

APROXIMAÇÕES DA DRAMATURGIA CLÁSSICA NO DOCUMENTÁRIO
CONTEMPORÂNEO

VIDAL, Julia ¹

SILVA, Acir DIAS da ²

RESUMO: Esta comunicação busca mostrar que o documentário, tal como o conhecemos, possui uma construção mais próxima dos modelos de narrativa tradicional do que de um suposto “espelho da realidade”. Também será discutida a percepção do espectador, que, como indivíduo, tende a interpretar a realidade como uma ficção em três atos. Para tanto será utilizado um estudo comparado, além da análise de filmes com base nos livros *Três usos da faca*, *Espelho partido*, *Introdução ao documentário* e *O cinema do real*. A primeira obra a ser tratada, *Estamira*, mostra uma protagonista cuja visão de mundo - com suas peculiares noções de poder, magia e Deus – coloca em evidência a subjetividade de percepção e ausência de uma verdade metafísica. Em *Jogo de Cena* a alternância entre mulheres contando suas histórias e atrizes interpretando-as torna difícil discernir quem é quem, levando a crer que, na verdade, tudo é um tipo de atuação. *Valsa com Bashir* tem a peculiaridade de pertencer ao raro gênero do documentário animado, relevando ainda mais a discussão sobre a tênue fronteira entre o que é “real”, pois em última instância não há diferença entre um desenho e uma filmagem; tudo se resume a pontos e linhas na tela.

PALAVRAS CHAVE: documentário, dramaturgia do real, estudo comparado.

Introdução

Com a defasagem da arcaica compreensão do cinema como “espelho do real”, se consolida cada vez mais a noção de que a arte cinematográfica se baseia na visão do indivíduo que a produz e, sobretudo, na escolha e manipulação de imagens.

Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de

¹ Estudante de Cinema da Faculdade de Artes do Paraná e orientanda de Iniciação Científica. E-mail: jujubavidal@hotmail.com

² Professor Associado da Faculdade de Artes do Paraná e orientador do referido trabalho.

diferentes formas, por uma fonte produtora. (XAVIER, Ismail, *O discurso cinematográfico*, p. 14).

O posicionamento de Ismail Xavier reforça a ideia de que não se pode compreender o cinema como sendo realidade. Embora, como defende Marcel Martin, suas características nos levem, em um primeiro momento, a crer que toda representação (significante) corresponde exatamente a um significado único e específico, isso não ocorre. Esse meio que se baseia na reprodução fotográfica da realidade leva erroneamente a crer que são os próprios seres e coisas que aparecem e falam, sem intervenção nenhuma.

No entanto, a constituição do cinema como *linguagem* se baseia sobretudo no fato de que ele não opera com os próprios objetos e sim com sua imagem. Assim, pode ser considerado que a realidade apresentada na tela nunca é plenamente neutra, veiculando sempre o objetivo de seu realizador.

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade. (MARTIN, Marcel, *A linguagem cinematográfica*, p. 21).

De uma maneira filosófica, é possível afirmar que se compreende que cada produção é equivalente a uma “verdade” pessoal do realizador, ou o que ele quer mostrar como o sendo. Não mais a idéia da existência de uma “Verdade” absoluta e metafísica se sustenta, muito menos o fato de que ela poderia ser revelada por meio do documentário. Esse questionamento é algo absorvido pelo público que, em sua grande maioria, passou a encarar o documentário como sendo “um ponto de vista”.

Libertos da pretensão e fardo de serem “espelhos da realidade” os documentários contemporâneos se constroem de maneira mais livre e interessante, capazes de comentar sua própria condição e utilizar elementos dramáticos sem a intenção de escondê-los, adotando um processo, em vários sentidos, muito mais verdadeiro.

Desenvolvimento

Documentário e ficção, embora considerados por muitos como categorias diametralmente opostas, frequentemente compartilham das mesmas características. Se de fato há uma linha que os separa, não é somente tênue, mas também esfumada e indetectável, existindo diversos exemplos fílmicos dispostos a contestar regras que se queiram estabelecer.

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo. (NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*, p. 17).

Com o objetivo de ilustrar a influência da dramaturgia clássica nos documentários da atualidade, será feita a análise de três obras fílmicas pertencentes ao gênero: *Estamira*, *Jogo de Cena* e *Valsa com Bashir*.

O primeiro filme a ser tratado tem como protagonista a marcante figura de Estamira, uma mulher considerada pela sociedade como portadora de distúrbios mentais (causados por traumas e pelos vapores tóxicos do lixão onde trabalha), e que possui peculiares noções sobre realidade, magia e Deus. Este indivíduo, que alega possuir poderes e conhecimento superior em relação às forças a que se refere, destaca – por meio de suas ações - a existência da subjetividade de percepção e diferentes interpretações do mundo.

Durante toda a obra é possível observar a manipulação (sem utilizar o termo de forma pejorativa) que ocorre. Logo durante a cena inicial do filme de Marcos Prado, a apresentação do ambiente que rodeia a protagonista é feita com diversos planos cortados e em preto e branco, com uma montagem de aparência ficcional. Certas

escolhas de filmagem, como enquadrar Estamira por cima do ombro de uma bonita garota de cabelos compridos, mostram a intenção de construir uma narrativa com imagens, criando o contraste entre essas duas figuras no mesmo ônibus.

Há momentos em que a ideologia por trás de uma escolha de plano é impossível de ser ignorada. Um desses casos é quando Estamira está sentada em sua casa, revelando as verdades que considera essenciais, e a câmera opta, ao invés de filmá-la, por enquadrar apenas sua mão, que treme quase que convulsivamente. A escolha entre chamar a atenção para suas palavras ou para o transtorno e loucura é uma opção capaz de gerar duas “verdades” em relação a um mesmo fato.

Entretanto, é necessário que se faça essa opção. A personalidade do artista e suas escolhas sempre farão parte da obra e não faz sentido negá-las. Como comenta o escritor polaco Witold Gombrowicz, é paradoxal que exista uma constante pressão para a renúncia da individualidade sendo que a palavra “eu” é tão fundamental, palpável e repleta da realidade mais honesta.

Embora o drama de Estamira não se resolva efetivamente (sua condição de vida não melhora e sua sanidade não é restabelecida como poderia acontecer em uma ficção), há a intenção de construir no documentário um final “feliz”, ou que ao menos denote a possibilidade de felicidade, com a protagonista em um momento de paz na praia, brincando com as ondas que considera como sendo sua filha.

Em *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, sua proposta, que consistia em gravar mulheres do Rio de Janeiro contando suas histórias e posteriormente filmar atrizes representando essas narradoras, é o aspecto mais marcante. O interessante do filme se dá a partir do momento em que não é mais possível distinguir quem é “real” e quem está “fingido”. (A não ser, é claro, que já se tenha o conhecimento de quem são as atrizes).

É interessante comentar que não existe nada de novo em um diretor pedir que se atue em seu documentário. Flaherty, um dos pioneiros do gênero, em sua obra *Nanook*, não hesitou em pedir ao protagonista e esquimó homônimo que repetisse situações do cotidiano para a câmera e que representasse ações que nunca havia feito ou visto. Até mesmo as relações criadas entre os personagens eram “de mentira”.

A cena de abertura de *Jogo de Cena* constitui-se de uma jovem subindo as escadas para o palco, cumprimentando o diretor e sentando em uma cadeira de costas

para o público. Ela conta a história de como começou sua carreira no teatro, resultando na abordagem metalingüística de uma atriz representando uma atriz.

O fato de que não ser possível discernir quem é quem serve de apoio para a afirmação de que é provável que todas estejam atuando. Dizer isso não significa de nenhuma forma que as entrevistadas mentiram em suas histórias, mas sim que elas, como todos os seres humanos durante uma conversa, apresentaram uma versão editada de quem são, representaram seu próprio papel para mostrar o que consideram a melhor versão de si mesmas.

Qualquer pessoa com um mínimo de experiência sobre o que seja fazer um documentário tem consciência de que diante da câmera de um documentarista sempre há atuações (encenações). Sem pretender ingressar em uma discussão complicada, seria possível inclusive aceitar o argumento de que 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. (TELLA, Andrés Di, *O documentário e eu*, p. 72, in *O cinema do real*).

A impossibilidade da utilização da câmera como uma “mosca na parede” não é a responsável pela presença de atuações em frente à câmera. Esse aspecto sempre presente é tão intrínseco à natureza humana que pode, mesmo que de modo aparentemente paradoxal, aproximar o documentário do real.

Valsa com Bashir, de Ari Folman, conforme já disto, é um filme pertencente ao raro gênero do documentário animado. A obra narra a história de soldados israelenses durante a guerra do Líbano, tendo como elemento central a busca do próprio diretor-personagem de preencher lacunas em relação a memórias da época, sendo baseada em entrevistas reais (sem no entanto haver a utilização de rotoscopia). A escolha pelo formato de animação se baseia na possibilidade que ele traz de incluir na narrativa lembranças, sonhos e delírios, elementos importantes para uma melhor compreensão dos acontecimentos.

Em relação ao fato dos desenhos não serem considerados como algo “real”, Folman defende a opinião de que mesmo em um documentário convencional ou qualquer outro tipo de filme, o que se apresenta também não é o real. A divergência

entre uma animação e uma filmagem não seria tão grande, pois nenhum trabalha com os objetos reais, a rigor ambas são apenas pontos projetados na tela.

O impacto da produção se constrói desde a cena inicial em que cães correm pelas ruas quase desertas de uma cidade não identificada. De aparência feroz e selvagem, eles acuciam as pessoas em seu caminho, derrubam mesas e causam terror. Quando finalmente chegam ao seu destino, à frente de um prédio, a voz pertencente ao homem na janela narra os eventos e percebe-se que tudo possivelmente se trata de um sonho sendo contado a um colega em um balcão de bar.

Devido à temática de guerra, fica mais óbvia a noção de existirem dois grandes lados da história, existindo em ambos diversas facetas pertencentes a cada um de seus personagens. Não existe em nenhum momento intenção de evitar esse fato ou de apresentar a versão abordada como sendo a correta. Inclusive quando questionado a respeito do fato de não ter incluído nenhuma entrevista de soldados do lado “inimigo” – o que seria possível na atualidade –, Folman argumentou que não é possível estar em dois lados de um evento. Ele narrou a visão que lhe cabia e espera que um dia os palestinos possam contar sua história, a qual assistiria com prazer. Essa visão honesta confirma a concepção de documentário como verdade sincera, mas não absoluta.

Tratando da dificuldade humana em compreender o documentário como real, talvez também seja relevante argumentar que isso pode ser impossível uma vez que nem mesmo a realidade é compreendida como real.

Partindo do princípio de que a vida só faz sentido em retrospectiva, é possível acreditar na tendência que o homem possui de interpretar a própria vida como uma ficção, ainda mais especificamente como uma estrutura em três atos.

Conforme afirma David Mamet, é da natureza humana dramatizar. Até mesmo os eventos mais impessoais (clima, trânsito, notícias) são explorados dramaticamente a fim de se obter um significado para o herói - aqui entendendo cada indivíduo como sendo o “herói” de seu drama pessoal.

Dramatizamos um incidente tomando os eventos e reordenando-os, alongando-os e comprimindo-os, a fim de poder compreender seu significado pessoal para nós, como protagonistas do drama individual que compreendemos ser a nossa própria vida. (MAMET, David, *Três usos da faca*, p. 11).

Mamet se utiliza do exemplo da “partida perfeita” em que comenta que um jogo ideal não é o vencido imediatamente, mas sim o arduamente disputado, repleto de reviravoltas e que possa ser visto em *retrospectiva* como tendo sempre uma conclusão inevitável. Esse é um evento de mini drama satisfatório, e isso se deve a sua estrutura.

Mais além do que compreender a vida como ficção, há o desejo de que ela se estabeleça na estrutura mais clássica possível, a de três atos. É dessa maneira que tendem a ser interpretados os eventos significativos na vida de cada indivíduo.

Inclusive a motivação para assistir a um documentário pode advir do fato de este ser compreendido como ficção, como um drama com significado para a vida de cada um. Segundo David, essa é a razão que nos impulsiona a assistir uma peça, filme, discurso político ou o que quer que seja.

Tal como a plateia de uma peça, acompanhamos a trama *não* porque desejamos que o problema específico seja resolvido (por que deveríamos nos importar se Otelo assassina sua esposa imaginária?), mas porque qualquer solução *representa* a capacidade do indivíduo de triunfar. (MAMET, David, *Três usos da faca*, p. 27).

Assim, tanto a história de Estamira, quanto das mulheres cariocas e dos soldados israelenses são vistas como sendo ficções. Não há interesse propriamente em saber se haverá alguma mudança na condição da catadora de lixo, se uma das entrevistadas verá a filha de novo ou se o soldado central da trama irá conseguir preencher as lacunas de sua memória. Cada um dos dramas reais nos interessa pelo mesmo motivo que um drama ficcional.

O interesse gerado pelo documentário se dá, mais do que pelo tema em si, pela possibilidade que ele tem de lidar com as preocupações do espectador e de permitir que este projete seus próprios desejos na meta a ser atingida. Além disso ele também exercita, lisonjeia e informa a capacidade de análise racional e de “aprender uma lição”, principal mecanismo de sobrevivência do ser humano.

Os protagonistas que são encontrados no documentário contemporâneo geralmente correspondem ao herói trágico, sendo que a tragédia celebra a subjugação do indivíduo. A história do herói é sobre uma pessoa que está passando por um teste que

não escolheu, que não está à altura da jornada que tem que empreender. Há fascínio nessas histórias, e a finalidade do drama é nos lembrar que vivemos em um mundo depravado, interessante e selvagem, no qual não há real justiça.

Desse modo, a compreensão do drama da tela não pode ser nada além da compreensão do drama pessoal de cada um. Eis a profunda vocação da arte, e o documentário poderia ser entendido como sendo “arte verdadeira”, pois ela se difere por, assim como a vida, não ser simples e sim profunda, variada e convulsionada, do mesmo modo que a alma e as mentes dos seres humanos que as criam.

Os filmes documentais se baseiam na realidade, mas não são capazes de transportar o mundo real até o espectador. Sua beleza está no fato de se basearem em um mundo incrivelmente complexo e de seu objetivo não ser o de mudar esse mundo, mas sim de aliviar a confusão, fúria e tristeza diante da própria impotência humana.

Conclusão

Em relação às conversas ocorridas no É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentário, Jean-Claude Bernadet comentou:

Houve um debate que me pareceu bastante interessante, quando alguém soltou a seguinte formulação a respeito dessa relação entre ficção e documentário: um documentário com desejo de ficção e uma ficção com desejo de realidade. E para mim pareceu ser a coisa mais precisa dita sobre essa temática, porque, ao invés de usar categorias fixas, ela representa vetores, tendências, tensões, e acho preferível trabalhar com essas idéias de movimento, de tensão, a pensar com base em categorias. (BERNADET, Jean-Claude, *Documentários de busca*, p. 149 in *O cinema do real*).

O autor também defende a subjetividade não como individualismo, mas sim como uma dinâmica que é em parte íntima e em parte fruto da sociedade, sendo impossível discernir aonde se encontra o limite.

A maioria dos processos de compreensão do documentário atentam para a liberdade conquistada dentro do gênero. Por mais amplas que sejam as possibilidades, continua a tendência para o modo de organização clássico. Isso se deve a que a estrutura dramática não é algo inventado de modo arbitrário ou consciente, segundo Mamet.

É uma codificação orgânica do mecanismo humano de ordenar informações. Evento, elaboração, desenlace; tese, antítese, síntese; rapaz conhece moça, rapaz perde moça, rapaz conquista moça; primeiro ato, segundo ato, terceiro ato. (MAMET, David, *Três usos da faca*, p. 72).

O espectador não possui controle em relação a sua interpretação do documentário de maneira “ficcional”, nem da ordenação e compreensão dos eventos do mundo utilizando a estrutura em três atos. O mesmo vale para os realizadores do filme.

Produzir um documentário é uma *construção* de uma “verdade” temporária e relativa, assim como qualquer outra produção de conhecimento. Certos aspectos serão inconscientes ao diretor, mas, os que não o forem, serão as escolhas que definem o filme.

A palavra chave para compreender o processo fílmico que rege o documentário é manipulação. Devido à impossibilidade de transportar os eventos diretamente para a mente do espectador, quase todas as informações chegam a ele após serem manipuladas pelo jornal, televisão ou fonte emissora. Mesmo que utopicamente fosse possível resolver essa situação, ainda haveria a barreira intrasponível da distorção de percepção que existe em cada indivíduo, e é necessário que haja consciência em relação a este aspecto.

O documentário na atualidade não pode supor uma “inocência” do espectador, considerar que ele irá aceitar aquilo que for disposto como sendo a verdade única e incontestável que magicamente lhe é apresentada por meio de um filme. O posicionamento do realizador deve ser ético e coerente, mostrando seu lado da história sem implicar que ele seja mais do que isso: um ponto de vista.

Assim como houve a queda da filosofia metafísica, não mais cabe ao documentário uma pretensa posição de revelador do real. As verdades que ele convém são aquelas que se encontram em aspectos anteriormente renegados, como a atuação,

manipulação e subjetividade. Liberto da tentativa de ser um meio revelador, o filme documental possui mais possibilidades do que nunca.

Referências Bibliográficas

XAVIER, Ismail, *O discurso cinematográfico*. São Paulo, Paz e Terra, 2006.

MARTIN, Marcel, *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 2009.

NICHOLS, Bill, *Introdução ao documentário*. Campinas SP, Papirus, 2005.

TELLA, Andrés Di, *O documentário e eu*, in *O cinema do real*. São Paulo, Cosac e Naify, 2005.

MAMET, David, *Três usos da faca*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2001.