não se observam comentários ou questionamentos formais acerca da linguagem utilizada.

Para Bernardet (2003, p. 214), “usamos uma linguagem ao mesmo tempo em que somos usados por ela. Não é possível fazer dela um instrumento neutro, vazio de significação, adquirindo apenas as significações que queremos lhe atribuir”. Assim, se os diretores ligados ao modelo sociológico não conseguiam fazer com que o outro emergisse, não é que não tivessem interesse, é que a própria linguagem os impedia. A linguagem documentária, até aqui, pressupunha uma univocidade discursiva, impedindo a manifestação da subjetividade do outro, que era vetado de uma participação em sua própria avaliação, não havendo espaço para a ambiguidade na organização das ideias e da montagem. Tornava-se necessário, portanto, repensar a linguagem (p. 214).

Bernardet (2003) analisa, dessa maneira, filmes que apontam para a emergência, no campo do documentário de curta-metragem brasileiro posterior ao golpe militar de 1964, de um cinema crítico, preocupado não só os problemas sociais, mas também com os da linguagem cinematográfica. Momento de crise no qual o denominado “modelo sociológico” passa a ser questionado pelo surgimento de novas estéticas e posições ideológicas, em que o personagem “coloca-se, no diálogo, em igualdade de condições com seu interlocutor e rejeita as tipificações que lhe atribuem”

fazendo emergir o sujeito que estava “soterrado debaixo dos tipos, das amostras, das simplificações” (p. 83-84).

Entre os elementos que residem na ruptura que se assinala, no nível da linguagem, entre o modelo sociológico e as tendências posteriores, estão: o abandono da crença “no cinema documentário como reprodução do real; a quebra do “fluxo da montagem audiovisual” e o desenvolvimento de “uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição”; a compreensão e exacerbação do documentário enquanto discurso; a oposição “à univocidade” e o trabalho sobre “a ambiguidade”. Tudo isso possibilitou a expressão do pluricentrismo, derrubando “o pedestal do documentarista” (Bernardet, 2003, p. 217).

1.2.4 Da relação com o personagem

No campo do documentário, afirma Santos Segundo (2016), no que concerne à forma a qual o enunciador se dirige ao espectador e, conseqüentemente, a percepção que o espectador terá sobre o filme, acredita-se que essa corresponda ao resultado da combinação de uma escolha técnica e outra relacional, “duas escolhas que podem decorrer uma da outra e que, concomitantemente, se influenciam” (p. 13). Enquanto a escolha técnica diz respeito “à opção estética e plástica do diretor para a captura da imagem e do som” no processo de constituição do filme: “enquadramento, eixo, plano, cor, voz off, som ambiente, etc.”, a escolha relacional, por sua vez, “coloca-se no tipo de contato que o diretor terá com esse mundo, independente da câmera, subjetivamente. O modo como o diretor se relaciona com o seu tema [seja ele um objeto, uma sensação, ou um sujeito]” (p. 13).

Assim, partindo da compreensão de que a relação entre cineasta e personagem é determinante e definitiva da forma do filme documental, o autor se aprofunda num mapeamento arqueológico das diferentes relações e formas de diálogo estabelecidas entre o diretor e o sujeito/personagem no decorrer da história do documentário, visando, especialmente, a interferência subjetiva que o personagem exerce no processo de produção. Nota-se que o personagem, aqui, já é considerado

um sujeito e não mais, simplesmente, um objeto, modelo ou tema, acerca do qual cineastas ou documentários argumentam.

Utilizando-se, constantemente, do termo sujeito/personagem, que, por si só, já sugere essa interferência subjetiva do personagem na produção, e do qual também nos utilizamos na nossa análise, Santos Segundo (2016) estabelece uma breve distinção entre essas, que considera ser as, “duas faces de uma mesma pessoa: o sujeito e o personagem” (p. 21). Enquanto, por sujeito, compreende-se aquele “indivíduo [sujeito qualquer] possuído de subjetividade, que está no mundo podendo, em algum momento, ser capturado imagneticamente [corpo e voz] e singularizado enquanto ser”, o personagem “é esse sujeito que pela câmera foi particularizado e que, por isso, tem a chave de interferir na cena, atravessá-la subjetivamente, dependendo para tanto do nível de relação estabelecida entre ele, o diretor e a cena” (p. 21). Assim, ressalta que “para que haja um personagem em cena, antes de tudo tem de existir um sujeito” mesmo que “o sujeito em cena não necessariamente garantirá a existência do personagem no documentário” (p. 21).

A noção de personagem aqui estabelecida encontra convergência em Ramos (2012), para quem a “personalidade” corresponde a “uma camada de densidade psíquica” que o sujeito para a câmera carrega em seu corpo, “que não é a da sua pessoa em si, nem existe somente para o sujeito-da-câmera: é a de uma personagem que surge na tomada, transfigurada pela alquimia da representação que envolve a máquina-câmera, enquanto é lançada para o espectador” (p. 23-24). Dessa maneira, “conforme a densidade aumenta na atuação face à câmera, a camada da personalidade condensa-se, destaca-se, e afirma-se em *personagem*” (p. 23).

Apresenta-se, a princípio, cinco tipos de relação que identifica entre cineasta e sujeito/personagem no primeiro período da história do documentário, que vai do seu surgimento, na década de 1920, até o final do século XX. As relações apresentadas são as denominadas pelo autor como “personagem ausente”; “personagem modelo”; “personagem eixo”; “personagem interação”; e “personagem reflexão” (Santos Segundo, 2016, p. 15). Para o autor, importa estabelecer que “não se trata de um processo evolutivo, mas de escolhas, de agenciamentos definidos pelo diretor em seu contato com o mundo” (Ibidem, p. 15-16).

Por personagem ausente, compreende-se a relação “onde ainda não é possível localizar o sujeito como personagem na cena. Os filmes que dialogam com

essa relação optam por uma construção mais distanciada que privilegia o coletivo ou as sensações que envolvem o espaço fílmico” (Santos Segundo, 2016, p. 16). Na relação que se denominada personagem modelo, “a ideia da figuração e da ilustração propõe um primeiro movimento em direção ao sujeito, mas ainda não o trás para a cena em definitivo. Seu papel na cena é muito mais de representante social que de subjetividade ativa” (Ibidem, p. 16). Essa relação encontra similaridades, como é possível inferir, com aquela que se estabelece no modelo sociológico de Bernardet (2003), encontrando convergências, ainda, com o modo de representação expositivo de Nichols (2005), operante no documentário clássico e narrado pela voz de Deus.

O sujeito, dessa maneira, só se torna efetivamente personagem, “a partir da relação personagem eixo”, na qual “seu corpo, sua voz e sua subjetividade colocam-se, efetivamente, em cena dando o tom e conduzindo o documentário que se edifica”. O sujeito-da-câmera assume uma posição recuada, passando “a observar esse sujeito com muito mais atenção, e joga suas fichas na performance que se desenvolve ‘livremente’ frente à objetiva” (Santos Segundo, 2016, p. 16). É a relação que se desenvolve no cinema direto, momento em o diretor busca posicionar sua ética na imparcialidade, na tentativa de refletir objetivamente o mundo vivido, “permitindo” que o espectador tire suas próprias conclusões.

Na relação personagem interação, que se observa no cinema verdade, o diretor “se põe novamente em cena”, assumindo sua posição de sujeito do discurso ao passo que negocia a cena com o personagem, ambos atravessando admitidamente o filme com suas subjetividades, dividindo “a construção do filme em toda a sua extensão” (Santos Segundo, 2016, p. 16). Finalmente, a personagem reflexão, característica do documentário contemporâneo, é a relação na qual o cineasta volta o olhar para si, seu contato com o mundo agora apresenta-se por meio “de sua experiência pessoal e de sua performance. Nessa relação, diretor e personagem se confundem, e o documentário em primeira pessoa passa a ser muito mais explorado” (Ibidem, p. 16-17).

Assim observa-se, como no decorrer da história a posição dos sujeitos na cena transforma, o que nos auxilia na compreensão da relação que se estabelece em *Olmo* e *a Gaivota* entre a direção e a personagens. A hierarquia que existia entre o cineasta-enunciador que transmitia seu saber e o personagem que funcionava enquanto mero objeto desse saber se rompe, de forma que ambos, agora sujeitos,

passam a negociar a construção da cena. A voz que enuncia expõe, agora, seus argumentos de maneira dialógica. É nesse momento que o documentário passa a se abrir ao diálogo, tanto com os seus personagens quanto com o espectador que, uma vez mero consumidor, passa a participar desse processo de produção de sentido maneira mais ativa. As categorias que surgem na contemporaneidade serão apresentadas no segundo capítulo, voltado aos aspectos do documentário que melhor nos serve a análise do corpus.

2 ASPECTOS DO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

O real, visto como intocável, é um fetiche. A filmagem provoca uma alteração; pois que essa alteração seja plenamente assumida. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado, pois o próprio filme coloca-se como agente de transformação. O que ele filma é essa transformação: o momento ideal a ser filmado é exatamente o momento [...] em que o próprio filme transforma o real (Bernardet, 2003, p.75).

Se até aqui determinamos o documentário a partir da função de asserir acerca do mundo histórico, o que nos dirige a questões fundamentais relacionadas a enunciação pertinentes à análise do documentário a ser analisado, é preciso, agora, ir além dessa definição e compreender que, apesar de estabelecer uma relação com o mundo e seus sujeitos, essa relação transborda a simples capacidade de asserir acerca de um real que está dado e sustenta um “paradoxo constitutivo: tornar-se criação, ponto de vista, discurso, lá mesmo onde o mundo se dá como experiência irreduzível, intransitiva, não discursiva” (Silva, 2013, p. 83).

Tendo a ideologia dominante contemporânea sido criada “na desconfiança da representação objetiva do mundo – e na desconfiança da espessura do sujeito que assume a voz de saber sobre o mundo” (Ramos, 2008, p. 2), o documentário, como agora se compreende, participa do real enquanto parte que lhe é constituinte. Abdicando da pretensão de representar objetivamente o real, deixa de ser “o que diz ou mostra o que existe” para se tornar “o que inventa a existência com o que existe” (Santos Segundo, 2016, p. 149), agindo, justamente, “no deslocamento de um real supostamente dado, desconstruindo, reinventando, fazendo do sujeito o personagem de um mundo em construção, em pleno devir” (Ibidem, p. 20).

Além dessa “recusa pelo que é representativo”, Lins e Mesquita (2008) também apontam, enquanto diferença marcante entre o documentário moderno e o documentário contemporâneo, o “privilegio da afirmação de sujeitos singulares” (p.12), seu valor ético e estético residindo na ênfase da experiência subjetiva (Silva, 2013).

Tal valorização “da experiência do outro como vivência singular, irreduzível”, para Santos Segundo (2016), faz o documentário se voltar “às formas próprias de um indivíduo representar seu *estar no mundo*” (p. 17). É dessa maneira que “a presença do sujeito/personagem que compreende muito bem o seu papel [...] começou a

interferir diretamente na construção cênica do filme e no seu resultado final”, sendo justamente “na consciência imagética de si por parte do sujeito enquanto personagem que se pode encontrar o maior problema atual para o diretor que se aventura nesse domínio” (p. 41).

Talvez por esse mesmo motivo, no documentário contemporâneo mais criativo, principalmente a partir da década de 1980, identifica-se um movimento voltado para a enunciação em primeira pessoa, de forma que a encenação “abre-se para o corpo próprio de quem enuncia”, explorando “uma espécie de primeira pessoa da encenação, dramatizando a performance de sua vida, ou de sua opinião, face à câmera”. Dessa maneira, “asserções sobre temas sociais e políticos mais amplos são mediadas pela elocução ampliada da primeira pessoa, na qual ganham reverberação diferenciada” (Ramos, 2012, p. 35).

Santos Segundo (2016) argumenta que “dentro da estrutura conceitual proposta com o documentário contemporâneo não há uma intenção de se desfazer das tradições acumuladas durante a história, mas de atualizá-las e ressignificá-las sob novos parâmetros” (p. 183). Nesse sentido, o documentário “se insere em um espaço de total desterritorialização – cruzando estilos e, principalmente, dando maior liberdade cênica [fabulação] para a interferência do personagem, do sujeito do cotidiano” (p. 183).

Silva (2013), por sua vez, acrescenta que, na atualidade, “essas características estabilizam-se como a expressão por excelência de uma realidade no âmbito das produções culturais”, se conformando em “macrotendências ético-estilísticas que são reafirmadas, tensionadas, questionadas ou subvertidas nos documentários cinematográficos”, compondo “uma espécie de parâmetro ordenador em relação ao qual – por afirmação, negação ou contraste – essas tipologias discursivas serão engendradas” (p. 31).

2.1 Da representação à virtualização

Em sua tentativa de cercar ontologicamente o campo documental, uma das maneiras as quais Nichols (2005) se aventura a fazê-lo, além da reunião de modos de

representação, é a partir das diferenças que o autor identifica que o documentário guarda, ou guardaria, em relação aos filmes de ficção – ainda que reconheça a arbitrariedade de uma distinção mais rígida entre os dois gêneros.

Apesar de afirmar que que todo filme pode ser considerado documentário, uma vez que "sons e imagens cinematográficos usufruem de uma relação indexadora com o que registram", ainda que "as decisões e intervenções criativas do cineasta" também devam ser incluídas nessa equação, o autor distingue, provisoriamente, o que denomina documentários "de satisfação de desejo", termo que usa para se referir aos filmes de ficção, e documentários "de representação social", maneira a qual se refere ao gênero documental propriamente dito (Nichols, 2005, p. 65).

[...] na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. Continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto. O documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto (Nichols, 2005, p. 65-67).

Nesse sentido, ao passo em que a ficção é considerada enquanto forma de fabricação de um universo previamente inexistente, no documentário as pessoas continuariam "a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera", de forma que determinado "grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário", ainda que sirva para documentar a forma como "o ato de filmar altera a realidade que pretende representar" (Nichols, 2005, p. 31). O que nos interessa, aqui, é a forma como Nichols pensa o documentário a partir da noção de *representação*, enquanto conjunto de filmes "que representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos", tornando "visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social" (Ibidem, p.

26), e que, em certa medida, pressupõe, uma incompatibilidade entre ficção e realidade.

Buscando aproximar-se de uma microfísica do documentário, Luiz Augusto Rezende (2013), parte da crítica à noção de representação enquanto pressuposto no âmbito da teoria do cinema documental. Afirma que se, por um lado, o conceito, em determinado momento, foi útil à teoria do documentário, na medida em que aponta para seu caráter subjetivo e ideológico, evidenciando “as diferenças entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do discurso” (p. 25), por outro lado, ao supor a existência de um modelo que se busca copiar, também possibilita críticas fundamentadas no critério de semelhança entre o filme e seu referente, uma vez que, enquanto representação “o documentário ‘substitui’ alguma coisa (a realidade?), ‘presentifica-a’, ocupando seu lugar lá onde ela não mais se encontra” (p. 26).

O que está em questão é a avaliação da adequação entre a representação e o que ela supostamente representa. Ou seja, é sob que aspectos que se pode considerar a legitimidade e a “veracidade” da representação em relação a um objeto proposto, tomado, de alguma forma, como modelo. O problema é que a avaliação da adequação entre objeto e representação acaba conduzindo, especialmente na teoria do documentário, à inevitável constatação da “inadequação” da representação, da necessidade do espectador aceitar sua arbitrariedade, seu “contexto limitado”, sua “insuficiência” frente ao objeto (Rezende, 2005, p. 27-28).

Dessa maneira, Rezende (2013) fundamenta sua crítica na ideia de que a produção e a difusão de mensagens audiovisuais acerca de um acontecimento, constituem uma *atualização* deste, tanto por desprendê-lo de seu aqui e agora, tanto porque ao tornar-se filme, ele sofre uma heterogênese. Argumenta-se, assim, que enquanto construção narrativa, sendo atravessado pela memória e subjetividade dos realizadores – além da interferência da câmera entre outros fatores que o autor denomina como *virtualidades* –, o cinema como forma de representação nunca seria totalmente fiel ao seu referente, sua semelhança com este sendo sempre limitada. Nesse sentido, avaliar a adequação entre um objeto e sua representação apenas atestaria a arbitrariedade a qual, enquanto espectadores, somos solicitados a desconsiderar.

Como alternativa a noção de representação na análise do documentário, Rezende sugere os conceitos de *virtual*, *virtualização*, *atual* e *atualização*. O virtual, para o autor, ultrapassa a noção genérica do senso comum que, opondo o *virtual* ao *real* – este “considerado como o que tem uma presença material e tangível” –, o define como algo “marcado por um tipo de imaterialidade ou *intangibilidade* própria àquilo que está ausente e que subsiste apenas como ilusão ou contato provisório, *desmaterializado*” (Rezende, 2005, p. 48). Para o autor, o virtual pretende, justamente, dar conta “de um pensamento dos processos que levam tudo aquilo que existe em potência ou imaterialidade a existir em ato, a materializar-se” (Ibidem, p. 54).

Assim, aplicando o conceito de virtual a análise do documentário, o autor defende que o trabalho do documentarista, ao contrário do que a noção de representação sugere, “não se restringe a coletar ou reter o que é visível ou o que é dado como real, como fato perceptível”, mas vai além da realidade concreta, “virtualizando e atualizando questões e problemas que não têm, a princípio, materialidade ou visibilidade”. Desse modo, a relação que o documentário estabelece com o real pode ser concebida além, a partir de uma perspectiva distinta, “como um processo de atualização que parte de um campo de virtualidades (que inclui o próprio real) em direção a uma solução formal particular (o conjunto de sons e imagens que compõem o filme, o documentário)” (Rezende, 2005, p. 55).

Para uma melhor definição da noção de virtual, o autor propõe uma relação entre dois pares de oposição: o possível e o real, o virtual e o atual. Em referência a Lévy (1996), o autor afirma que o possível e o real são idênticos. Definindo o possível como “um real ao qual falta apenas a existência”, ou como aquilo que não é real, mas que pode vir a ser, de forma que entre o possível e sua *realização* nada de novo se cria. Dessa maneira, entre o possível e o real, duas dinâmicas se estabelecem para tal concepção: a potencialização e a realização. A potencialização diz respeito à “abertura de campos de possibilidades, à produção e à disponibilização de [...] alternativas que podem ou não vir a realizar”. Enquanto a realização é “da ordem da seleção e da limitação, uma vez que procede através da escolha de algumas possibilidades e da exclusão simultânea das outras, dentro de um campo de possibilidades previamente determinado e fechado” (Rezende, 2005, p. 56).

Sobre a oposição virtual-atual, o autor afirma, parafraseando Lévy (1996), que, assim como o possível, o virtual existe de forma latente, mas diferente daquele,

este não pertence a um campo de possibilidades fechado e determinado, mas a um “conjunto complexo de problemas, de questões, forças e tendências” (Rezende, 2005, p. 57). Assim, na relação virtual-atual, as dinâmicas que estabelecem são a virtualização e a atualização. Enquanto a virtualização – indo do atual em direção ao virtual –, consiste na “formação – a partir de uma situação, acontecimento ou objeto atuais, dotados de uma forma determinada e instanciados num “aqui e agora” – de um complexo de problemas e forças”, a atualização, na direção oposta, diz respeito ao processo da resolução dos problemas ou questões formulados por uma virtualidade, isto é, da redefinição da atualidade pela criação de uma nova forma. Nas palavras do autor, o virtual implica, dessa forma, “a colocação de um problema cuja solução não está determinada de antemão, mas que, justamente, demanda a sua criação de acordo com coerções e circunstâncias próprias, em um processo que é mais que a seleção de uma possibilidade entre várias” (Ibidem, p. 58).

Assim, aplicando os conceitos à análise do cinema o autor afirma que:

Fazer um filme é criar um campo problemático de virtualidades que um conjunto de ideias, acontecimentos, objetos, informações – associados a outros fatores condicionantes como as circunstâncias e coerções de produção, objetivos e intenções dos produtores, as interposições de subjetividades e coletividades, entre outros – devem atravessar para se atualizarem em uma obra audiovisual única, determinada e acabada (Rezende, 2013, p.103).

Partindo deste princípio, Rezende busca desvelar a capacidade que o cinema tem de atravessar a realidade e os sujeitos ao mesmo tempo em que é atravessado por eles, num processo de *atualização* em que o filme toma forma, e seus sujeitos, tanto quanto o “real”, saem transformados. Argumenta, desse modo, que não é a função de representar a realidade que define a natureza do documentário. E que este, ao afirmar-se enquanto representação, nega suas próprias virtualidades, sua artificialidade e a subjetividade de quem o produz, interferindo nas relações sociais e na realidade tradicional, ao passo que induz, por fim, uma experiência perceptiva distinta e autônoma em relação a qualquer realidade prévia.

2.1.1 A transubjetividade

Se antes o documentário era visto enquanto forma de representação de um mundo que está dado, de um real que o precede e lhe é exterior, da mesma forma e na mesma medida as identidades dos sujeitos comuns que se tornavam personagens em tais narrativas estariam prontas, bastando capturá-las, transformá-las em imagens.

Sem um maior entendimento do potencial transformativo do aparato na realidade posta no contexto da tomada, pressupunha-se que “o contato estabelecido na filmagem não implicava na transformação significativa entre quem filma e quem é filmado”, ignorando a “inevitável metamorfose que estes sofrem ao entrarem em contato através da filmagem” (Rezende, 2005, p.124).

Sobre a instituição desse novo regime da imagem, contudo, pensando a narrativa cinematográfica nos termos da relação sujeito-objeto e do desenvolvimento dessa relação, Deleuze (2013) observa que se até aqui a separação, muito bem demarcada pela narrativa tradicional, entre as identidades do cineasta-câmera e do personagem se expressava na distinção entre imagens objetivas e subjetivas, a contaminação dos dois tipos de imagem em prol de “um discurso indireto livre” ou de uma “subjetividade indireta livre” no cinema de poesia de Pasolini, por meio da aquisição de uma presença subjetiva ou de uma “visão interior” da câmera, acaba por esvanecer a distinção entre o que a câmera vê objetivamente e o que o personagem vê subjetivamente. Dessa maneira a narrativa não mais se refere “a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma ‘pseudo-narrativa’, um poema” (p. 181).

Da mesma forma, no que diz respeito ao documentário, ao se desvencilhar das práticas tradicionais do modelo clássico, assim, a ruptura que ocorre “não está entre a ficção e realidade”, mas nesse “novo modelo de narrativa que as afeta” (Deleuze, 2013, p. 182). Para Deleuze (2013), “sempre há passagem de um estado a outro no interior da personagem” (p. 184), nesse sentido, “o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ficcionar” (p. 183). Dessa maneira, “o que se ativa na narrativa documental, seu

pressuposto e seu procedimento, não é mais a recusa da ficção em favor da realidade, mas uma faculdade de fabulação, um poder de fabular que as ultrapassa” (Teixeira, 2012 p. 256).

A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim ‘se intercede’ personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles (Deleuze, 2013, p. 183).

Assim, como se observa, o questionamento “verdadeiro ou falso?” com o qual iniciamos esta pesquisa perde seu sentido, já que a câmera, agora, ao invés de talhar um presente, seja este real ou fictício, o que faz, constituindo o que Deleuze (2013) denomina como imagem-tempo direta, é uma ligação constante entre o antes e depois da personagem que precisa ser primeiro real “para afirmar a ficção como potência e não como modelo” (p. 185). E o que se diz da personagem, como já é possível inferir, vale também para o cineasta, que também “se torna outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores” (p. 185).

É assim que se estabelece uma distinção, na relação cineasta-personagem, entre o que se compreende por interlocução e o que se denomina intercessão: “quando se inter-cedem falas, posições, pontos de vista, estados de espírito, quando passam de um a outro sensações, cineasta e personagem o que fazem é remanejar seus lugares no discurso documental” (Teixeira, 2012, p. 258), passando, de um a outro, “não identidades incrustadas, saberes estabelecidos ou significações de senso comum, mas justamente o que põe em fuga todos esses dados imediatos da realidade, para além dos quais novas possibilidades de vida podem adquirir inscrição” (Ibidem, p. 257).

Isto posto, Para Rezende (2005), da mesma maneira, “o que somos, fazemos ou dizemos, nas mais diversas situações de convívio social [...], longe de ser a mera expressão de nossa ‘identidade’, é um produto (uma atualização) circunstancial de nossa interação com os outros”, no documentário ou na circunstância da tomada não seria diferente. Nesse sentido “nada do que se faz, em nenhuma das etapas do seu processo de produção, pode ser totalmente compreendido como pura ‘obra’ da

expressão individual de um ‘autor’, cuja identidade já se encontra definitivamente dada, ‘imune’ aos seus interlocutores” (p. 125).

Assim, de acordo com o autor, como “alguma coisa que também não está dada e pronta de antemão”, a ideia de transsubjetividade “é mais uma das virtualidades do documentário, mais uma das suas condições de virtualização” (p. 126), e corresponde a “este produzir-se sempre entre o que eu ‘sou’ (minha virtualidade de partida) e o que o outro ‘é’ (a virtualidade da sua ‘identidade’)” (p. 125). Em outras palavras, o transsubjetivo se refere “ao ‘que se faz entre subjetividades’, em circunstâncias em que todos os elementos humanos são ‘sujeitos’, ao mesmo tempo em que estão *sujeitos* uns aos outros e às suas capacidades de agir em uma situação determinada” (p. 126).

2.2 O documentário performativo e a ética modesta

Diversos são os autores que identificam uma tendência no documentário contemporâneo mais criativo voltada para a enunciação em primeira pessoa. Documentário performático ou performativo, como proposto por Nichols (2005), ou, ainda, o documentário em primeira pessoa, são alguns dos termos utilizados para definir esse novo modo. Ramos (2008) denomina de ética modesta o posicionamento ético do enunciador em tal contexto, uma vez que a voz que assere no documentário agora não mais se coloca, de maneira arrogante, como detentora do saber.

O *eu* do documentário tem se articulado, principalmente, como um instrumento de pesquisa e interrogação do mundo das representações e das ações sociais que nos rodeiam; um eu que se pergunta e pergunta aos demais, que atua e interage, que não acredita possuir um grau de conhecimento superior para enunciar e representar, mas que pretende ser, antes de tudo, mediador, tradutor-intérprete privilegiado que, honestamente, revela seu papel (Ortega, 2014, p. 22)

O sujeito que enuncia é, portanto, um sujeito parcial. Um que assumindo “sua posição no mundo como negação de um corte abrangente de saber e não como ausência/recuo”, restringe a si mesmo o campo de abrangência do seu discurso, uma

vez que de si mesmo ainda pode falar (Ramos, 2008, p. 19-20). Assim, o sujeito modesto “aceita os limites do corpo e da voz do 'eu', deixando para trás as ambições educativas, a busca de neutralidade ou as exigências da reflexividade”. A ética modesta “pode também abandonar a primeira pessoa. Quando isto acontece utiliza-se de procedimentos de rarefação do discurso para sustentar a enunciação”. Nesse sentido, “vozes múltiplas se sobrepõem em uma narrativa extremamente fragmentada, centrada em impressões fugazes do mundo” (Ibidem, p. 20).

É o documentário que fala, antes de tudo, sobre si mesmo, para depois, eventualmente, arriscar-se a vãos mais altos, onde enuncia sobre sua condição no mundo. Quando atinge esta altura, mas sempre através do enunciado em primeira pessoa ou mediado pela primeira pessoa, o sujeito-da-câmera modesto tem como alvo questões sociais pontuais que envolvem seu ego, longe de tematizações mais amplas sobre a sociedade contemporânea (Ramos, 2008, p. 20).

Tal modo de enunciar encontra convergências com o documentário que Nichols (2005) denomina como performativo, um que ao enfatizar as características “subjetivas da experiência e da memória”, se afasta do relato objetivo (p. 170), sublinhando “a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (p. 169). Que utilizando-se “livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção”, espalha “tons evocativos e nuances expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é mais que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (p. 173). Esse tipo de documentário desvia da “representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais”, amplificando os acontecimentos reais pelos imaginários e dirigindo-se a nós “de maneira emocional e significativa” (p. 170). Dessa maneira, somos envolvidos “menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade” (p. 171). Trata-se de um modo de enunciação que afirma, ainda, “a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta”, restaurando “uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto” (Nichols, 2005, p. 176).

Contudo, apesar de assentar sua narrativa em indivíduos e suas subjetividades de maneira íntima, partindo da esfera pessoal, o documentário

performativo não passa ao largo de questões relevantes a nível social. Estando a dimensão expressiva ancorada em sujeitos específicos, em suas asserções sobre o particular e o individual, o documentário performativo representa subjetividades sociais que unem “o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (Nichols, 2005, p. 171).

Além disso, mesmo suscitando problemas relacionadas a própria linguagem, não se prende exclusivamente a tais questões, mas buscando se posicionar de maneira autorreflexiva em seu pacto com o espectador, vai além da reflexão meramente formal, que deixa de ocupar um lugar central no enunciado. Assim, o desejo de falar da história e da sociedade “a um público plural e de compartilhar caminhos para sua compreensão limita o exercício da subjetividade e a reflexividade. Porém, não por isso evita se expor em toda sua dimensão cognoscitiva e emocional” (Ortega, 2014, p. 26).

Isto posto, se faz importante notar que o surgimento de novas estéticas no campo artístico do documentário, sobre o qual nos voltamos, não implica na inexistência de formas concomitantes. A ética modesta e a enunciação performativa, como se observa, dizem sobre aspectos diferentes do documentário contemporâneo que podem ou não convergir. As possibilidades, hoje, são diversas. Assim mesmo o documentário em primeira pessoa, poderá, em contextos distintos, de maneira arrogante, construir sua enunciação sem o devido questionamento ou reflexão acerca da posição do sujeito do discurso e dos problemas da enunciação. Algo que, defendemos, não acontece em *Olmo* e *a Gaivota* como apontará a análise.

2.3 A autoficção na relação com a personagem

De maneira sintética, Santos Segundo (2016) aponta que a diferença que se observa entre o documentário contemporâneo e suas fases precedentes, apresentadas no capítulo anterior, no que tange a relação entre o diretor e as personagens se resume a dois aspectos que se complementam: 1) o personagem “possui uma maior consciência de si e da cena, que foi adquirida de forma consciente e/ou inconsciente durante a história, e que foi ampliada com toda revolução imagética

na contemporaneidade”; e 2) “o reposicionamento do olhar do diretor [...], que agora compreende o personagem não apenas como objeto de discurso, mas também como agente de uma obra que se edifica no encontro” (p. 247).

Trata-se da categoria que denomina personagem fluxo, decorrente de um documentário que “privilegia o fluxo e a fabulação em detrimento à *mise-en-scène* programada e o controle das ações dos sujeitos/personagens” (Santos Segundo, 2016, p. 17). Essa relação entre cineasta e personagem desconstrói a hierarquia tradicional e reposiciona o sujeito na cena, que passa “a vivenciar, constantemente, o lugar de indeterminação” com o qual é confrontado na contemporaneidade (Ibidem, p. 17).

O personagem em fluxo, dessa maneira, não mais serve como um elemento retórico para o argumento do cineasta, um modelo que representa uma classe ou um objeto acerca do qual o documentarista assere, alimentando “a narrativa dentro de um campo determinado, subordinado aos impulsos externos”, mas se abre para a “multiplicidade criativa”, para “derivar na cena e assumir diferentes posturas” (Santos Segundo, 2016, p. 191).

De acordo com o autor, nesse lugar que agora ocupa na cena, o personagem pode ser convidado: 1) a “assumir o papel de extensão do olhar do diretor na estruturação do documentário a partir de um estímulo definido”; 2) a “se instalar no limite entre a reafirmação de sua vida ordinária e a ampliação de seu universo por meio de uma auto ficção”; ou, ainda, 3) a “ser conduzido ao centro limite dentro de um processo caótico, onde a fabulação será sua grande comparsa na construção da cena em ato” (Santos Segundo, 2016, p. 191-192). Três novas categorias de relação que o autor denomina respectivamente: 1) personagem dispositivo, 2) personagem auto ficção e 3) personagem prismático (Ibidem, p. 17).

Indo do personagem ausente ao personagem fluxo, de todas as categorias de relação entre direção e personagem identificadas por Santos Segundo (2016) na transformação histórica do documentário, defendemos que a que melhor nos serve a análise do nosso corpus, como observaremos no terceiro capítulo, sendo a relação predominante em *Olmo* e *a Gaivota*, é a relação personagem autoficção.

Na relação personagem autoficção, de Santos Segundo (2016), “o diretor, com seu aparato técnico, vai de ao encontro do não-ator, de sua narrativa pessoal

para que, a partir desse encontro, possa emergir o acontecimento” (p. 212-213). Absorve-se, dessa maneira, “a atmosfera dos personagens”, para a partir de então conduzir “suas histórias, ao mesmo tempo em que as potencializam em diversos sentidos” (p. 212). É pelo viés da “*mise-en-scène* em fluxo” e “pelo jogo que se presentifica entre diretor e personagem, que podemos encontrar esse modo ficcional de se realizar o documentário” (p. 212). Assim, o personagem autoficção “desliza pela imagem nesse limiar do documentário e da ficção” (p. 217).

Em um processo de autoencenação, o personagem autoficção tem sua vida e seu universo explorados dentro de um padrão que beira a narrativa ficcional clássica. São seus próprios dramas que serão instigados pelo diretor. É ele quem irá conduzir a trama que emerge desse ambiente. Sendo assim, o personagem documental como personagem autoficção assumirá esse lugar de indeterminação que se situa entre a representação, atuação e fabulação de si (Santos Segundo, p. 213).

Santos Segundo (2016) denomina esse modo de enunciação como “documentário-ficcional-direto” (p. 212), um modo de fazer no qual, apesar da intervenção assumida da direção na cena, que ocorre em função de uma ficcionalização da vida do sujeito, valoriza-se a *auto-mise-en-scène* da personagem, que também se põe a fabular num processo de negociação do qual a cena surge como resultado. A relação personagem autoficção, assim, é marcada por uma articulação da cena semelhante a que ocorre no documentário direto clássico, distinguindo-se deste pela forma ficcional com que se desenvolve, “no posicionar da câmera, na elaboração e condução das cenas, e na montagem final do documentário” (p. 213). Em tal relação, portanto, “a possibilidade de interferência do diretor na condução da cena, pode garantir uma construção narrativa mais efetiva”, enquanto a *auto-mise-en-scène* da personagem “alimenta a narrativa em um movimento autoficcional”, seu ato de fabulação tornando-se “arma na construção improvisada da cena, que o arrasta para além da simples documentação de um fato” (p. 227-228).

O *personagem auto ficção*, paradoxalmente, potencializa a cena pela sua performance pouco dirigida. É na ausência de uma consciência da encenação que talvez esteja o segredo de sua desenvoltura. Nessa relação que estabelece cabe ao diretor saber manter o personagem no lugar da não atuação, uma vez

que – na grande maioria dos casos – ele não saberia lidar com a obrigação de se fazer outro. Ele se faz outro a todo o momento, mas o outro desobrigado, o outro que age em seu auto disfarce, que se põe a fabular por intuição. E talvez, por essa razão, o que é a sua grande virtude pode se colocar ao mesmo tempo como a sua maior fragilidade (Santos Segundo, 2016, p. 218).

O que surge como novidade em *Olmo e a Gaivota*, é que, como em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, as personagens trabalham com a atuação, o que configura algo como uma exceção à regra no que concerne ao documentário, geralmente engajado na realidade de não-atores. Uma escolha que se atribui a direção e que, inevitavelmente, interfere no resultado da obra: Olivia tendo sido selecionada justamente por ser atriz. No filme em questão, nesse sentido, a personagem tem como vocação se fazer outra, não sendo no lugar da não atuação que a direção se interessa em mantê-la. É verdade que encena seus próprios conflitos, como também é verdade a interferência da diretora da “representação” desses conflitos. Sua situação, uma gravidez de risco do quinto andar de um prédio de sem elevador complica a cena, ancorando-a na sua realidade.

2.4 A autoficção no pacto com o espectador

Ao olhar para o mundo histórico, o cineasta não descarta a virtualidade que se apresenta, ao contrário, utiliza-se de tal potencialidade provocando fissuras da narrativa, tornando-a cada vez mais não-verídica. Por efeito, fissa-se também a crença do espectador (Santos Segundo, 2016, p. 36).

A noção de autoficção remete à existência de um autor cuja realidade funciona enquanto eixo referencial. Assim a discussão que se apresenta na teoria, como demonstrada por Suéllen Rodrigues Ramos da Silva (2018), em sua tese “Morrer, Gestar, Renascer: estetização e autorrepresentação nos documentários *Elena e Olmo e a gaivota*”, se desenvolve, entre outras problemáticas, nos termos do nível de fidelidade o qual a autoficção apresenta em relação ao seu referente. Seria, por exemplo, autoficção um sinônimo de autobiografia? Ou, ainda, quão longe vai a autoficção na ficcionalização de si pelo sujeito do discurso?

É bem verdade que, considerando a concepção tradicional do gênero documental, uma conciliação entre as noções de documentário e de autoficção podem parecer inconciliáveis. Contudo, quando pensamos nas transformações, tanto na maneira de enunciar do documentário, como na forma a qual sua natureza passa a ser percebida e discutida no âmbito da teoria, principalmente a partir da sua fase moderna e na contemporaneidade, abarcando discussões como as desenvolvidas até aqui – seja sobre a transformação do real pelo filme, a cena como processo de manutenção da vida, ou sobre o documentário como a atualização de um campo de problemas virtuais –, logo se observa que a conciliação dos dois conceitos não só é possível como demonstrável.

Na busca por uma definição da noção de autoficção, Silva (2018) parte “da classificação de documentários autoficcionais a partir de gradações entre o documental e o ficcional, bem como do pacto de leitura estabelecido com o espectador” (p. 37). Filiando-se, assim, a uma noção de autoficção que não abre mão da verossimilhança, mas, por outro lado, também não se prende a necessidade “de que todos os acontecimentos da narrativa sejam reais” (p. 38).

A autora resgata da teoria literária, mais especificamente na tese “Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea”, de Faedrich (2016) – na qual se diferenciam pactos realizados entre autor e leitor –, uma classificação que defende poder ser mobilizada para análise de obras cinematográficas no que concerne a relação com o espectador. A obra autoficcional, para tal conceito, considerada “entre gêneros”, “firma com o leitor um *pacto ambíguo*, em que se mesclam identidade e não identidade, veracidade e invenção” (Silva, 2018, p. 38).

Dessa maneira, em filmes autoficcionais, “a ambiguidade criada na cabeça do espectador torna-se fator constituinte do filme” (Silva, 2018, p. 39), uma vez que essa é “uma ‘característica fundamental de uma autoficção’, ‘um jogo de ambiguidade referencial’ e ‘de fatos’ determinado propositalmente pelo autor”. Assim, para que uma obra possa ser considerada autoficcional, de acordo com tal definição, é necessário que haja a “intenção de abolir os limites entre a o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra” (Faedrich, 2015, p. 49, apud Silva, 2018, p. 39).

Não sendo o hibridismo entre ficção e realidade suficiente para definir uma obra enquanto autoficcional, uma vez que essa não se trata de uma condição exclusiva da autoficção, considera-se que “o pacto de ambiguidade deve estar posto” para o espectador, “não importando, necessariamente, a veracidade das informações, mas, sim, a intencionalidade expressa” (Silva, 2018, p. 40). Dessa maneira a autoficção só é acionada na medida em que produz no espectador “hesitação quanto ao estatuto das informações fornecidas e quanto à natureza do texto apresentado” (Jeannelle, 2014, p. 15, apud Silva, 2018, p. 40).

O problema que aqui se instaura reside no fato de que, uma vez que corresponde a um conjunto de “procedimentos de ficcionalização de si”, a autoficção deve, ou deveria, segundo Jeannelle (2014, p. 132-133), também pressupor uma convergência identitária entre autor, narrador e o personagem: o narrador deve tomar “a si próprio como personagem de sua história” de forma que “a identificação permaneça sempre óbvia aos olhos do leitor” (apud Silva, 2018, p. 33), algo que não acontece com o filme em questão, uma vez que a identidade das diretoras não coincide com a identidade da voz que narra, sendo a narrativa centrada no *eu* da personagem Olivia Corsini, o que nos leva ao questionamento: a quem pertence a autoria?

Sabe-se que a voz que narra o filme em primeira pessoa corresponde a voz da atriz, identidade que se apresenta de maneira óbvia ao espectador. Sabe-se, além disso, que, possuindo uma estrutura ficcional o documentário opera na ficcionalização das vivências da personagem. Assim, na medida em que o filme se apresenta, intencionalmente, de maneira ambígua ao espectador, tratando-se de uma obra documental estruturada em termos ficcionais, seria possível afirmar que em *Olmo e a Gaivota* a autoficção se opera enquanto pacto com espectador?

2.4.1 Efeitos da transsubjetividade no documentário autoral

[...] todo documentário é marcado por um certo *dialogismo*, uma certa *trans-subjetividade*. Nada do que se faz, em nenhuma das etapas de seu processo de produção, pode ser totalmente compreendido como pura “obra” da expressão individual de um

“autor”, cuja identidade já se encontraria definitivamente dada, “imune” a seus interlocutores (Rezende, 2005, p. 125).

Estando a noção ligada a ideia de estilo cinematográfico enquanto resultado das decisões do sujeito criador, geralmente associado à direção, quando se pensa em termos de autoria no campo cinematográfico, a discussão costuma orbitar em torno do autor no cinema ficcional.

O que se observa no que tange a questão da autoria no documentário, é que só recentemente o debate teórico passa a se aprofundar. Quiçá pela incompatibilidade entre a própria ideia ultrapassada do documentário enquanto representação objetiva do mundo e a de autoria enquanto impressão da subjetividade/personalidade do autor na obra, uma vez que a materialidade que se coloca para o documentário tradicional estaria, supostamente, “posta no mundo independente da câmera” (Freire, 2005).

É comumente atribuído à *política dos autores*, ou teoria do autor, proposta pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* – orientada pelos cinemas de ficção comercial de Hollywood e de arte europeu – o reconhecimento do diretor enquanto autor no âmbito cinematográfico, sendo este “responsável, em última instância, pela estética e pela *mise-en-scène* de um filme” (Stam, 1993, p. 104). Ainda segundo Stam (1993), “os críticos distinguiam entre *metteurs-en-scène*, ou seja, os que aderiam às convenções dominantes e aos roteiros que lhes eram passados, e autores, que utilizavam a *mise-en-scène* como parte de uma autoexpressão” (p. 104), considerado “um passo fundamental na valorização do cinema por suas especificidades, sua expressão como linguagem autônoma” (Silva, 2018, p. 44).

No que concerne ao documentário, Serafim (2009), em aparente consonância com os ideais da *politique*, sintetiza alguns critérios que considera pertinentes na tentativa de compreender o seu autor. Numa breve análise da obra de quatro documentaristas – Jean Rouch, Artavazd Pelechian, Chris Marker, Eduardo Coutinho e Frederick Wiseman – observa que todos eles, “reconhecidos como cineastas de prestígio pelo campo do audiovisual e mais especificamente do cinema documentário” (p. 44), optam “por um universo (temático, social, geográfico) homogêneo e com estratégias de *mise-en-scène* facilmente reconhecíveis e que dialogam entre si ao longo dos filmes”, o que evidencia escolhas dos próprios cineastas (p. 43).

De acordo com a análise, para ser reconhecido enquanto autor o documentarista deve: 1) possuir “obra composta por vários filmes (teríamos dessa forma condições comparativas)” ; 2) “ter efetuado escolhas e estratégias de *mise-en-scène* pessoais e criativas [...] que não estejam vinculadas a uma matriz única, por exemplo a formatação televisiva”; 3) “ter lugar de prestígio e consagração junto ao campo ao qual está vinculado formado por documentaristas, críticos, pesquisadores, festivais de cinema” (Serafim, 2009, p. 44-45).

Silva (2013), em sua tese “Ponto de vista a(u)torizado: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo”, propõe uma análise da autoria no documentário brasileiro contemporâneo, composto por filmes prioritariamente estruturados por um encontro entre sujeitos, considerando os condicionantes histórico-culturais que o configuram como gênero discursivo na atualidade. Da seguinte maneira, a autora questiona “o fator de prestígio pessoal” que, de acordo com Serafim (2009), “chancelaria uma condição de autor para o documentário” (p. 81): “se considerarmos o autor como um efeito derivado de certos gêneros de discurso, os enunciados que não puderem ser remetidos ao corpo de uma obra [...], mesmo no interior de um gênero reconhecidamente autoral, não gozariam desse privilégio?” (p. 80-81). Em seguida, propõe:

É nesse tensionamento entre a assunção às regras e a instalação de um efeito de subjetividade que buscaremos o autor no documentário. Tal posicionamento, claro está, tem como espaço privilegiado de investigação o texto fílmico, posto que um lugar de autor se conforma em função dele: por ele, para ele e no interior dele. Contemplar o documentário na perspectiva dos gêneros de discurso, no entanto, remete-nos a um para além do filme: o próprio universo onde tecemos nossas práticas cotidianas, damos sentido a nossas relações intersubjetivas, modulamos uma forma de engajamento no mundo (Silva, 2013, p. 82).

Desse modo, o que propõe é um novo enfoque, ao qual nos afiliamos, “no qual a densidade desse estatuto seja conferida à noção de subjetividade” (Silva, 2013, p. 81), sendo esta fundamental para se estabelecer um estilo, e de sua inserção em um gênero discursivo. Assim, “impregnando o filme com sua presença”, afirma, “os sujeitos que se colocam em relação no documentário calibram, com mais ou menos liberdade, em maior ou menor assunção às regras do dispositivo discursivo, os modos

de apresentar suas subjetividades” (Silva, 2013, p. 17). A autoria, nesse sentido, remete a um “modo específico de dizer em uma conjuntura dada, contingente ao próprio sujeito do discurso” (Silva, 2013, p. 81).

Isto posto, Silva (2018), por sua vez, admite a pertinência da autoria compartilhada, acolhendo como questão apriorística “a assimetria de poder entre realizador e personagem em qualquer relação que se estabeleça” (p. 50), se fazendo necessário observar as especificidades da produção em questão.

A partir disto, observando o documentário em questão, além da narração em primeira pessoa pela personagem principal da narrativa, que participa enquanto colaboradora na produção – fato que pode ser observado nos créditos do filme –, se num movimento autoficcional, personagem participa ativamente da enunciação, imprimindo ali sua personalidade, por outro, o surgimento dessa *auto-mise-en-scène* resulta, também, entre outros fatores, de uma gesto das diretoras, que, por sua vez, se, por um lado, não falam de si ou da própria vida em primeira pessoa, se colocam enquanto mediadoras, interferindo na cena e adquirindo a espessura de verdadeiras personagens, além de decidir, posteriormente, pela inclusão de tais interferências na superfície do enunciado, na montagem. Tudo isso, defendemos, implica numa partilha de autoria que possibilita afirmar que *Olmo e a gaivota* estabelece um pacto autoficcional no que concerne ao vínculo com o espectador.

3 TRANSUBJETIVIDADE E AUTOFICÇÃO EM OLMO E A GAIVOTA

Olmo e Gaivota (2014) trata-se de um documentário ficcional de longa metragem escrito e codirigido pela diretora brasileira Petra Costa – mais conhecida por seus filmes *Elena* (2012) e *Democracia em vertigem* (2019) –, que divide a direção com a dinamarquesa Lea Glob. De acordo com Costa² (2016), as diretoras foram convidadas a trabalhar juntas no CPH:DOX, festival internacional de documentário de Copenhague, na Dinamarca, no qual, todos os anos, realizadores europeus e não-europeus são convidados a realizar, juntos, a execução de um projeto de sua escolha.

Sua ideia, a princípio, era produzir uma obra ficcional que apresentasse “um dia na vida de uma mulher onde nada acontece, mas tudo acontece na sua cabeça” (Costa, 2016), enquanto Glob, por sua vez, tinha como projeto a realização de um documentário. Assim, a fim de facilitar o processo de produzir uma obra que transitasse entre documentário e ficção, convidaram uma atriz profissional para ocupar o lugar de personagem principal: “O nosso acordo era pegar uma mulher real e fazer como uma ficção, mas a partir da vida dela, o material seria a própria vida” (Costa, 2015), conta em entrevista ao programa Metrópolis, da TV Cultura³.

Na ocasião do convite, tendo a atriz informado que estava grávida, se decidiu que, ao invés de acompanhar um dia na vida da personagem, o filme acompanharia os nove meses de gestação (Costa, 2015). Assim, aqui, no momento de idealização, já se observa a maneira a qual a execução do filme se dobra as virtualidades do percurso, o real se interpõe orientando o processo que se atualiza de maneira imprevista e indeterminada.

A obra narra a história de Olivia Corsini, uma atriz que, às vésperas de uma importante turnê internacional, é surpreendida por um teste de gravidez positivo, tendo que abdicar provisoriamente do trabalho em um ponto crucial da sua carreira, isolada num apartamento no quinto andar de um prédio sem elevador devido aos riscos da gravidez. O longa aborda, ainda, sua relação com Serge, seu companheiro e, também, ator.

² Disponível em: <<https://c7nema.net/entrevistas/item/45359-entrevista-a-petra-costa-e-lea-glob-realizadoras-de-olmo-e-a-gaivota.html>>. Acesso em: 16 set. 2023.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x8p8dSnYdBU>>. Acesso em: 19 set. 2023.

Existe, assim, no filme, um paradoxo. Uma das maiores preocupações da personagem, após descobrir que está grávida, é com relação a sua carreira. O medo da maternidade afastá-la, ou obrigá-la a abrir mão da cena, do palco, do seu ofício. Contudo, ao decidir acompanhá-la durante a gestação, a direção de *Olmo e a gaivota* a convida, novamente, a encenar. Se devido a gravidez, Olivia estava impedida de subir ao palco, interpretar, no documentário, as diretoras, ao tornarem seu conflito o tema central da narrativa, subverte, mesmo que momentaneamente, a situação, satisfazendo o desejo da atriz de estar em cena.

Em um depoimento transcrito no *press book* do filme⁴, Petra Costa fala sobre as inquietações comuns às duas diretoras: “Queríamos também identificar nosso lugar como artistas e mulheres. São tão raros os filmes que tem mulheres protagonistas e ainda mais que são dirigidos por mulheres”. E, sobre a realização em torno da temática, acrescenta: “Me instiga o fato de que, apesar de todo ser humano vir a existir através da gravidez, nunca assisti a um filme que contasse a jornada psicológica de uma mulher ao longo desse processo”. Em entrevista concedida à revista *Trip*, a diretora complementa⁵: “acho que pela falta de mulheres por trás das câmeras. Virou uma causa pra mim urgente falar disso. As mulheres não tem os direitos que elas precisam ter pra ter uma boa gravidez” (Costa, 2016).

O corpo é um lugar de política. Existe um discurso milenar, que se concretiza com a criação do mito da Nossa Senhora, uma mulher que engravida virgem. Então é uma gravidez sem sexo, sem desejo e sem medo. A partir disso, a gravidez virou sinônimo de santificação da mulher, mas uma santificação falsa porque não vem com o apoio devido. Trata-se de um dos territórios onde mais se vê a opressão da mulher (Costa, 2016).

Assim, observamos como, apesar da abordagem íntima e particular sobre a experiência subjetiva de uma personagem singular, o filme apresenta a perspectiva, as preocupações e a jornada psicológica de uma mulher real que encarna um conflito social invisibilizado experienciado pelo ser mãe, trazendo visibilidade sobre questões que são coletivas: a gravidez e a maternidade.

⁴ Disponível em: <<https://olmoeagaivota.com.br/presskit-pt/>>. Acesso em: 16 set. 2023.

⁵ Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas>>. Acesso em: 16 set. 2023.

Olmo e a gaivota é considerado documentário. Contudo, isso não é evidenciado de imediato ao espectador que o vê pela primeira vez e não possui informações exteriores ao corpo do filme. Por mais que, agora, possamos enquadrá-lo em uma corrente, não necessariamente atual, de filmes que rompem a suposta barreira entre ficção e realidade, numa primeira análise, existe uma dificuldade em classificá-lo.

3.1 A gaivota

O filme inicia com uma sequência na qual Olivia, Serge e seus colegas do *Théâtre du Soleil*, companhia de teatro da qual fazem parte, ensaiam *A Gaivota*, escrita em 1895 pelo dramaturgo russo Anton Tchekhov, peça que na diegese da narrativa será estreada pela companhia em Nova Iorque e em Montreal.

Enquanto a interrupção da turnê pela gravidez consiste em um fato histórico que o documentário aborda, *A Gaivota*, por sua vez, entra como elemento narrativo simbólico e, portanto, ficcional, escolhido posteriormente, pela direção, para fins de representação da situação vivenciada pela atriz: “as questões da mulher, [...] o que é ser atriz, [...] o que é ter o medo de cair na loucura, o que é envelhecer para uma atriz, e o que é ser artista”, comenta Petra Costa (2015) na entrevista ao Metrôpolis. Um dado externo, portanto, que o filme não evidencia ao espectador. Sobre a relação entre a situação vivida e as personagens de Tchekhov interpretadas pela atriz, na sinopse⁶, sintetiza-se: “Ela se olha no espelho e vê as duas personagens femininas de *A Gaivota* – Arkádina, atriz que está envelhecendo, e Nina, atriz que se perde na loucura – como inquietantes reflexos de si mesma”.

Silva (2018) se aprofunda numa análise das relações intertextuais entre as duas obras, fornecendo informações que, imperceptíveis ao espectador que desconhece a referência, evidenciam o pacto de ambiguidade autoficcional proposto intencionalmente pelas diretoras. Além das proximidades observáveis entre a personagem do documentário e as personagens da peça, também se identificam

⁶ Disponível em: <<https://olmoeagaivota.com.br/>>. Acesso em: 16 set. 2023.

aproximações outras na forma narrativa, como o investimento “na captação do cotidiano e na construção de uma personagem com ênfase não em suas ações, mas em sua interioridade”, uma característica fundamental em *Olmo e a Gaivota*, e “um traço constituinte dos escritos de Tchekhov” (p. 197).

3.2 Uma encenação encenada

Observa-se, portanto, na cena, algo como um comentário metalinguístico: a encenação de uma encenação nos termos da encenação-locação de Ramos (2008), na qual “a tomada realizada explora ao fundo a tensão entre a encenação e o mundo em seu cotidiano”, e um grau de resistência opera “entre o mundo em seu transcorrer, e a encenação para o sujeito-da-câmera” (p. 23).

Uma primeira cena que, dessa maneira, remete ao primeiro documentário de longa-metragem da história: *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, que assim como acontece com *Olmo e a gaivota*, tem um ator na interpretação do personagem principal. Nanook, o personagem, é um esquimó, interpretado por um ator que, por sua vez, também é esquimó, as tomadas tendo sido realizadas em seu mundo. Uma característica da encenação que confere ao filme o status de documentário, uma vez que o ator “fazia parte do e estava imerso no universo que se pretendia dar relevo, inserido em meio àquela sociedade que o filme iria abordar” (Santos Segundo, 2016, p. 33).

Na primeira aparição de Olivia na cena, aos 58” do filme, a atriz encontra-se atrás das cortinas, enquanto aguarda sua deixa, lançando o olhar sobre a cena que se desenvolve no palco, observando-a de fora. Uma figuração reflexiva da dimensão reflexiva do olhar, do olhar sobre a cena da atriz colocada em cena, oferecendo, de maneira implícita, intencional ou não, indicações sobre o lugar que a personagem ocupa na construção do filme.

Figura 1 – O olhar de Olivia sobre a cena



Fonte: Olmo e a gaivota (Costa; Glob, 2014)

Finalmente, atravessando a cortina em direção ao palco, a atriz se põe, mais uma vez, a encenar. Uma voz feminina, que fala em francês, de alguém que se encontra fora-de-campo, orienta a posição dos corpos e a velocidade do movimento, fornecendo, ainda, instruções sobre o campo de visão da câmera, o que oferece indícios sobre a posição e a interferência da direção e a opacidade do sujeito-da-câmera na cena: “[...] mais rápido. Acelera. Sim, é esse o campo de visão. Um pouco à esquerda e então à direita, para entrar e sair. Devagar. Devagar” (Olmo..., 2014). A voz que direciona, fala de maneira dramatizada, como se também interpretasse. Mas numa cena dentro da cena, qual cena ela dirige? Algo que não se evidencia de imediato, nem se apresenta, a princípio, de maneira óbvia, mas de forma ambígua.

Ao final da cena, aos 2’59”, enquanto a personagem, que chorava, enxuga as lágrimas em um primeiro plano, a atriz que, de acordo com Costa (2015), gravou diários em áudio durante os nove meses da gravidez, contando sua história numa captação direta da própria voz, narra em voz *over*, na primeira pessoa: “Às vezes acho que eu poderia, sem perceber, me perder na loucura. Isso me dá medo” (Olmo..., 2014). Assim, apesar da utilização da narração em voz *over*, característica do documentário clássico educacional, aqui não é a voz de deus que busca transmitir um saber que detém sobre o outro, mas um depoimento desse eu-outro que narra a própria experiência.

Figura 2 – O choro da gaivota



Fonte: Olmo e a gaivota (Costa; Glob, 2014)

3.3 Olivia, Serge e a câmera: uma relação a três

Na segunda cena do filme, iniciada aos 3'36'', Olivia e Serge esperam o resultado de um teste de gravidez de farmácia. Ela no banheiro, sentada no vaso sanitário, ele fora do cômodo, sentado no chão ao lado da porta. Os planos estão fixos e se intercalam no decorrer do diálogo, um em cada personagem, que se encontram espacialmente apartados. A encenação apresenta uma reconstituição, estruturada aos moldes da narrativa ficcional, de acontecimentos históricos. A cena foi grava após o nascimento de Olmo, filho do casal. Algo que não é apresentado ao espectador pelo filme, mas que evidencia o fato de que aquela se trata de uma ação pensada previamente para câmera.

Nesta cena, como na seguinte – que se inicia aos 5'13'', e na qual Olivia e Serge comemoram o resultado positivo do teste de gravidez, num momento de intimidade no quarto –, gravadas em primeiro plano, com a câmera próxima aos corpos num espaço fechado, compondo as duas cenas uma única sequência narrativa, fica evidente o grau de abertura que se estabelece na relação entre as diretoras e as personagens no filme, que se passa, na maior parte, no apartamento

do casal. Até aqui, com exceção dos dados exteriores ao filme e demais sugestões implícitas, a narrativa ainda se apresenta estruturada nos moldes da ficção.

Figura 3 – Teste de intimidade



Fonte: Olmo e a gaivota (Costa; Glob, 2014)

3.4 O momento da verdade

Numa cena iniciada aos 16'32" do filme, na sala do apartamento, temos a primeira intervenção admitida da diretora, que, fora de campo, se dirige diretamente à personagem, provocando o surgimento de uma *auto-mise-en-scène*. Olivia que está sentada, cabeça apoiada na mão, costas voltadas para câmera, se vira, olhando em direção à diretora que se encontra por trás da câmera. O seguinte diálogo se segue:

PETRA: Olivia... Olivia!

OLIVIA: Não sei mais o que podemos fazer. Não sei se dá pra continuar.

PETRA: Sim, a gente continua.

OLIVIA: Não posso nem me mexer.

PETRA: Não podemos parar agora.

OLIVIA: A gente faz o que? Qual é o meu papel?

PETRA: Me diz o que sente.

OLIVIA: Me sinto presa. Tudo que imaginei, uma gravidez trabalhando, exercendo minha profissão, sem nunca parar, é mentira. Estou ficando com medo do compromisso. Vou perder o trabalho de dez anos? Será o começo do fim da minha carreira? É como se me puxassem o tapete e não sei no que me agarrar.

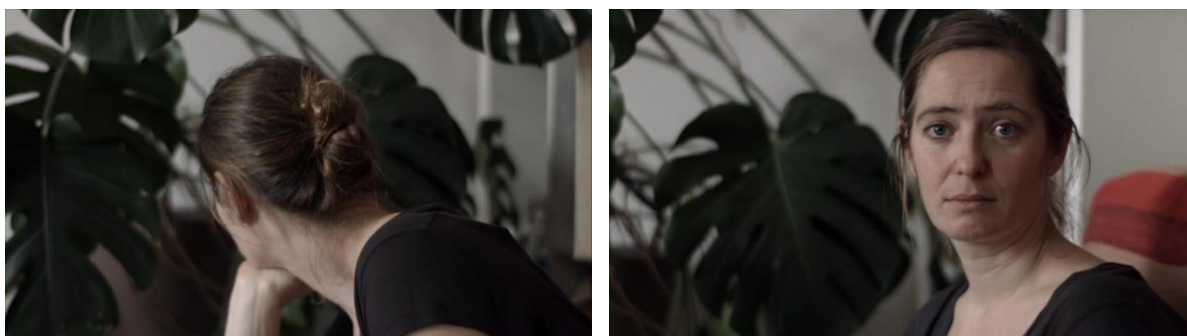
PETRA: É disso que a gente vai falar.

Aqui, portanto, uma ruptura evidente na estrutura que, até então, se apresentava ficcional, quase transparente. Apesar de não termos o corpo da diretora em cena, temos, obviamente, uma negociação entre personagem e direção sobre o progresso da produção. Um questionamento acerca do próprio processo que apresenta a camada discursiva do enunciado bem como os sujeitos do discurso.

Uma reverberação do cinema verdade, que nos mostra que, apesar dos caracteres ficcionais, da predominância de encenações preparadas para a câmera e da reconstituição de fatos históricos, *Olmo e a gaivota* não busca, apenas, representar acontecimentos ou uma realidade que está dada de antemão, mas se constrói *sob o risco do real*, constituindo uma imagem-tempo direta na medida mesmo em que capta essa passagem de um estado a outro, reunião de um antes e um depois, não só no interior, mas até mesmo no corpo da personagem.

Além disso, apesar da reflexividade com que volta a atenção do espectador para o ato enunciativo, ao mesmo tempo, no mesmo movimento, como é característico do documentário em primeira pessoa, o filme retoma o referente que serve de matéria à sua constituição: a interioridade da atriz durante o período de gestação, algo que fica expresso no próprio do diálogo.

Figura 4 – Medo do compromisso



Fonte: *Olmo e a gaivota* (Costa; Glob, 2014)

3.5 Cinema do vivido

Cinema do Vivido, assim, porque faz da fabulação um ato (bem diferente da pura imaginação) que é transmutação do vivido, e não mera confirmação de identidades dadas e situadas de antemão, ato de fabulação através do qual cineasta e personagem real inventam e se intercedem processos de subjetivação em suas contínuas metamorfoses, seu antes e depois, num devir incessante para além do próprio vivido (Teixeira, p. 50).

Serge chega do trabalho, se diz cansado. Olivia está há quatro meses em casa, algo que se revela no diálogo. A gravidez está aparente. Iniciam uma conversa que se transforma em uma discussão. Aos 36'17", a interferência da direção, incluída na montagem, interrompe a discussão. Serge, enquadrado em um plano frontal, olha em direção à câmera, encontrando olhar do espectador. A interrupção e o diálogo que se segue sugerem que trabalham com o improviso, mas que houve uma preparação, que se trata da encenação de um ato de reconstituição da rotina do casal explicitado de antemão. A equipe de produção não aparece na imagem, apenas as personagens. A câmera permanece em Serge durante o diálogo seguinte:

PETRA: Sim. É isso que está acontecendo? Está muito bom. Mas me pergunto... Gostaria de uma variação. Uma variação em que Olivia é menos severa, e se abre... um pouco mais. Gosto muito do que estão fazendo, mas só queria ver se podemos entrar mais... no que se passa na sua cabeça, no seu corpo quando ele não está aqui.
 OLIVIA: Sim, mas ele não... sim, mas ele, você, você... você ouve o que ele responde?
 SERGE: É minha culpa? O que é para eu...
 VOZ FEMININA: Como ela pode te ajudar?
 OLIVIA: O que ele diz é irritante. Daria para ser menos...
 SERGE: Menos? Menos babaca? O que pediu a ela?
 OLIVIA: Ela me pediu para ser menos severa. Um pouco mais vítima.
 SERGE: Não posso chegar perto dela? Fico distante?
 OLIVIA: Um canalha de primeira! Vamos retornar do início?
 PETRA: Não precisa ser do início... podemos cortar.

A interferência da direção na cena é, também, como se observa, uma interferência na discussão e na intimidade do casal de atores, que encenando os próprios conflitos, são também personagens, o sujeito-da-câmera agindo, assim,

como um terceiro, uma testemunha, como assinala a diretora na entrevista ao Metrópolis: “Era fascinante! Porque, é, eles também olharem com um certo distanciamento pra própria vida, pra relação, pro ciúmes, pras crises que um casal vive quando tem um filho, porque muda completamente, né, a dimensão de uma relação” (Costa, 2015).

Figura 5 – Um canalha de primeira!



Fonte: Olmo e a gaivota (Costa; Glob, 2014)

3.6 Reflexividade e ambivalência

Poderíamos aplicar à análise do filme as palavras de Bernardet (2003) a respeito do filme *Lavrador* (1968), codirigido por Ana Carolina e Pauli Rufino, que apresenta questões relacionadas a reforma agrária e, segundo o autor, questiona o gênero cinematográfico. Se *Lavrador* se trata de um filme de difícil decifração, isso ocorre pela maneira intencionalmente descontínua em que seus diversos elementos (sons, imagens, textos e vozes) estão dispostos em relação uns aos outros na montagem e no produto final, dificultando sua interpretação. O desejo que se advinha é o de que, “ao limite, a significação ou significações do filme não provenham do referente da imagem, mas da estrutura da composição das imagens e da estrutura de suas relações” (p. 90).

Também acerca de *Congo* (1972), dirigido por Artur Omar, o autor nos diz:

Em realidade, essa linguagem não quer perder sua opacidade, ela oferece obstáculos e resistência à sua compreensão e à

interpretação: ceder completamente às investidas do interpretante seria, para ela, negar-se. Por sua vez, essa resistência intriga e aguça a fúria interpretativa do espectador (Bernardet, 2003, p. 113).

Outra característica, presente tanto em *Congo* quanto em *Lavrador*, é a eliminação do sujeito, a valorização do caráter discursivo em detrimento do sujeito-personagem. “O outro não foi transformado em objeto. Apenas se indicam os instrumentos que o tornam objeto. Mas tampouco tornou-se sujeito, foi eliminado. O sujeito é o cineasta” (Bernardet, 2003, p. 118). O argumento que utiliza, nesse caso, é que o caráter discursivo da obra fica em primeiro plano, de maior importância que o tema supostamente abordado: “o filme não nos encaminha para discutir uma reforma agrária, mas para discutir um filme que trata da reforma agrária” (Ibidem, p. 118).

Algo parecido ocorre com *Olmo* e *a Gaivota*. Mas no caso da obra aqui analisada, diferente do que ocorre em *Lavrador* e em *Congo*, não existe a mesma dificuldade em sua decifração ou apreensão, o conflito vivido pela personagem permanece relevante no desenvolvimento da narrativa. A discursividade da obra não ocupa o mesmo lugar de centralidade. Diferente da enunciação no documentário expositivo, ou ainda no cinema naturalista hollywoodiano, que oculta seu caráter discursivo-ideológico, *Olmo e a gaivota* suscita uma reflexão acerca da linguagem utilizada, provocando, como resultado do pacto ambivalente que estabelece com o espectador, um questionamento no que diz respeito a relação que estabelece com o real e sobre o seu processo produção. Contudo, sua reflexividade não elimina seus sujeitos e nem afasta seu referente, sendo mais próxima daquela que se apresenta no documentário performativo.

3.7 Afeto, embate e o espelho partido

Numa cena que se inicia aos 59’05”, o olhar da câmera lançado a Olivia pelo reflexo de um espelho, a atriz fala sobre a história das rugas em seu rosto: “Essa é a tristeza de Marion, que encenei noite após noite durante três anos. Sua tristeza ficou marcada na minha testa” (Olmo..., 2014). Mais uma convergência que Silva (2018)

identifica entre Olivia e a personagem Arkádina, de *A gaivota*: “Além do amor ao teatro, temos a vaidade da personagem tchekhoviana, sua preocupação com o envelhecimento” (p. 199).

Interferindo e participando da cena – se colocando enquanto personagem –, a diretora questiona sobre infidelidade no relacionamento do casal, buscando, possivelmente, mais um ponto de convergência entre a vida da atriz e a peça de Tchekhov: “Teria uma linha da infidelidade?” (Olmo..., 2014), indaga, se referindo às linhas de expressão da atriz, provocando um embate na “procura por novos pontos de vista para observar esse sujeito e seu mundo” (Santos Segundo, 2016, p. 213), característica da relação personagem autoficção.

A espessura do sujeito-da-câmera que, mais uma vez, se revela. Dessa vez, numa tentativa de mergulho mais profundo na intimidade da personagem, como a própria diretora admite em uma roda de conversa, no *Sem Censura*⁷: “eu e a minha codiretora somos meio que personagens do filme também, como elementos perturbadores dentro daquele apartamento, tipo incitando eles a chegarem a lugares da intimidade que eles não necessariamente querem revelar” (Costa, 2015).

A atriz investida subjetivamente na cena, devolvendo o olhar através do espelho – que, em primeiro plano, revela, na fisionomia do rosto de Olivia, o incômodo causado pela pergunta –, impõe um limite na relação com a direção, que, por sua vez, opta por incluir a imagem na montagem: “Se der para evitar falar da infidelidade e estragar minha relação, eu prefiro” (Olmo..., 2014). Nesse momento a atriz olha diretamente para a diretora que se encontra fora de campo, por trás da câmera.

Figura 6 – Linhas de expressão



Fonte: Olmo e a gaivota (Costa; Glob, 2014)

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7hARfCv-aeo>>. Acesso em: 18 set. 2023.

Para Silva (2018, p. 78), devido ao “regime de ambiguidade sob o qual o filme é construído”, não se evidencia se o diálogo encenado é “construído ou captado espontaneamente”. É possível perceber, todavia, a tensão entre a encenação, a indeterminação e a intensidade do mundo; a atitude inter/ativa e particip/ativa das cineastas; e a expressão do afeto e da personalidade no corpo, no rosto e nos gestos da atriz que, por sua vez, fala, por si, sobre si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que resulta é que, para o documentário contemporâneo autoral, não só o espectador não mais participa da construção de sentido do lugar de passividade que lhe fora atribuído em determinados contextos históricos e estéticos – como pelo documentário expositivo e o modelo sociológico –, mas também passamos a contemplar a ideia de um cinema que interfere e participa da realidade histórica como parte integrante e constituinte, não só e não mais do ponto de vista de um produto que lhe é exterior e posterior e/ou pretende representá-la objetivamente. Se buscava no mundo exterior proteína para o seu desenvolvimento – num movimento que vai do que está fora para dentro –, agora numa via de mão dupla, o documentário vai e, também, imprime no mundo suas próprias marcas.

Em *Olmo e a gaivota*, é sabido que ambas diretoras e personagens participaram ativamente no processo de enunciação. Para além da *auto-mise-en-scène* de Olivia que se apresenta na narração em voz *over*, tendo atriz gravado diários em áudio na primeira pessoa – entre outros momentos encenação direta em que a densidade psíquica dos sujeitos se condensa na conformação de verdadeiras personagens –, em depoimento transcrito, presente no *press book* do filme, Petra Costa afirma que da filmagem à edição, em todas as etapas da produção, “a equipe esteve imbuída do espírito de uma trupe teatral”, de forma que suas ideias “ganham vida por meio desse trabalho colaborativo”, reafirmando o caráter transubjetivo do processo por meio qual o documentário ganhou corpo. Sua enunciação, assim, mobiliza, consciente e intencionalmente, a transubjetividade anunciada por Rezende (2005), resultando num produto marcado por personalidades diversas. O que, por sua vez, implica numa partilha de autoria e nos possibilita afirmar o pacto autoficcional que se estabelece no vínculo entre o filme e o espectador, além da ética modesta em que a enunciação é posicionada.

O surgimento da *auto-mise-en-scène* dos atores, dessa maneira, não ocorre, necessariamente, como resultado de um recuo da direção, mas de uma perturbação que a sua presença e provocações – e por que não chama de encenação? Já que agora também personagem – causam no cotidiano dos sujeitos filmados, além de uma maior consciência que estes, por sua vez, têm de si e da cena, ocasionando na sua passagem do lugar de *sujeitos a* para o de *sujeitos de*.

Na medida em que revela sua espessura discursiva, *Olmo e a gaivota* reverbera o que existe de essencial no cinema verdade. E o faz a partir dessa introdução do sujeito-câmera na narrativa, que interferindo assumidamente na cena, desvela o aparato cinematográfico, revelando documentário o que até ali se apresentava enquanto construção ficcional, renegando a pretensão de objetividade ou de um acesso neutro à realidade características do documentário clássico, refletindo e reafirmando o caráter subjetivo que permeia toda e qualquer narrativa cinematográfica. Autorreflexivo, contudo, não só pela intervenção admitida da direção, mas, principalmente, na ambivalência por meio da qual, rompendo a barreira entre ficção e realidade, força uma atividade interpretativa, elevando a consciência do espectador, que é levado a questionar o que é real e espontâneo e o que é construção na narrativa. Tornando-se o pacto com o espectador reflexivo na mesma medida em que é autoficcional.

Se *Olmo e a gaivota* é autorreflexivo, no entanto, não é uma reflexividade narcísica, que se perde em sua introspecção e põe a própria forma linguística em primeiro plano. Mas, na medida em que apresenta, inclusa na montagem, a negociação que ocorre entre personagens e direção na construção da *mise-en-scène*, o que o filme reflete é a própria transubjetividade e seus efeitos, sem o negligenciamento, no processo, do seu referente ou de seus personagens, que permanecem relevantes à narrativa, e, agora, como subjetividades ativas, como é, também, característico do modo performativo de enunciação.

Assim, se buscávamos identificar o que era real e/ou ficcional na narrativa, agora nos é apresentada a possibilidade de compreender que já não cabe pensarmos nos termos de tal dicotomia; que o documentário não se opõe, necessariamente, à ficção, e que a distinção, entre um e outro, hoje, não pode ser compreendida senão em termos estéticos.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Tradução Carla Bogalheiro e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder** - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 81-85.

_____. **Ver e poder** - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Petra. **Petra Costa totalmente livre**. Entrevista concedida a Milly Lacombe. 17 fev. 2016. Revista Trip. TPM #161. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas>>. Acesso em: 16 set. 2023.

_____. **Entrevista a Petra Costa e Lea Glob, realizadoras de <<Olmo e a gaivota>>**. Entrevista concedida a Hugo Gomes. 02 jul. 2016. C7nema. Disponível em: <<https://c7nema.net/entrevistas/item/45359-entrevista-a-petra-costa-e-lea-glob-realizadoras-de-olmo-e-a-gaivota.html>>. Acesso em: 16 set. 2023.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo: cinema II**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2004.

DI TELLA, Andrés. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 68-81.

ENTREVISTA de Petra Costa ao Metrôpolis (TV Cultura) - Olmo e a Gaivota. Olmo e a Gaivota. 26 out. 2015. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=x8p8dSnYdBU>>. Acesso em: 19 set. 2023.

FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. **Significação**: revista brasileira de semiótica, São Paulo, v. 32, n. 24, p. 43-61, dez. 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2005.90549>>.

_____. “A noção de autor no filme etnográfico”. In: SERAFIM, José Francisco (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2019, pp. 49-64.

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

ORTEGA. María Luisa. Supostas e genuínas subjetividades. Trad. Natalia Barrenha. In: BARRENHA, Natalia Christofolletti; PIEDRAS, Pablo (orgs.). **Silêncios históricos e pessoais**: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo. Capinas: Editora Medita, 2014, pp. 20-28.

OLMO and the seagull. Direção: Petra Costa e Lea Glob. Produção: Charlotte Pedersen, Luís Urbano, Tiago Pavan. Brasil: Petra Costa e Lea Glob, 2014. Disponível em: <<https://www.netflix.com/br-en/title/81137482>>. Acesso em 27 de nov. de 2020

PETRA Costa no Sem Censura. Olmo e a Gaivota. 7 dez. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7hARfCv-aeo>>. Acesso em: 18 set. 2023.

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

_____. “A cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem intensa”. in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005, pp. 47-67.

_____. *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. **Rebecca**: revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, v. 1, n. 1, p. 16-53, jul. 2012. Disponível em: <<https://doi.org/10.22475/rebeca.v1n1.8>>.

REZENDE, Luiz Augusto. **Documentário e Virtualização**: propostas para uma microfísica da prática documentária. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS SEGUNDO, Carlos Antonio dos. **Documentário Inflexivo**: o personagem apropriado em cena. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016.

SERAFIM, José Francisco. “O autor no cinema documentário”. in: SERAFIM, José Francisco (org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. Salvador: EDUFBA, 2019, pp. 33-48.

SILVA, Maria Duccini Junqueira da. **Ponto de vista autorizado**: composições da autoria no documentário brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Cidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. **Morrer, Gestar, Renascer**: estetização e autorrepresentação nos documentários *Elena e Olmo* e *a Gaivota*. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Marcarello. Campinas: Papirus, 2003. (Coleção Campo Imagético).

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: experimental e documentário - passagens. São Paulo: Alameda, 2012.