

**Unila – Universidade Federal de Integração Latino-
Americana, Foz do iguaçu, 28 a 30 de setembro de 2011**

**Organizadores da publicação: Alai Garcia Diniz e Fleide
Daniel de Albuquerque**

Organização, execução e patrocínio: **UNILA e Itaipu-Paraguay**
Parceria: NELOOL/UFSC & Universidad de VIGO

**Nelool – Núcleo de Estudos de Literatura, Oralidade e
Outras Linguagens - www.nelool.ufsc.br**

Junho de 2012

Fronteiras entre ficção e realidade nos relatos audiovisuais.

Henrique Finco
Universidade Federal de Santa Catarina, agosto de 2011.

No cinema, e por conseqüência em todas as formas de relatos audiovisuais, há uma divisão que vem desde suas origens: a da ficção e a da não-ficção, que tradicionalmente nos estudos de cinema são tratadas respectivamente como “filmes ficcionais” e “filmes documentários”.

Por outro lado, a quase totalidade dos estudos sobre cinema se concentra sobre os filmes ficcionais e, quando volta seu foco para os filmes documentários, tem sempre no horizonte, ou como referência, o cinema ficcional.

Isto é assim porque os dois tipos de cinema partilham a mesma forma de expressão: algo que podemos chamar (e que tem sido chamado) de “linguagem cinematográfica” – termo que na verdade não é muito preciso, pois o que de mais notável esta forma de expressão tem em comum com as formas de linguagem (pelo menos as consideradas tradicionalmente assim) é exatamente a capacidade de compor relatos, frisando que o uso do termo “relato”, aqui, é feito em sua acepção mais ampla, que engloba as narrativas em prosa e as narrativas poéticas, com uma vasta gama de nuances entre elas.

Assim, e de forma geral, a matéria de que trata tanto os estudos sobre cinema ficcional e os sobre cinema documentário é basicamente a mesma: fotografia (ou freime)ⁱ em movimento, com som sincronizado ou não, colados em séries, em que cada

série destas é chamada de plano. Ao final, o resultado desta colagem de uma determinada quantidade destas séries de imagens e sons, ou planos, é o filme. Como o que se vê na tela projetado, o resultado final, quase sempre também inicia por um roteiro (que equivale, aproximadamente, à parte literária de uma peça de teatro), é resultado de interpretações e/ou atuações de atores e como há um cenário (ou vários, o que é mais comum) com iluminação controlada, além de figurinos, direção de atores, etc., também há um parentesco com o teatro.

Com este parentesco do cinema com a literatura (capacidade de narrar) e com o teatro, a crítica cinematográfica e os estudos sobre cinema “importaram” e adaptaram termos e conceitos utilizados pela crítica teatral e pela crítica literária, como *misancene*ⁱⁱ, *diegese*, *opacidade*, *estrutura* e *séries narrativas*, *personagem*, *ator*, *cenário*, etc. Como, além disto, também há um parentesco com as artes plásticas – especialmente com as artes figurativas e em especial a pintura – também houve a contribuição da crítica pictórica, em especial no que diz respeito ao conceito de estilo.

Todas estas contribuições, além das advindas da psicologia, antropologia e história, entre outras, ao mesmo tempo em que auxiliaram a formar um corpo teórico sobre o cinema, simultaneamente contribuíram para criar uma espécie de “cortina” que turvou (e turva) a crítica e os estudos sobre o que há de específico no fenômeno “cinema”, ou por outra: sobre o que o cinema é em sua singularidadeⁱⁱⁱ.

Um dos aspectos que ajudam a compor esta singularidade do cinema, no âmbito das artes (representativas ou não, mas especialmente das representativas) é que, diferente da pintura representativa, de quase todo o teatro e da literatura, o cinema produz uma peça “transparente”^{iv}, aqui no sentido de uma analogia com a janela e até, forçando um pouco, com o espelho: o que o cinema mostra são imagens (ópticas e ópticas) diretas de uma realidade física, como lembra Kracauer (1962): ao apreciador do cinema, diferente do apreciador do teatro ou da pintura – em especial o do cinema comercialmente dominante – não é dado ver a “matéria” (ou os processos) pelo qual o filme é construído. Na pintura, é possível perceber as pinceladas, a textura da tela e das tintas: está claro que é uma representação construída. No teatro também não há dúvida que à nossa frente estão atores atuando em um espaço pré-determinado (o palco), representando personagens que não são os atores. Por mais que a literatura, o teatro e a pintura se esforcem para serem “realistas”, elas têm seu limite definido pela sua própria natureza e nunca conseguirão uma reprodução (ou uma representação) convincentemente realista. Com o cinema dá-se o contrário: para não conseguir uma

representação realista, teriam que ser feitos esforços para violar a própria natureza do cinema.

Esta peça transparente, que é o cinema, permite a ilusão, muito explorada por comerciantes e realizadores de filmes, de se estar vendo algo muito parecido com a realidade tal como ela se apresenta a nossos olhos, ou como se apresentaria a nossos olhos caso eles (os nossos olhos) estivessem no lugar ocupado pela câmera cinematográfica (ou de vídeo) no momento e lugar onde as imagens foram tomadas. Nesta senda, definida por balizas comerciais, muitos filmes de ficção são produzidos para dar o máximo possível a impressão de que, de fato, retratam uma realidade existente: não poucos, por exemplo, utilizam a legenda “baseado em fatos reais”.

Mas, algumas vezes acontece o fato de que nossos olhos veriam algo muito próximo ao real que se apresenta em frente à câmera, como ocorre em reportagens televisivas ou nas imagens capturadas por câmeras de segurança. Porém, na maioria das vezes, isto é falso. E é falso porque a maioria dos filmes exibidos são filmes ficcionais e, nestes, o que se vê na tela, embora tenha uma surpreendente aparência realista, é a imagem de um cenário e a imagem de uma interpretação – e, neste caso, talvez muito apropriadamente, poder-se-ia falar em misancene, em representação de atores e em direção.

Esta “cortina” que boa parte dos escritos sobre cinema acaba por ajudar a criar, também ajuda a confundir as discussões sobre o caráter ficcional ou não de determinados filmes, ou de determinadas classes de filmes, pois ao utilizar o conceito de “realismo” advindo da literatura, por exemplo, e aplicá-lo nas análises cinematográficas, importa-se também toda a complexidade mal resolvida que este conceito tem, pois uma representação literária, ou um relato literário, não apresenta nenhuma analogia direta com a realidade. Mesmo que o relato literário se esforce muito para ser “fiel”, em sua descrição a uma dada realidade, o máximo que se conseguirá através dele é uma evocação daquela realidade, relato que por sua natureza, que é literária, sempre será cifrado, esquematizado; ou seja: um relato de segunda ordem^v em relação a como a realidade física se apresenta.

A representação que o cinema propicia da realidade é de outra ordem: ela é diretamente analógica em relação ao que representa: a representação da realidade, no cinema, parece ser a própria realidade, uma realidade que parece ser reapresentada, ou pelo menos parece ser a realidade visível (e, com frequência, audível). Assim, falar em realismo no cinema é quase redundante, pelo menos em filmes que não sejam

animações, pois os filmes são realistas em sua ontologia mesma^{vi}. Para um dos principais teóricos do cinema, André Bazin, alguns tipos de cinema propiciariam de fato a re-apresentação da realidade, e não apenas sua representação: para ele, o cinema seria “um molde de luz” da realidade. Pier Paolo Pasolini, outro importante teórico do cinema, centrado nesta característica de reproduzir diretamente uma realidade visível ou uma realidade plausível, criou a assertiva de que o cinema seria uma espécie de “língua da natureza” (Pasolini, 1982): para ele, o cinema é o lugar em que a natureza se expressa como linguagem. Não muito distante de Pasolini, outro influente pesquisador do cinema, Siegfried Kracauer (1962), falava do cinema como uma expressão concreta da realidade física.

Estas características do cinema dizem respeito a todos os filmes (ou quaisquer outras peças audiovisuais) que pretendam contar uma história, seja de forma mais marcadamente prosaica ou mais marcadamente poética, independente do tipo de vínculo que tenham com a realidade concreta do mundo físico e social que existe além do filme em si, pois embora o filme sempre seja, como primeiro momento, o resultado de uma captação imagética de algum real concreto, este real captado pode tanto ser apenas o real dos cenários artificiais e das representações baseadas em relatos ficcionais, quanto também poderá ser o resultado da captação de uma realidade física e social pré-existente e, neste caso, de uma realidade não ficcional.

Assim, baseado apenas na natureza plástica e estética de um determinado filme, parece impossível determinar se é um filme que retrata (ou re-apresenta, nos termos de Bazin) uma determinada realidade pré-existente no mundo físico e social em que vivemos, o que o tornaria um filme documentário, ou se ele é um filme baseado apenas em uma história fictícia, ou baseado em uma história (fictícia ou não) interpretada por atores profissionais, o que o tornaria um filme ficcional^{vii}.

Existem, é verdade, algumas características que são mais facilmente encontráveis em filmes ficcionais e outras, que são mais comuns aos filmes não-ficcionais.

Por exemplo, uma câmera trêmula – a tão comentada “câmera na mão” – é um dos indícios mais facilmente associado aos filmes não-ficcionais, assim como as medições incorretas de luz, ou a não continuidade espaço-temporal entre diferentes planos subseqüentes, também o são. Por outra, as medições corretas de luz, a câmera não-trêmula, a atuação de atores profissionais conhecidos, os cenários impecáveis, a

continuidade espaço-temporal entre planos, são mais facilmente associados a filmes ficcionais.

O complicador, nisto tudo, é que tanto os indícios mais associados a filmes ficcionais quanto os indícios mais associados a filmes documentários não são exclusivos nem de uns nem de outros. Não são raros os filmes ficcionais que utilizam a descontinuidade entre planos, a câmera trêmula, medições incorretas de luz e atores não profissionais, assim como existem inúmeros filmes documentários que utilizam medições impecáveis de luz, música de fundo, continuidade entre planos, filmadoras com tripé, animações, distorções de imagem, assincronismo entre imagem e som, etc.

Além disto, há outra característica – inevitável na maioria dos filmes – que aproxima ainda mais os filmes de ficção dos filmes de não-ficção, que é a montagem. Mesmo os documentários (ou filmes não-ficcionais) que mais reivindicam seu vínculo com o real, como o *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, dificilmente conseguem escapar dela; e montagem significa, necessariamente, manipulação e rearranjo do que foi captado pelas câmeras, não raro com montagem de planos que foram tomados em locais, datas e situações muito diferentes entre si, como ainda é o caso do filme *Notícias...*, tomado como exemplo acima.

Portanto, uma análise isolada de um determinado filme, baseado apenas em suas características estéticas, técnicas e narrativas, não permite uma definição precisa sobre sua ficcionalidade ou não. Ou seja: não há nada, em um dado filme, que permita afirmar categoricamente que este determinado filme seja um relato ficcional ou que seja um relato não-ficcional, embora sempre existam indícios que apontem para a ficcionalidade ou para a não-ficcionalidade.

Existem, é verdade, os casos extremos, em que não há dúvida sobre a natureza ficcional ou não de um determinado filme, como é o caso dos filmes que fazem parte do *star system*, que são os filmes de ficção produzidos industrialmente, com atores profissionais, como é o caso de quase todos os produzidos por Hollywood. Algumas vezes, o próprio “gênero” cinematográfico não deixa dúvidas sobre a natureza ficcional do filme, como os de faroeste, as comédias, os musicais, os de gângster, de ficção científica, de aventuras, bem como os que são resultado de adaptações de obras literárias conhecidas.

Este hibridismo, que em muito é decorrente da ontologia do relato cinematográfico, de sua natureza, permitiu que pesquisadores como Aumont (1995) afirmassem que todos os filmes são ficcionais e que, portanto, não haveria o menor

sentido nesta divisão que acompanha o cinema desde seu nascimento, que é a divisão entre filmes ficcionais e filmes documentários – o que também permitiu que outros, como Godard^{viii} (in Ramos, 2005, p. 92), afirmassem que todos os filmes são documentários, pois, de uma forma ou outra, sempre estariam documentando alguma coisa.

Portanto, dividir o cinema em dois campos distintos, e em alguns casos antagônicos, parece ser uma tarefa fútil, pois as fronteiras entre eles são completamente indistintas. O problema é que existem filmes ficcionais e filmes documentários e, para uma aproximação tanto de uns quanto de outros, esta fronteira necessita ser mapeada.

Alguns pesquisadores, como Noël Carrol (2005), advogam que seria possível uma melhor definição dos filmes documentários caso nos ativésemos a como se desenvolve o relato neles contido e a partir de como que este relato é construído. Desta forma, baseado em uma mostra ampla de filmes documentários, ele propõe que o termo “filme documentário” seja substituído pelo termo “filme de asserção pressuposta”, uma vez que uma das características dos filmes documentários seria o de provar ou comprovar uma asserção, ou o demonstrar a “verdade” sobre um determinado ponto de vista.

Na base da proposição de Carrol, está a evidência de que quase todos os filmes documentários podem ser pensados como um discurso de alguém sobre alguma coisa que pré-existe no mundo físico e social. Esteticamente, ou como estratégia narrativa, de forma geral estes tipos de filmes têm uma articulação descontínua entre planos (em oposição aos ficcionais, em que esta articulação tende a ser contínua), planos estes que estão em confronto (ou em oposição) e que obedecem a uma lógica de demonstração, falando sobre um mundo a ser construído (ou seja: modificado)^{ix}. O que eles demonstrariam seria a asserção a que se refere Carrol.

O problema na proposta de Carrol é que muitos filmes documentários não partem de asserções e não têm intuito de pressupor ou comprovar alguma asserção, como o filme *Fim* (1992), de Artvazd Pelechian, ou *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, ou *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho, além de muitos outros. O filme *Fim*, por exemplo, é composto de poucos e longos planos de uma viagem de trem, feitos no interior da composição. *Santiago* é uma espécie de biografia filmada, que serve de pretexto para o diretor falar de si e sua família. *Edifício Master* mostra alguns moradores, transformados em personagens, de um condomínio em Copacabana, no Rio de Janeiro.

Sendo assim, a proposição de Carrol não abarca todos os filmes considerados como filmes documentários. Porém, ela aponta para uma possibilidade de classificação, e portanto também para a possibilidade de traçar uma possível fronteira teórica entre filmes ficcionais e não-ficcionais, que é dada pela necessidade deste tipo de filme demonstrar uma “verdade”. Ou seja: aponta para a possibilidade de se poder classificar estes filmes a partir de uma dimensão extra-filmica, dimensão esta que seria uma dimensão ética.

De fato, como aponta Bill Nichols (1991, 1994, 2001, 2005, 2008), entre outros pesquisadores, a dimensão ética é definidora do cinema de não-ficção, cinema este que obedece a um pacto implícito entre realizador e espectador: de que o que se está vendo no filme documentário de fato é assim, ou de fato aconteceu, pelo menos do ponto de vista do realizador.

Ou seja: a possibilidade de definição e, portanto, de uma fronteira entre filmes ficcionais e filmes documentários é dada por uma dimensão extra-filmica, pois a hibridação entre as formas “puramente documentais” e as formas “puramente ficcionais” é a regra e não a exceção, onde não raro acontece de realizadores brincarem com a crença na veracidade que os espectadores têm, como parte sua no pacto citado mais atrás^x.

Desta forma, para poder alcançar com alguma certeza uma definição sobre o caráter ficcional ou documental de um determinado filme, sempre será necessário recorrer a fontes externas ao filme, que podem envolver notícias veiculadas pela imprensa, crítica cinematográfica, documentos históricos, documentos oficiais e depoimentos de envolvidos no filme.

Mesmo isto – recorrer a fontes extra-filmicas – em alguns casos não dá a certeza de que um filme documentário tenha se atido rigorosamente à realidade, como no caso do filme *Ninguém sabe o duro que dei* (2008), uma biografia do cantor Wilson Simonal feita por seu filho primogênito, Simoninha. Este filme procura diminuir a responsabilidade de Wilson Simonal no episódio que o levou ao ostracismo: a tortura do contador Rafael Viviani nas dependências de uma delegacia de polícia, por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), durante a ditadura militar de primeiro de abril de 1964 no Brasil, o que aconteceu por Simonal ter pedido aos agentes que dessem uma surra em Viviani, o que não impediu este filme de ganhar uma menção honrosa na edição de 2008 do festival *É Tudo Verdade*, evento dedicado exclusivamente ao cinema documentário.

Como se vê, portanto, as fronteiras entre ficção e realidade nos relatos audiovisuais são indefinidas e de difícil localização – e mesmo quando se imagina que estejam bem localizadas, não há garantia nenhuma de que de fato estejam, o que não impede de continuarem sendo feitos filmes documentários e filmes ficcionais e que a necessidade de uma definição mais rigorosa continue existindo.

Bibliografia:

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Texto & Grafia Ltda., 2010.

AUMONT, Jacques. (org.). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Juliana Jardim Barboza. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CARROL, Noël. *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

KRACAUER, Siegfried. *Film: ritorno alla realtà fisica*. Milano: Saggiatore, 1962.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1991.

_____. *Blurred Boundaries*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1994.

_____. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *A voz do documentário*. In RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio Alvim, 1982.

RAMOS, Fernão P. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

RICOEUR, Paul. *La memória, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.

XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Notas:

ⁱ Como relatos audiovisuais englobam os produzidos por vídeo, o termo adequado para nominar uma unidade discreta do plano em vídeo é *freime* (do inglês “frame”) e não o fotograma. O *freime* pode ser de natureza analógica ou digital.

ⁱⁱ Aqui sempre será utilizada a forma aportuguesada *misancene* ao invés da original *mise-en-scène*.

ⁱⁱⁱ Christian Metz, sentindo a necessidade de recursos de análise próprios do cinema, ou mais adequados ao cinema, propõe que a semiologia seja o campo que contempla melhor os estudos e críticas sobre o cinema.

^{iv} Os conceitos de transparência e opacidade, aplicados à teoria cinematográfica, podem ser encontrados em XAVIER (1984).

^v Paul Ricoeur distingue uma narrativa de primeira ordem, que seria própria dos testemunhos, de uma narrativa de segunda ordem, própria dos historiadores (RICOEUR, 2000, p.82). Aqui, utilizo esta divisão de forma analógica, considerando que, como André Bazin, o cinema consiga uma impressão direta da realidade visível.

^{vi} Para uma discussão mais aprofundada sobre a ontologia do cinema, ver Bazin (1991) e Kracauer (1962).

^{vii} Note-se aqui que, muito sucintamente, acabo por classificar todos os filmes que contam uma história baseados em reconstituições como filmes ficcionais. Acredito que isto não seja uma temeridade e, em momento mais adequado, desenvolverei melhor os argumentos sobre isto.

^{viii} A frase completa de Jean-Luc Godard, segundo Ramos (2005), é a seguinte: *Todo grande filme de ficção tende ao documentário e todo grande documentário tende à ficção e, quem optar por um, encontrará necessariamente o outro no fim do caminho*.

^{ix} Para um aprofundamento sobre as diferentes formas de montagem e suas relações com os diferentes gêneros cinematográficos, ver AMIEL (2010).

^x Recentemente, o ator norte-americano Joaquin Phoenix levou esta hibridação ao extremo em *I'm Still Here* (2010), um documentário que é um falso documentário sobre uma falsa decisão sua de abandonar Hollywood e se transformar em disquetei jóquei.