

Personagens femininas no documentário brasileiro

Karla Holanda*

Resumo: O artigo apresenta uma análise das personagens femininas presente nos filmes que formaram o cânone do documentário brasileiro nos anos 1960, quando surge o chamado documentário moderno. A personagem feminina nessa década quase sempre assume papel secundário. Interessa-nos discutir: o que se entende por personagem em documentários? Quais paralelos existem com as personagens de ficção? De que filmes e diretores estamos falando?

Palavras-chave: documentário brasileiro; mulheres no cinema; personagens em documentário.

Resumen: El artículo presenta un análisis de los personajes femeninos en las películas que formaron el canon del documental brasileño en la década de 1960, cuando surgió el llamado documental moderno. El personaje femenino en esta década casi siempre adquiere un papel secundario. Nos interesa discutir: ¿qué se entiende por personaje en los documentales? ¿Qué paralelos hay con los personajes de ficción? ¿De qué películas y directores estamos hablando?

Palabras clave: documental brasileño; mujeres en el cine; personajes en documental.

Abstract: The article presents an analysis of the female characters in the films that formed the canon of Brazilian documentaries in the 1960s, when the so-called modern documentary emerged. The female character in this decade almost always takes on a secondary role. We are interested in discussing: what is meant by character in documentaries? What parallels are there with fictional characters? What films and directors are we talking about?

Keywords: Brazilian documentary; women in cinema; characters in documentary.

Résumé : L'article présente une analyse des personnages féminins dans les films qui ont constitué le canon du documentaire brésilien dans les années 1960, époque où est apparue le documentaire dit moderne. Le personnage féminin de cette décennie occupe presque toujours un rôle secondaire. Nous nous sommes intéressés à discuter la question suivante : qu'entend-on par personnage dans les documentaires ? Quels parallèles peut-on établir avec les personnages de fiction ? De quels films et réalisateurs parle-t-on?

Mots-clés : documentaire brésilien ; les femmes au cinéma ; personnages dans un documentaire.

* Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Arte e Comunicação Social, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, 24210-590, Niterói (RJ), Brasil.

E-mail: karlaholanda@id.uff.br.

A autora agradece à Faperj – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, pelo apoio a esta pesquisa.

Submissão do artigo: 22 de dezembro de 2022. Notificação de aceitação: 01 de fevereiro de 2024.

Num filme de ficção, a personagem, geralmente, se origina da mente do/a roteirista, que delinea suas características físicas, morais, sociais, linguísticas, intelectuais, com as quais ela estabelece relacionamentos familiares, sexuais, profissionais, de amizade. A essa personagem é atribuído um contexto onde ela vai desenvolver suas ações: assim, ela mora em certa região, tem determinada família, exerce (ou não) alguma profissão, trabalha em tal lugar, etc. Mesmo que se saiba pouco sobre a personagem ou que ela contrarie expectativas causais, é o ator/atriz que materializa suas qualidades ao emprestar seu corpo, voz e técnica; é ele/ela que fará a mediação entre a personagem descrita no roteiro e o que efetivamente tomará vida, que se tornará cristalizado na imagem. Além disso, muitas vezes, o ator/atriz recebe orientações da direção em relação à sua interpretação. Portanto, a concretização da personagem no cinema de ficção, pode-se dizer, envolve a mistura do que está determinado no roteiro, da personalidade e características do ator/atriz, da condução da direção e, vale acrescentar, da relação que a personagem estabelece com outras da trama. Se, grosso modo, a personagem do filme de ficção pode ser assim compreendida, o que podemos afirmar sobre a personagem de documentário?

Pretendemos aqui investigar o sentido da personagem de documentário e, em seguida, apresentar algumas personagens femininas elaboradas pelos documentaristas brasileiros dos anos 1960, quando surge o chamado documentário moderno, na esteira do Cinema Novo – filmes que compõem o cânone do documentário brasileiro do período.

Personagem de documentário

Há documentários que se utilizam de atores ou atrizes - profissionais ou não - para interpretar certos papéis. Nesse caso, a personagem pode ser constituída a partir de um roteiro e seguir orientações expressas da direção, tal qual num filme de ficção. Entretanto, não é esse tipo de personagem de documentário que nos interessa para o propósito deste artigo, mas aquele que expõe sua própria existência, suas próprias histórias, pensamentos e valores; é o que se lança e que revela um *ser* emergido do emaranhado das relações que se interpõem no instante da filmagem e mesmo antes, quando surge a ideia do filme. A esse, Bezerra propõe chamar de *performer*, por não encarnar “um tipo como um ator de teatro, cinema ou televisão, ou seja, não se anula para interpretar outro *ser* inventado, é sempre ele, em pessoa, que atua” (Bezerra, 2013). É a esse tipo que nos referimos, mas seguiremos com o termo “personagem”, embora possa induzir a uma confusão, que vem da habitual associação deste a um ser ficcional.

É boa a colocação que Brait faz entre dois tipos de fotografia: um tipo é a fotografia distribuída pela indústria cinematográfica de suas estrelas nos anos 1940 e o outro são as fotografias 3 x 4 de pessoas comuns, normalmente usadas como documento. O primeiro tipo de fotografia, num jogo de claro-escuro, carrega na composição e iluminação, “selecionando e combinando os elementos necessários para *criar uma realidade*, ainda que, para um receptor ingênuo, pareça estar apenas

reproduzindo uma realidade” (Brait, 2006: 14). A segunda fotografia pode parecer a maneira mais objetiva de captar o real, no entanto, diz muito pouco da complexidade do ser retratado e, talvez por isso, as pessoas se esforcem tanto nessas pequenas fotos para “aparentar e passar para a fotografia a imagem que fazem de si mesmas: cabelos penteados, sorriso, leve ar de seriedade, queixo erguido (...)” (Brait, 2006: 13). Mas até mesmo essa imagem 3 x 4, mais próxima do que seria uma personagem de documentário por estar no mundo cotidiano, ao contrário da primeira, deliberadamente manipulada para transmitir um ideal de beleza e *glamour*, não pode ser confundida com a pessoa em si, que sempre será muito mais que o que pode revelar um instante flagrado.

Claro, a totalidade de um ser nunca será captada num documentário; o que se pode ter são ângulos, facetas, recortes, ideias, silhuetas. Mas quais desses ângulos, facetas, etc, o documentário trará à tona? Para a elaboração de uma personagem de documentário, mesmo fragmentada, não basta o ser real como modelo; interage com suas características e personalidade o imponderável da tomada – tudo que pode influenciar o momento, como estímulos que podem potencializar determinados comportamentos - e a “química” com o/a realizador/a, que nesse tipo de filme costuma ser muito mais determinante que na ficção.

Um bom exemplo disso é *Estamira* (2004), de Marcos Prado, cuja personagem central é uma mulher na convergência entre a loucura e a extrema miséria, que faz tratamento psiquiátrico e toma remédio controlado. Nesse documentário, há uma cena em que, estimulada pelo álcool e por uma pergunta provocativa do neto, Estamira tem um surto e esbraveja, para deleite do sujeito-câmera¹ que, entre planos e contra planos, aponta a câmera para um lado e outro alternadamente, naquele set que se torna um ringue, acentuando a histeria da personagem que ajuda a criar (fig. 1). Que parte da *pessoa* Estamira é sublinhada na *personagem* que compõe *Estamira*? Que facetas dela foram realçadas a partir de sua interação com o diretor? O sujeito-câmera nessa cena se comporta como o espectador de uma partida de tênis - ora mirando a avó, ora o neto. Sua aparente observação neutra verifica as performances de um campo e outro: esse gesto não teria sido mais um elemento provocador do surto de Estamira?



Fig. 1: Frames de *Estamira*, 2004

1. Como sujeito-câmera me refiro ao aparato por trás da câmera, que costuma ter na direção o elemento condutor, em especial num documentário.

Há cenas em que o sujeito-câmera participa fortemente na concepção da personagem, como a descrita acima, mas há cenas em que se verifica mais a atuação da própria personagem na invenção de si. Produzir a *mise-en-scène* de si mesmo é uma forma de dominar o medo de ser observado na filmagem, é “brincar com ele” (o medo), como diz Comolli (2008: 53). Na elaboração da personagem de documentário, o sujeito que filma adquire importância crucial, como vimos. Sua presença – e seu sentido para o/a outro/a – pode deflagrar, potencializar ou inibir comportamentos, gestos, falas e valores da pessoa filmada, delineando contornos da personagem que se molda a partir dessa relação. A *mise-en-scène* da personagem surge, assim, da relação com quem filma. Elementos omitidos dessa relação na montagem do filme também contribuem na emolduração de certa faceta da personagem, cujo processo de deflagração não acompanhamos. Não é exagero afirmar que a personagem resultante de um documentário revela, mesmo que nas entrelinhas, mais de quem filma do que da pessoa filmada, efeito muito bem demonstrado em *Rua de mão dupla* (2002), de Cao Guimarães.²

É preciso voltar-se mais a esse aspecto da associação entre equipe (em especial a direção) e personagem, que parece trazer muitas chaves. Pode-se sugerir que o efeito da interação entre esses dois sujeitos – quem filma e quem é filmado – assemelha-se ao que resulta do efeito da direção de atores numa ficção convencional. Como diz Fernão Ramos, referindo-se aos sujeitos do documentário:

O outro corpo (aquele que sustenta a câmera e está atrás dela) irá comutar criativamente sua expressão de sujeito da câmera pela expressão do corpo/personagem que encena à sua frente, encarnando uma personalidade. Personalidade que não é a da sua pessoa em si, nem existe somente para o sujeito-da-câmera: é a de uma personagem que surge da tomada, transfigurada pela alquimia da representação que envolve a máquina-câmera, enquanto é lançada para o espectador. A esta comutação, no cinema de ficção, chamamos direção de atores (Ramos, 2013: 23-4).

Se essa relação é similar à direção de atores, certamente é de maneira própria, já que o que está em jogo é a simbiose entre personalidades e não técnicas de direção a serviço de um roteiro preestabelecido ou mesmo que seja de uma filmagem improvisada, onde o sujeito filmado é ficcional e não decalcado do mundo real. O sujeito do documentário, em geral, é extraído do mundo real, mas não em forma de uma imagem qualquer, como seria a de uma câmera de vigilância, como exemplifica Ramos. A encenação documentária tem densidade, “a diferença está no corpo denso do sujeito-da-câmera, existindo através de ‘si’, câmera, para o mundo e para a per-

2. Nesse filme, pessoas habitam por 24 horas casas de desconhecidos e gravam imagens do ambiente, na tentativa de descrever quem é esse/essa desconhecido/a. No entanto, ao final, verifica-se que as imagens e sons captados parecem revelar muito mais particularidades de quem filmou do que do/a dono/a da casa (Lins, 2009).

sonagem” (Ramos, 2013: 24). O sujeito filmado tem noção, em grau variável, do/a espectador/a (receptor final) e é para ele/ela que encena, “ao olhar para o sujeito-da-câmera, vê a expressão da figura que dirige suas ações, mas vê também, sobreposto nele, o espectador” (Ramos, 2013: 22).

A montagem é um elemento decisivo na composição da personagem de documentário; ela tanto pode reforçar a personagem que o sujeito filmado elabora de si na tomada, quanto pode contrariá-la completamente. Um exemplo dessa segunda possibilidade é o que faz *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro. Nesse filme, os riquíssimos donos de cobertura que se esforçam em exibir certas qualidades morais, buscando criar de si próprios personagens altruístas ou divertidas ou justas, não foram, na verdade, donos da criação final de suas personagens. Pela montagem, o documentário os revela representantes de uma elite alienada, provavelmente o que eles não esperavam. Dessa forma, as personagens emergidas nessa obra revelam mais o caráter crítico do diretor do que os ricos proprietários.

Outro aspecto relevante a destacar é o grau de centralidade da personagem no documentário. Nem toda personagem expressiva é central no documentário; há as que aparecem circunstancialmente, mas que, muitas vezes, deixam rastros marcantes, embora possam nem se aperceber das relações em jogo. Nesse sentido, é importante relativizar o protagonismo. Elisabeth Teixeira, por exemplo, é o eixo de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho: tudo no filme se volta para ela, é em volta dela que orbitam as histórias, os fatos. No entanto, por vezes, personagens de poucos instantes na tela se incrustam no documentário de tal maneira que marcam o filme em definitivo, seja pela intensidade de sua presença na tomada, seja pelos significados de sua aparição. Nesse sentido, podemos lembrar do pequeno garoto de *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, aquele que faz caretas e mímicas diante da câmera, enquanto seu provável avô - a personagem que justifica a cena - faz um longo discurso moralista (fig. 2). O garoto aqui não está encenando para compor sua personagem, ele não está instigado por qualquer noção do que representa o realizador e sua equipe. Para ele, aquele é apenas um momento lúdico, lhe interessa fazer gracinhas para pessoas estranhas que ocupam sua casa, sem calcular qualquer efeito que possa causar num eventual espectador.



Fig. 2: Frame de *A opinião pública*, 1967

Com essas breves considerações acerca da personagem de documentário, pretendo me ater, a seguir, à discussão de personagens femininas nos documentários dos anos 1960.

Personagem feminina pelos documentaristas dos anos 1960

Em poucos documentários brasileiros dos anos 1960 estão presentes personagens femininas. Quando aparecem, geralmente ocupam condição secundária e de pouca relevância, subordinadas a uma personagem masculina. Nessa que é a década da afirmação do Cinema Novo e do documentário dito moderno no Brasil, as mulheres dirigem apenas onze documentários (sendo três em codireção), de um universo de 248 filmes documentários catalogados no mesmo período no banco de dados Documentário Brasileiro.³ Essa baixa participação das mulheres na direção, certamente, é um motivo para essa presença pífia de personagens femininas.

Desde “Cineastas e imagens do povo” (1985), Bernardet já identificava que nos documentários que correspondem à década de 1960 abordados em seu livro, com exceção de *A opinião pública*, “a figura feminina é simplesmente obliterada”. E exemplifica:

Lavrador, Liberdade de imprensa não fazem referência a mulheres, todos os entrevistados são homens. *Migrantes* apresenta duas mulheres, mas elas têm um papel subordinado a Sebastião e não aparecem no plano mais importante. Todas as entrevistas dominantes de *Maioria absoluta* são com homens. *Viramundo* se detém numa mãe-de-santo, mas ela recebe Pai Damião e, quando fala por si, exalta as virtudes do santo. Todos os autores dos filmes comentados até agora são homens, todas as vozes *off* são masculinas (Bernardet, 1985: 91).

As personagens femininas são poucas, mas existem. Vamos, assim, lembrar como algumas delas operam. *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, se propõe a abordar o analfabetismo e, para isso, a voz *off* logo no início informa que vai “indagar as causas através da opinião e do depoimento de pessoas que vivem em diferentes níveis o problema brasileiro”. Uma moça de biquíni numa praia da zona sul carioca, com óculos de sol, o mar ao fundo em um dia ensolarado com outras pessoas se divertindo em volta, é a primeira a ser interpelada pela equipe. Surpreendida, ela pergunta: “falar o que?”. A voz fora de campo repete: “qual a causa do problema brasileiro?”. Ela ganha tempo: “já está gravando...?”. E esboça uma reflexão, repetindo para si a pergunta: “Qual a causa do problema brasileiro...?”. A voz, apressada, lhe ajuda: “não há crise?”. E afirma por ela: “Não há crise!”. E encerra sua participação, como se a moça, de fato, tivesse emitido uma opinião. A seguir, outras quatro pessoas, das quais mais uma mulher, são entrevistadas e expõem o que

3. Disponível em documentariobrasileiro.com.br, acesso em 21 de dezembro de 2023.

pensam sobre o assunto. Nesse breve bloco do filme, composto por representantes da classe média, a intenção é demonstrar que essa classe tem visão limitada acerca dos problemas brasileiros. O passo seguinte é dar voz aos próprios analfabetos, que vão esboçar suas ideias. Em *Maioria absoluta*, não se pode dizer que há alguma personagem que centralize a narrativa. Os depoimentos são montados a fim de se construir um discurso uniforme sobre as causas e soluções da miséria, mas as falas das personagens masculinas têm mais argumentos, são mais elaboradas e nenhuma é interrompida como acontece com uma trabalhadora rural que fala das dificuldades e dos filhos que perdeu. Sua fala tem o volume diminuído, enquanto a narração *off* se sobrepõe, complementando argumentos, deixando sua imagem agora sem voz.

Memória do cangaço (1964), de Paulo Gil Soares, é estruturado a partir das histórias do coronel José Rufino, que matou cerca de 20 cangaceiros; é em torno de seu depoimento que todas as histórias giram. Ao citar alguns nomes do áureo tempo, Rufino é corrigido pela voz *off* do narrador, enquanto vemos trechos das imagens de Maria Bonita realizadas na histórica filmagem de Benjamin Abraão, em 1936: “a memória do coronel esqueceu esta mulher: Maria de Déa, que criou no sertão o mito de *coragem e beleza* quando abandonou seu marido para viver com Lampião. Maria Bonita ainda [está] viva na memória dos cantadores, como beleza e vaidade”. Sua beleza e coragem – coragem, diga-se, por ter abandonado o marido e não por viver as aventuras do cangaço – são enaltecidas, são esses aspectos que interessam à narrativa. Depois dela, o filme entrevista a cangaceira Otília, mulher do temido Mariano, que o coronel Rufino acabara de dizer que foi um dos que matou. Nos 27 segundos em que aparece em cena, Otília diz que entrou no cangaço aos 15 anos, quando foi sequestrada pelo bando e, respondendo às perguntas do diretor, confirma que vivia com Mariano, morto por José Rufino. Para formar o trio de mulheres do filme, após o coronel falar como matou Corisco, o filme mostra a breve cena em que tentou entrevistar Dadá, a mulher de Corisco. Inicialmente com o fotograma congelado enquanto ouvimos a tentativa da equipe de conversar com ela, a imagem se mantém em movimento por apenas dois segundos, justo quando Dadá avança em direção à câmera para impedir a filmagem, cedendo, a seguir, espaço a uma tela preta e a uma foto sua de quando era jovem no cangaço, enquanto ouvimos, em *off*, sua voz firme e ameaçadora aos que tentam filmá-la: “Não! Não, de forma nenhuma. Não façam isso porque eu mato um. Eu nunca fui desordeira, mas desta vez eu vou ser. Se acompanhei Corisco foi porque fui mulher dele, foi em obediência ao meu marido” (fig. 3).

Maria Bonita, Otília e Dadá são mulheres que não se desenvolvem como personagens elaboradas em *Memória do cangaço*; são as mulheres de Lampião, Mariano e Corisco – suas funções no filme são subordinadas a eles; suas presenças são acessórias ao mundo do cangaço e à memória do coronel. De Maria Bonita, fica o mito da beleza e audácia cantado em cordéis; de Otília, a feição sofrida da sertaneja simples e resignada, de voz contida; de Dadá, ficam os poucos fotogramas e a voz da mulher valente que briga pelo anonimato.



Fig. 3: Frames de *Memória do Cangaço*, 1967 - Maria Bonita, Otilia e Dadá

Dos filmes canônicos da década de 1960, é provável que *A opinião pública* seja o que as personagens femininas têm maior destaque. Nesse filme, os rapazes - nas ruas, em bares ou na praia - opinam sobre a situação do país, sobre mercado de trabalho, economia, estudo, moralismo, serviço militar, saída com meninas, diversão, muitas vezes com humor e em tom de algazarra. As moças - quase sempre em ambientes domésticos, sendo um deles um quarto repleto de bonecas - falam de amor, paixão, relação com namorados, intrigas, fofocas e disputa por um homem, fincando padrões de comportamento que, supostamente, seriam próprios do universo feminino.

No meio das moças que expressam suas opiniões sobre amor e paixão, uma mulher madura se destaca pela segurança com que fala, demonstrando domínio no assunto (fig. 4). Dentre seus rasos conselhos sentimentais, diz para as jovens com quem conversa: “Eu conheço moças que namoram rapazes, deixam os rapazes beijar e não gostam deles, isso é que é carnal. (...) Moça que gosta fica em casa, esperando telefonema (...)”



Fig. 4: Frame de *A opinião pública*, 1967

Para abordar a parte mais intelectualizada da classe média, o filme recorre a um rapaz e a uma moça universitários. Ele fala de assuntos amplos, questões existenciais, crise mundial, guerra do Vietnã. Ela, quase sempre sem encarar a câmera, revela consciência sobre a situação das mulheres de seu meio, ao dizer (fig. 5):

A vida que a sociedade oferece à mulher é uma vida muito monótona e uma vida que tende a se fechar, a se isolar do mundo, em que uma mãe de família lê um jornal e ela é incapaz de vibrar com o que se passa no mundo. E essa vida, as moças da minha geração não se interessam mais por ela.



Fig. 5: Frame de *A opinião pública*, 1967

Sua fala funciona como uma introdução ao assunto da insatisfação das mulheres daquela classe social com o papel que lhe é designado, como se verá nas cenas seguintes. Numa dessas cenas, uma dona de casa resignada serve os pratos do marido e dos quatro filhos crianças, enquanto ouvimos sua voz *off* com um discurso inicialmente conformado com seu papel de dona de casa e mãe, mas em seguida desabafa (fig. 6):

Acho minha vida chata demais: cuidar dos filhos, cuidar da casa, ir à praia de vez em quando, lavar e passar para o meu marido, levantar de madrugada quando ele chega das farras, botar comida pra ele, isso não é vida. Estou com 25 anos, quando chegar aos 40 nem sei o que será de mim, acho que não boto mais nem a cara na janela.



Fig. 6: Frame de *A opinião pública*, 1967

É uma cena de rara sensibilidade, que revela uma personagem comovente diante de um destino tragicamente desesperançado. Mas nas duas cenas descritas a seguir, ainda de *A opinião pública*, é indisfarçável o julgamento que se faz à conduta das mulheres abordadas – uma artista da noite e uma mulher madura. São também dois bons exemplos do efeito da montagem na construção de personagens.

A única personagem feminina que se refere à independência econômica, é a artista que trabalha em boate e que, inicialmente em voz direta para a câmera, diz:

Meu sonho é um só: conseguir vencer na minha vida honestamente, sem que ninguém me critique mais, sem que ninguém diga ‘ah, ela trabalha em boate!’, o que para muitos é coisa ruim, mas se procurarem no fundo de muitas pessoas, vão encontrar muita coisa boa, muita coisa pura, como no meu caso.

Entretanto, o final da frase é dito em *off*, cedendo espaço à imagem da artista que, lenta e sensualmente, retira a meia fina e o sapato de salto bem alto, como se, com tal sensualidade, estivesse sendo contraditória ao se dizer pura e almejar uma vida honesta (fig. 7).



Fig. 7: Frame de *A opinião pública*, 1967

As personagens em *A opinião pública* não são destacadas em suas particularidades e complexidades, como é de praxe nos documentários brasileiros desse período, que se utilizam mais de escalas macro (Holanda, 2004). Mas dentre as personagens femininas, a mulher madura é a que ganha maior destaque. Depois de sua conversa com as moças, da qual falamos acima, ela reaparece adiante, agora em seu próprio apartamento, em que certa desordem na cozinha - com algumas louças por lavar, garrafas na pia, rachadura na bancada - é explorada detalhada e lentamente pela câmera, enquanto sua voz *off* revela que teve uma infância afortunada, com muitos empregados, tendo estudado piano e balé. A varredura da câmera realça a decadência do ambiente, parecendo também lhe julgar como dona de casa desleixada. Depois de ter revelado que é conjugalmente separada, a mulher pede que a filha criança se aproxime; a menina, no entanto, se afasta, ao que a mulher repreende, parecendo se dirigir mais ao sujeito-câmera que à própria criança: “Quando você está só com a mamãe você é toda carinho, agora está me esnobando por que? Eu não sou seu namorado, sou sua mãe; esnoba para o namorado quando crescer” (fig. 8). O diálogo inapropriado com uma criança reforça uma personagem fútil, cheia de conselhos a dar, mas que não é capaz de manter uma casa em ordem e educar adequadamente a filha. A que tipo de personagem essa mulher pretende corresponder, de acordo com a relação estabelecida com o sujeito-câmera?



Fig. 8: Frames de *A opinião pública*, 1967

Considerações finais

Não se costuma agir com neutralidade sabendo-se na situação de observado. O que, então, dispara determinadas atuações das personagens? O que faz com que ela se mostre de um jeito ou outro? Que estratégias – conscientes ou não – são usadas pelo/a documentarista para que a personagem desempenhe de tal forma: que perguntas, que comentários são feitos? Até que ponto o/a documentarista estimula (ou inibe) certos comportamentos, certas falas? Por sua vez, que “personagem” o/a realizador/a encarna ao interagir com o sujeito filmado? De que maneira a “fachada” do/a documentarista interfere no desempenho da personagem? Essas são questões que devem sempre estar vivas ao se abordar personagens que emergem num documentário.

Na relação estabelecida entre documentarista e personagem, como vimos, há um nível de atuação que faz com que os sujeitos abordados busquem certo controle da impressão que se pode ter deles. Erving Goffman denomina de *fachada* “a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa” (Goffman, 2014: 34). Dentre os distintivos da função ou da categoria que compõem a fachada pessoal desse indivíduo, Goffman cita “vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes” (p. 36). Devemos, assim, considerar a possibilidade de expectativas já construídas do/da documentarista acerca de suas personagens a partir de suas fachadas pessoais.

É aqui que acreditamos que a marca do pertencimento de gênero de algumas cineastas pode trazer personagens femininas mais nuançadas, como se poderá ver, sobretudo, a partir dos 1970. Mas ainda na década anterior, podemos destacar *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, em que só há mulheres como personagens, tratando de assuntos diretamente ligados à sua condição (Holanda, 2019). Embora tenha sido realizado na década de 1960, não consideramos *A entrevista* nesta análise, uma vez que o curta se tornou paradigmático como exemplo da costumeira obliteração de obras feitas por mulheres, afinal o filme ficou historicamente submerso por quase cinco décadas, para além de toda carga de originalidade e pioneirismo que representa. Assim, portanto, esteve fora do cânone, que é o recorte que nos propusemos

observar. De toda forma, é a partir da década de 1970, como se pode verificar pelos títulos apresentados no banco de dados Documentário Brasileiro, que as mulheres vão dirigir muito mais. As personagens femininas nos documentários dos 1970, em consequência da maior participação feminina na realização de documentários, terão, seguramente, maior presença e maior relevância.

Referências bibliográficas

- Bezerra, C. (2013). *A dramaturgia do documentário: a questão da personagem*. In: Revista de Cinema da UFRB, n. 6.
- Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense.
- Brait, B. (2006). *A personagem*. São Paulo: Ática.
- Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Goffman, E. (2014). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Holanda, K. (2004). *Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história*. Revista Devires, vol 2, no. 1, p. 86-101. Belo Horizonte, jan-dez, 2004.
- Holanda, K. (2019). *O outro lado da lua no cinema brasileiro*. In: Holanda, Karla (org.). *Mulheres de cinema* (pp. 137-157). Rio de Janeiro: Numa editora.
- Lins, C. (2009). *Rua de mão dupla: documentário e arte contemporânea*. In: Maciel, Katia (org.). *Transcineas* (pp. 327-339). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- Ramos, F. P. (2012). *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. In: Revista Rebeca. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-53.

Webgrafia

CATÁLOGO Documentário Brasileiro. Disponível em <https://documentariobrasileiro.com.br>