

## O documentário como método de investigar a realidade

Guilherme Rezende Landim\*

*Existem três lados de cada história: o seu lado, o meu lado e a verdade. E nenhum de nós está mentindo. Memórias compartilhadas servem a cada um de forma diferente.* Robert Evans



SBRAGIA, Piero (2020). *Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade*. São Paulo: Editora Chiado Books. ISBN: 978 989 52 7498 7

*Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade* traz novos panoramas para a linguagem do documentário no século XXI. Reflexões livres e muito instigantes para pesquisadores, documentaristas, espectadores e cinéfilos, sobre o sentido do filme documental no que tange à esfera do real e ficcional. Uma maneira de transver o mundo e ressignificar a realidade. Piero Sbragia apresenta um panorama de documentários produzidos no século XXI. Ademais, o autor traz 10 entrevistas bastante instigantes de documentaristas brasileiros(as) contemporâneos(as) com suas provocações e subjetividades. “Um país que carece de documentário é como uma família que carece de um álbum de fotografias” (Guzman *apud* Sbragia, 2020: 04). O autor

---

\* Doutorando. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. 13083-970, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: guilhermerlandim@yahoo.com.br

reforça a ideia do documentário como um manifesto de resistência memoria-lística, principalmente no caso do Brasil, que negligencia sua história, dessa forma o documentário resiste ao tempo, “vai sobreviver ao ódio, aos amores, às intempéries da vida” (Sbragia, 2020: 03). Piero apresenta ao leitor uma percepção sobre o documentário, suas vivências, referências e inquietações.

Documentário é a junção de duas palavras, documento e o sufixo ário. Ou seja, *documentário* é o exercício da atividade de documentar, que por sua vez vem do latim *documentum* que significa título, diploma ou declaração que serve como prova. Temos, portanto, a primeira contradição deste trabalho, ao dizer que todo documento é uma mentira, Le Goff contraria a origem da palavra documentário. Contraria também o entendimento que o espectador tem desse gênero de filme, mais associado à factualidade que à ficcionalidade. (Sbragia, 2020: 28, grifo do autor).

No século XXI os documentários não buscam essencialmente o factual, nem mesmo o compromisso com a história e sua versão oficial, trata-se da incompletude, da incerteza, uma obra que não se completa por si só, trata-se de uma “impressão do diretor sobre o mundo real e sua construção subjetiva com imagens e palavras” (Sbragia, 2020: 21). O aspecto de ficcionalidade encontra-se em grande parte dos filmes desse início de século citados pelo autor. A bagagem social e cultural poderiam contribuir na criação de um documentário diferente. Em suas buscas a respeito do documentário Sbragia traça sua própria travessia, numa expedição em que “o desconhecido e os imprevistos são mais atrativos do que teorias e ideias pré-estabelecidas” (Sbragia, 2020: 08). Piero Sbragia analisa o documentário *Andarilho* (2007), de Cao Guimarães, abordando pessoas que convivem com a solidão, alheios à sociedade convencional, em seus trânsitos, vivendo à margem das coisas do mundo. Sua concepção artística, segundo Piero, trata “da relação entre o caminhar e o pensar, daí o diretor dizer que diferentemente do ‘penso, logo existo’ de Descartes, a frase dele seria “caminho, logo penso!”. É o documentário como método de investigar a realidade” (Sbragia, 2020: 09). O autor trata da força do acaso no processo criativo do cineasta, já que “a arte não é apenas o produto considerado acabado, mas o resultado de todo um processo costurado por redes de criação” (Sbragia, 2020: 09).

O caminhar é visto também como processo, tanto da estética fílmica, quanto do trabalho da equipe documentarista:

Os andarilhos não pensam muito sobre qual direção tomar, Cao também não. Ambos seguem a intuição e o acaso. Ao caminhar em suas ideias, o documentarista transforma o processo criativo em um *constante deslocamento de pensamentos*, aberto a novos caminhos que podem ser trilhados durante a realização de um documentário. (Sbragia, 2020: 09, grifo nosso).

Assim, o autor aborda em seu texto formas de ressignificação do documentário, formas sensíveis que busquem partilhar novos caminhos e experiências.

Piero Sbragia faz um panorama bastante instigante sobre documentários brasileiros produzidos no século XXI, no que tange ao aspecto da factualidade e ficcionalidade. Um dos exemplos é a análise de *Torre das donzelas* (2018), no que refere-se ao aspecto da subjetividade de mulheres que foram torturadas, durante a ditadura. Nesse sentido, traz reflexões instigantes aos leitores, sobre o papel do cinema e do documentário como linguagem provocadora de mundo. Cabe trazer à tona a própria questão que o autor provoca nos leitores a respeito do lugar em que nos encontramos ao ver, fazer e pensar cinema: “O que você prefere, querida leitora e querido leitor? Questionar ou obedecer? Refletir ou silenciar?” (Sbragia, 2020: 13).

### Parte 1 – Factualidade e ficcionalidade

No primeiro capítulo, o autor discute as diferentes definições de documentário e suas contradições inerentes, trazendo como ponto de partida o sistema de classificação de Bill Nichols para entendimento da criação do novo documentário do século XXI, entre factualidade e ficcionalidade. Ademais, aborda a relação entre o documentário e o ato de filmar fenômenos, fatos ou acontecimentos e suas implicações éticas e estéticas. Indagando sobre a possibilidade de criar uma obra próxima da factualidade com elementos ficcionais, o autor traz a importância da dúvida para se chegar a uma sabedoria, sendo a subjetividade fator relevante no processo.

O documentarista filma algo que vê ou algo do real? Mesmo que seja realista demais, o filme é dependente da subjetividade do artista. Para Montaigne, é a subjetividade que produz e conduz a prática da criação artística, com a ressalva de que nenhuma arte em si pode alcançar a semelhança com a realidade. A relação entre o objeto e o sujeito, que traz questões dele próprio, quando vai ao encontro do objeto/representação nos remete a Platão. É a busca pela mimesis (Sbragia, 2020: 20).

Sendo que a mimese do trabalho expressa no documentário refere-se à ideia da cópia a partir do real, do material, e nesse processo há a câmera “[...] que contamina o objeto e constrói uma representação não necessariamente fiel da realidade” (Sbragia, 2020: 21).

“Não é o escultor que esculpe a escultura, é a escultura que esculpe o escultor” (Guimarães *apud* Sbragia, 2020: 21). Nesse sentido, é importante ressaltar a análise da experiência estética do diretor em comparação com as percepções do espectador. “A imaginação do diretor, bem como a própria ideia cinemato-

gráfica, é uma representação da realidade, é a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior” (Sbragia, 2020: 23).

Piero Sbragia compreende o documentário em sua ampla gama de significados no campo da arte, principalmente no cinema, como uma linguagem que não é estanque, não é monumento estático, mas se faz a partir de fronteiras turvas entre factualidade e ficcionalidade, nas quais compreende: “[...] factualidade como aquilo que existe próximo do real, independentemente do filme, e ficcionalidade como fruto da imaginação, distante do real, e simulação de algo possível” (Sbragia, 2020: 23). O autor compreende uma totalidade do documentário como constituinte de uma dualidade entre real e ficcional, o que perpassa todo seu processo de feitura, principalmente a montagem, um processo de costura que cria e ressignifica as imagens reforçando tal dualidade. A proximidade do real tem uma contradição inerente: “O real não está na saída nem na chegada: ele dispõe para a gente é no meio da travessia” (Rosa *apud* Sbragia, 2020: 26). “Assim como Riobaldo, o ser humano está suscetível ao mundo que nos cerca” (Sbragia, 2020: 26), sendo o filme documentário, portanto, na concepção do autor, a interação do homem com a própria existência.

A singularidade do documentário no campo cinematográfico refere-se a ouvir o outro, o que pressupõe “entendimento, uma consciência de que a interpretação do diálogo, da conversa, da entrevista, será essencial para a forma e a estrutura do documentário” (Sbragia, 2020: 27). Ao abordar o pensamento de Le Goff sobre o conceito de documento histórico, Sbragia reforça o fato de que em sua concepção há sempre uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade, sendo manipulador do futuro, e assim traz uma mensagem aos documentaristas “o alerta é para que eles não façam mais o papel de ingênuos, pois ao passo que um documento é verdadeiro também pode ser falso a partir de sua concepção como monumento, como uma montagem de aparência enganadora” (Sbragia, 2020: 28), o que pode se notar no filme *Nanook of the North* (1922), no qual o antropólogo Robert Flaherty, filma a vida e os costumes dos esquimós na Baía de Hudson, no Canadá, essa forma de filmar é encenada, uma montagem histórica que é frequentemente revista como uma ficcionalização da vida.

Outro exemplo notável no texto é a obra de Werner Herzog. Para o autor, o diretor busca interpretar subjetivamente e criativamente a realidade, pensando a montagem antes mesmo da filmagem, além do artifício ficcional como suporte para a mostra da realidade. Ao citar Orson Welles, em *Verdades e Mentiras* (1973), um mágico e ilusionista, um mentiroso profissional, Welles se dizia comprometido com a arte de fazer filmes, essa era sua realidade “a verdade do filme é ser ficcional e o senso comum não entende. A realidade

é mostrada como ideia, ou seja, a representação de um universo que é percebido pelo indivíduo e assumido como imitação da natureza real e verdadeira, o mundo das ideias” (Sbragia, 2020: 33).

Para Sbragia o ato da representação não parece tão simples assim, já que “a construção de significados e a montagem do documentário vão oferecer infinitas camadas de conotação e simbologia ao material organizado” (Sbragia, 2020: 38). Isso pode ser observado em produções que exploram o sentido da montagem por meio do encadeamento de imagens como o filme *Sopro* (2013) de Marcos Pimentel, que apresenta vários recortes de imagens que dão infinitas camadas interpretativas de acordo com a subjetividade do espectador. Ao pensar o “documentário como tratamento criativo da realidade” (Grierson, 1930), o autor sugere licença poética da ficção, enquanto a realidade volta-se ao trabalho de jornalistas e historiadores.

Ao abordar o processo criativo como deslocamento, Piero Sbragia trata do fazer documental como imaginação, fragmentação e subjetividade a partir da visão de mundo proposta pelo cineasta, o qual é mediador dessas relações que constrói em todos os processos do filme, principalmente na montagem. Nesse sentido, o documentário:

[...] é prisioneiro apenas do fato e do argumento, no sentido de construir uma história que faça uma ponte entre a evidência e a maneira como o diretor enxerga a realidade. É uma trajetória de vida, um estilo de garimpar personagens, de contar histórias de eventos sociais e situações, como supostamente teriam acontecido, porém com o discurso e oratória do cineasta/documentarista, aquele que vai falar sobre esses eventos. (Sbragia, 2020: 70).

## Parte 2 – A obra e o processo

No segundo capítulo, o autor aborda o trabalho de Cao Guimarães e suas preocupações estéticas com a arte como “manifestação da realidade e o documentário como dispositivo de um processo de subjetivação” (Sbragia, 2020: 13). O documentário é visto e analisado como “um exercício de olhar, dentro do processo de criação de uma narrativa” (Sbragia, 2020: 13). Ao ressignificar a realidade, descolando seus sentidos, Cao Guimarães apropria-se da subjetividade: “A arte é uma manifestação do inútil, não tem uma função mercadológica, objetiva, prática na sociedade funcionalista. [...] o artista se preocupa com esse lugar fora da ordem” (Sbragia, 2020: 13).

Em sua segunda parte, ao pensar sobre o processo criativo no documentário, Sbragia explora a questão da subjetividade em todas as esferas, além de trazer algumas indagações: “Como funciona o processo do artista para criar

sua obra? Quais os anseios do cineasta ao buscar inspiração para novos documentários? De que forma é constituída a estrutura de gravação do documentarista?” (Sbragia, 2020: 77). Para o documentarista, o mundo não encontra-se estático para ser moldado em uma narrativa, mas este está em constante processo de ressignificação, a qual perpassa também uma contextualização histórica e social.

Para Cao Guimarães, *Andarilho* é uma experiência de novas formas do viver. Ao tratar de deslocamentos, o filme apresenta imagens e ruídos desconcertantes que problematizam nossas relações com o outro. A partir dele, entende a busca pelo isolamento, as problemáticas de viver em conjunto, através do processo de realização do filme, pois é esta que leva o cineasta ao encontro com esses personagens.

A experiência de novas formas de viver, promovidas pela necessidade (consciente ou não), se não traz algumas respostas, promove sempre novas perguntas. E a vida sempre foi uma consecução de perguntas. Eremitas e andarilhos não estão fugindo de alguma coisa. Melhor pensar que estão em busca de alguma coisa. Nós é que pensamos mecanicamente que eles estão fugindo de alguma coisa. Se estão fugindo, estão fugindo do que pensamos sobre eles, ou do que desejamos deles, ou do que delimitados para eles. Melhor pensar que não existam nem nós nem eles, que somos todos também andarilhos e eremitas buscando e fugindo sempre de uma mesma coisa: o amor. (Guimarães *apud* Sbragia, 2020: 82).

O documentário pode ser pensado como uma engrenagem cíclica em constante mutação de sentidos, como se fosse um grande delírio alimentado por imagens abstratas e subjetivas contra a realidade cruel que nos cerca. Como exemplificação de um filme que subverte vários sentidos e faz quebras com linguagens tradicionais, Sbragia cita *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. O filme, construído em várias camadas, foi lançado nos últimos anos da ditadura militar brasileira, o que teve influência na vida das pessoas filmadas que acompanharam algumas sessões. *Cabra marcado para morrer* demonstra que o documentário é uma proposta artística que interfere diretamente na realidade e também sofre interferências da mesma, já que quase 20 anos depois de acessar os arquivos censurados, a equipe do filme desloca sentidos destas imagens e submete-as a um processo contínuo de ressignificação. Portanto, o documentário é também agente de transformação, como no caso da obra de Amanda Kamanchek, *Chega de fui-fiu* (2018). O filme trouxe à tona debates no judiciário e possibilitou a criação da nova lei de importunação sexual. Com a obra documental é possível:

[...] aprender sobre autoconhecimento, de aprender sobre o que é ser humano, sobre o que é a sociedade que a gente construiu. Você consegue entender e sair daquela realidade que está sempre perto, você passa a observar

melhor. Esse é o exercício, conseguir ser uma boa observadora. (Kamancheck *apud* Sbragia, 2020: 146).

Há, no documentário, a possibilidade de que as pessoas possam se reinventar em razão do tipo de abordagem construída pela narrativa fílmica. Dessa forma, ao “recontar, você se torna um outro sujeito, uma agência, que parte de um outro lugar” (Harrod *apud* Sbragia, 2020: 139).

O documentário é compreendido no aspecto ensaístico da vida e das relações, como o faz o cineasta Cao Guimarães em *Andarilho*, já que as deambulações e travessias aleatórias dos personagens formam um conjunto de significados na montagem, uma forma de brincar de Deus, de fazer encontros e desencontros por meio de caminhos possíveis que a linguagem documental propicia. Ao tratar dos paradigmas de filmar o real, Sbragia aborda o realismo como aquilo que é percebido pelos nossos olhos, ouvidos e sentidos do dia a dia. Assim, “o realismo apresenta a vida, como ela é vivida e observada, a partir da visão de quem apresenta” (Sbragia, 2020: 101). Para tanto, traz como exemplo o personagem Filip Mosz de Kieslowski, que expressa em *Cinemático* (1979) a subjetividade inerente aos documentaristas, a verdade que encontra-se no próprio sujeito, o qual traz reflexões: “afinal, é possível filmar o real? É possível criar um documentário próximo da verdade?”. Em razão de suas incompletudes, o documentário é visto como uma manifestação artística que necessita da subjetividade do espectador para confrontá-la com a do realizador. Enquanto um é influenciado pelos registros que tem diante de si, o outro é influenciado por sua visão sensível de mundo e a transforma em forma fílmica. “Olhar o real transforma o sensível. Um novo olhar faz-se necessário” (Sbragia, 2020: 103).

A jornada de filmagem é dotada de uma ação transformadora no processo criativo. De acordo com Cecília Almeida Salles, citada por Sbragia, “é preciso lidar com o transitório como movimento criativo e de convivência com mundos possíveis” (Almeida Salles, *apud* Sbragia, 2020: 104). Cao Guimarães apresenta na estética do seu filme o deslocamento dos personagens ligado ao seu fluxo de pensamentos, mas ao se deparar com eles notou também a relevância da possibilidade de abertura que estes tinham com o outro.

### Parte 3 – Entrevistas e ressignificações

No terceiro capítulo são ouvidos dez documentaristas que são referência na história do cinema Brasileiro, sendo 5 mulheres e cinco homens, da Bahia, de São Paulo, de Brasília, do Rio de Janeiro, do Rio Grande do Sul. Tratam-se de depoimentos extremamente instigantes, colhidos exclusivamente para o livro e

concedidos por Amanda Kamanchek, Cristiano Burlan, Eduardo Escorel, Eliza Capai, Geraldo Sarno, Juca Badaró, Maria Augusta Ramos, Orlando Senna, Paula Trabulsi e Susanna Lira.

Piero Sbragia apresenta ainda uma lista de 100 documentários essenciais, os quais, em sua maioria, tornam cada vez mais movediças e indefinidas as fronteiras entre realidade e ficção. É nesse interstício, nesse limbo que o autor pauta sua produção textual, suas inquietações. Valendo-se de suas experiências práticas com a linguagem documental, como autor, produtor, pensador e espectador, ele busca a ressignificação de paradigmas e conceitos.

À guisa de conclusão, cabe reforçar a ideia de que o cineasta documentarista, muitas vezes mostra o processo e torna-se parte do mesmo, do mecanismo. Trata-se de uma relação simbiótica de significados, e nesse interim, nos entendemos como espectadores, fazedores de imagens, questionadores das coisas do mundo, dos problemas sociais em que estamos imersos. Assim, o documentário nos abre os olhos para ver novas nuances entre o real e o ficcional, nos abre possibilidades de compreender e desentender nossa existência, nos ficcionaliza, nos devolve e nos retroalimenta do real em suas significações subjetivadas.

### **Referências bibliográficas**

Sbragia, P. (2020). *Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade*. São Paulo: Editora Chiado Books.

### **Filmografia**

*Andarilho* (2007), de Cao Guimarães.

*Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

*Chega de fui-fui* (2018), de Luisa Puterman.

*Cinemaníaco* (1979), de Krzysztof Kieslowski.

*Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty.

*Sopro* (2013), de Marcos Pimentel.

*Torre das donzelas* (2018), de Susanna Lira.

*Verdades e mentiras* (1973), de Orson Welles.