

ESPELHOS CINEMATOGRAFICOS: a experiência autobiográfica no cinema documentário contemporâneo nos filmes *Elena* (2012) e *Mataram meu irmão* (2013)

Emily Hozokawa Dias¹

RESUMO

Este trabalho verifica a experiência no campo estético autobiográfico relacionando-a a importantes momentos do cinema documental brasileiro. Para isso, serão analisados dois documentários: *Elena* (2012), de Petra Costa, e *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan, nos quais os realizadores exibem elementos ligados à própria subjetividade, rompendo com abordagens ainda ligadas à produção moderna deste tipo de cinema.

Palavras-chave: Cinema documental contemporâneo brasileiro – Documentário subjetivo – Documentário autobiográfico – *Elena* – *Mataram meu irmão*.

ABSTRACT

This Article verifies the autobiographical experience in the aesthetic field and relates it to important moments of Brazilian documentary film. For this, two documentaries will be analyzed: *Elena* (2012), by Petra Costa, e *Mataram meu irmão* (2013), by Cristiano Burlan, in which the filmmakers expose elements related to subjectivity, breaking some approaches still connected to a production of this modern cinema.

Keywords: Brazilian contemporary documentary - Subjective Documentary - Documentary autobiographical – *Elena* – *Mataram meu irmão*.

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo e especialista em História da Arte: teoria e crítica pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Consultora da Fundação do Desenvolvimento Administrativo (FUNDAP). Tem experiência e desenvolve pesquisa voltada a área do Cinema. Endereço eletrônico: ehokawa@gmail.com.

Introdução

Pois a Arte é a vida, mas num outro ritmo.

(Muriel Barbery. A elegância do ouriço)

No cenário do cinema documental contemporâneo, é possível observar uma tendência experimental autobiográfica², na qual diretores expõem algumas experiências íntimas aos espectadores, entrelaçando elementos de ficção e realidade em seus trabalhos.

Neste artigo, trataremos de dois documentários brasileiros que apontam nesta direção: *Elena* (2012), de Petra Costa, e *Mataram meu irmão* (2013), de Cristiano Burlan. Nestes, os diretores abordam dramas pessoais de caráter traumatizante, a morte prematura dos irmãos. O primeiro documentário, *Elena*, vale-se de uma estética mais delicada, na qual o distanciamento entre cinema ficcional e documental é quase nulo; o segundo, *Mataram meu irmão*, adota uma maneira mais tradicional em relação ao formato documental da atualidade, com depoimentos, entrevistas e atuação mais participativa do cineasta durante e após a filmagem, com manipulação das imagens coletadas. Este ainda apresenta uma abordagem mais bruta em relação ao *Elena*, a exemplo da própria brutalidade da morte de seu irmão, assassinado violentamente.

Para fundamentar esta análise, o artigo inicia com a apresentação de alguns momentos importantes para a história do documentário brasileiro, a fim de localizar os filmes abordados em um momento de possível ruptura em relação aos trabalhos desenvolvidos anteriormente. Após esta análise, nos debruçamos sobre os dois filmes selecionados buscando destacar a tendência das câmeras se voltarem para o próprio cineasta como um espelho, que recebe o manancial de experiências íntimas e o reflete para toda uma sala de cinema, tornando mais fluidas, nestes casos em específico, as fronteiras entre cinema de ficção e documentário.

Um breve panorama do cinema documentário no Brasil

² RIZZO, Sérgio. *Sombras privadas em lugares públicos*. Revista Cult, nº 179, 2013, p. 12.

Com o objetivo de compreender os filmes analisados como parte integrante do percurso histórico do documentário brasileiro, faz-se necessário apresentar, brevemente, alguns momentos importantes deste cinema. Contudo, cabe ressaltar que, dadas as limitações de espaço, este artigo não pretende traçar uma “história do documentário brasileiro”, desafio este complexo e que demandaria maior fôlego.

Quando se apresenta uma amostra cronológica sobre o cinema documentário no Brasil, um dos nomes que se projetam é o do cineasta Humberto Mauro (1897-1983). Considerado como referência para o Documentário Clássico no Brasil, o diretor possui vasta filmografia, com quase 30 anos de produção, entre os anos de 1936 a 1964³. A maioria de seus trabalhos se apresenta intimamente ligada ao Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE, idealizado por Edgar Roquette-Pinto, que, por sua vez, convidou Mauro para conduzir as produções do Instituto.

Neste cenário, a produção cinematográfica integra-se ao aparelho propagandista do Estado, de modo que os documentários dirigidos por Humberto Mauro, enquanto funcionário do INCE, são marcados por uma postura ora “classificatório/educativo”, ora “preservacionista/culturalista”, utilizando os conceitos empregados por Fernão Pessoa Ramos⁴. Em um primeiro momento, os filmes seguiam uma política higienista, positiva e nacionalista, ditada pelo Estado Novo, em documentários como: *Lição prática de taxidermia I e II*, 1936; *Pedra fundamental do Edifício do Ministério da Educação e Saúde*, 1937; *Dia da Bandeira*, 1938; *Bandeirantes*, 1940. E, em um segundo momento, é possível observar as produções de Humberto Mauro como portadoras de um cunho mais autoral, nas quais apresenta, de maneira saudosista e lírica, a cultura de um Brasil rural, tal como se vê na série *Brasilianas*, com curtas de 1945 a 1956.

As posturas adotadas por Mauro em seus documentários são melhor compreendidas quando se leva em consideração o cenário do país na época de suas produções. Entre os anos de 1930 a 1945, o INCE e o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, eram responsáveis pela censura cinematográfica, de modo que controlavam e produziam filmes educacionais e propagandas que promoviam o Estado Novo. Tais órgãos auxiliaram Getúlio Vargas a conquistar uma imagem favorável diante das classes

³ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 249.

⁴ *Ibidem*, p. 263.

mais vulneráveis da sociedade. Com o fim da ditadura do Estado Novo, Mauro passa a registrar não mais propagandas e filmes pedagógicos, mas a vida tradicional de famílias rurais que a modernização do país parecia ameaçar.

E é neste breve período de modernidade e democracia, entre a ditadura getulista e a ditadura militar, que o cinema documentário tem maior liberdade quanto aos temas e torna-se menos ideológico, do ponto de vista institucional, e mais crítico, apresentando realidades locais com maior crueza e retratação popular menos folclórica. Deste momento destacam-se os filmes *Arraial do Cabo*, 1959, de Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni, e *Aruanda*, 1960, de Linduarte Noronha, considerados filmes de ruptura, inaugurando o chamado moderno documentário brasileiro. A representação popular e a precariedade fotográfica, que parecem interagir com a paisagem rural apresentada nestes documentários prefiguravam a estética do Cinema Novo.

No decorrer dos anos 1960, o documentário moderno se firmou com filmes que, pela primeira vez, tinham uma visão crítica sobre os problemas sociais em suas produções. Tais filmes eram, em geral, rodados em “16 ou 35 mm, de curta ou média metragens e circulação restrita, realizada, sobretudo, por documentaristas ligados ao Cinema Novo”⁵.

As produções deste momento são nomeadas por Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e Imagens do Povo* (1985), como “sociológicas”, apresentando uma visão acerca de personagens até então esquecidos pela mídia e pelo Estado. Nelas, o cineasta dá voz a este “outro”, porém, ainda de maneira contraditória, uma vez que esta fala era direcionada por meio de uma narração *over*, na qual o cineasta defendia uma interpretação intelectual do complexo social retratado, mostrando ao espectador, por meio dessa “voz da razão”, os problemas e possíveis soluções às questões sociais anunciadas. Deste período destaca-se *Maioria absoluta*, 1964, de Leon Hirzman; *Viramundo*, 1965, de Geraldo Sarno; e *A Opinião Pública*, 1967, de Arnaldo Jabor.

Nos anos 1970, algumas respostas a este modelo “sociológico” surgem e retiram aos poucos o foco do intelectual, jogando luz sobre este “outro”, agora como sujeito do

⁵ LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 20.

discurso da própria experiência⁶, como se vê em *Jardim Nova Bahia*, 1971, de Aloysio Raulino. Neste filme, o cineasta colhe o depoimento do lavador de automóveis baiano Deutrudes Carlos da Rocha e depois lhe oferece a câmera, dando-lhe a possibilidade de apresentar a sua visão de mundo para os espectadores e não a do realizador.

Ainda em contestação ao documentário moderno brasileiro, o cinema experimental é difundido por meio do “cinema independente, o filme de artista e o superoitismo”⁷, no qual o trabalho de Arthur Omar é referência. No texto-manifesto *O Antidocumentário, Provisoriamente*, de 1972⁸, ele critica o cinema documentário, na medida em que este é “subproduto da ficção narrativa”, pois os filmes não fugiam dos paradigmas estabelecidos pelo cinema de ficção. Chama atenção também para o distanciamento necessário entre o objeto e o sujeito, entre quem “documenta” e o “documentado”, pois, para Omar, “um documentário é isso, um estudo, uma abordagem exterior”⁹.

Também diferente do documentário moderno, o cinema documentário contemporâneo volta-se para abordagens particularizadas, para histórias isoladas, individuais, possibilitando ao espectador a criação de suas próprias relações com as narrativas apresentadas. *Cabra marcado para morrer*, de 1964-1984, filme considerado referência para o cinema brasileiro, já apresentava esta característica, que será mais evidenciada nos anos de 1990. Este filme, de Eduardo Coutinho, teve o início das filmagens em 1964, trazendo a história de uma família camponesa de nordestinos, levando a reflexões sobre o problema social da terra no país e os entraves políticos vinculados a ele. Entretanto, com o golpe militar, o filme foi interrompido e retomado apenas na década de 80, tendo agora a preocupação de busca de indivíduos que compunham esta história, em especial, Elisabete Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira, líder camponês morto pelo regime. Neste segundo momento, o filme ganha elementos

⁶ Ibidem, p. 23.

⁷ MACHADO Jr., Rubens. *O documentário brasileiro na videoteca do Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/midioteca/o-documentario-brasileiro-na-videoteca-do-itaucultural/>>. Acesso em: 23 de setembro de 2013.

⁸ Em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, Fernão Pessoa Ramos afirma, entretanto, que a publicação original é de 1978, diferentemente do que é colocado no site da mostra *Cineastas e imagens do povo*, inspirada no livro homônimo de Jean-Claude Bernardet, cuja data é de 1972.

⁹ OMAR, Arthur. *O Antidocumentário, Provisoriamente*. 1972. Disponível em: <http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html>. Acesso em: 7 de outubro de 2013.

mais ligados ao documentário contemporâneo, apresentando experiências particulares modificadas pelos vinte anos que se passaram entre as gravações.

Nos anos 1980, o cinema brasileiro entrou em crise e a televisão e os aparelhos de vídeos se popularizaram, de modo que diversos documentários produzidos no Brasil também assumiram este formato, sendo exibidos não nas salas de cinema, mas sim em festivais e locais como associações e TVs comunitárias¹⁰. Segundo Cláudia Mesquita, este período, chamado “tempos de vídeo”, apresenta documentários fortemente ligados aos movimentos sociais da redemocratização, sendo muitos destes trabalhos produzidos com apoio de entidades ligadas ao movimento do vídeo popular.

A abordagem destes filmes propunha uma perspectiva interna, na qual a autoritária *voz over*, tão característica no documentário moderno brasileiro, foi sendo progressivamente abandonada, dando lugar à voz própria do sujeito. O depoimento do especialista também cede espaço à entrevista com anônimos.

Santa Marta: duas semanas no morro, 1987, de Eduardo Coutinho, é um importante registro deste momento¹¹. Em *Santa Marta*, Coutinho sobe o morro filmando o cotidiano da comunidade, não como um conjunto de manifestações culturais exóticas, mas como maneira de contextualizar as experiências expostas pelos entrevistados. Para Mesquita, este esforço de “ambientar” os personagens como parte de uma coletividade marca “a comunidade” (movimento social organizado) como uma das protagonistas para a reestruturação política do país. Em suas palavras:

[Em *Santa Marta*] Visivelmente está em pauta a reconstrução do espaço público no Brasil, após 20 anos de regime autoritário, e os movimentos sociais organizados (notadamente as associações de moradores) são vistos como atores políticos fundamentais¹².

Nos anos de 1990, esta necessidade de reestruturação ficou mais pulsante. Neste período o Brasil sofreu grandes impactos, como a eleição pelo Colégio Eleitoral de Tancredo Neves, que não pôde assumir por motivos de doença, os anos super inflacionários de José Sarney e, finalmente, o desastroso mandato do presidente

¹⁰ MESQUITA, Cláudia. *Outros retratos – Ensaizando um panorama do documentário independente no Brasil*, p. 11.

¹¹ Outro importante documentário com estas características é *Boca de Lixo*, 1992, do mesmo diretor.

¹² MESQUITA, Cláudia. *Outros retratos – Ensaizando um panorama do documentário independente no Brasil*, p. 12.

Fernando Collor de Melo. A euforia da primeira eleição democrática após a ditadura, que deu posse a Collor, logo deu lugar à indignação devido às consequências do Plano Collor e o escandaloso caso do “esquema PC”, culminando, em 1992, com o *impeachment* de Collor.

Durante dois anos de mandato de Collor, diversas áreas foram afetadas, inclusive a cultura. Neste período, o então presidente transformou o Ministério da Cultura em Secretaria e dissolveu diversos órgãos culturais, entre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S. A.), principal sustentáculo do cinema brasileiro no período¹³. Depois deste período de trevas para o cinema brasileiro, em meados dos anos 1990, houve o que se convencionou chamar de “Retomada do Cinema Brasileiro”¹⁴.

No cinema documental brasileiro, a novidade agora era a produção para as salas de cinema e a produção de longas, sendo que o formato tradicional dos documentários até os anos de 1990 era de curtas e médias-metragens. Essa mudança foi possível devido ao desenvolvimento tecnológico, que permitiu o barateamento das produções, e as leis de incentivo, que atraíram patrocinadores devido à renúncia fiscal¹⁵.

Para Arlindo Machado, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), além das grandes inserções tecnológicas, as novas formas expressivas da virada do século XX para XXI estão associadas

a consciência de uma complexidade cada vez maior do pensamento e da vida, a descoberta recente do comportamento instável e caótico do universo e o esfacelamento das dicotomias clássicas na divisão social e política do planeta¹⁶.

Observa-se ainda que este cinema, desde o final da década de 1990, tem atraído mais realizadores e público, visto o aumento de produções, festivais, leis de fomento à realização de documentários independentes e inserção na televisão brasileira, além de debates acadêmicos voltados para este segmento. Uma das hipóteses para este interesse

¹³ NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 13.

¹⁴ Segundo Lúcia Nagib, neste momento, teria havido um *boom* em relação à produção cinematográfica, o que é bastante discutido e não há consenso a respeito, posto que, muitos autores acreditam que devido ao gargalo do período Collor, a “retomada” seria apenas resultado do acúmulo de filmes dos anos anteriores.

¹⁵ MESQUITA, Cláudia. *Outros retratos – Ensaizando um panorama do documentário independente no Brasil*, p. 12.

¹⁶ MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 236.

pelo documentário, que não se limita ao Brasil, deve-se ao esgotamento da estética ilusionista de Hollywood¹⁷, de forma que se busca, diante disso, imagens que aparentam corresponder ao “real”.

Em relação à abordagem do cinema documentário contemporâneo, observa-se que a tendência à investigação de subjetividades particularizadas torna-se cada vez mais valorizada, de tal modo que a temática adotada por diversos documentários gira em torno da pesquisa autobiográfica, como *Elena*, 2012, de Petra Costa, e *Mataram meu irmão*, 2013, de Cristiano Burlan, que serão analisados com maior profundidade no decorrer deste artigo.

Nestes filmes, assim como em *Um passaporte húngaro*, 2002, de Sandra Kogut; *33*, 2003, de Kiko Goifman; *Diário de uma busca*, 2010, de Flávia Castro; e *Em busca de Iara*, 2013, de Flavio Frederico, nota-se que dramas verídicos – em uma experimentação variada de formatos – possuem grande visibilidade para o público, que, muitas vezes, identifica-se com as jornadas íntimas reveladas. Nesta pequena abordagem apresentada sobre alguns momentos importantes do documentário no Brasil, nota-se que, em diversas passagens, há uma pesquisa acerca da esfera pública, a fim de compreendê-la como parte de um complexo social; ou, ainda, quando em abordagens particularizadas, este objeto é, na maioria das vezes, o “outro” (mantendo a distância defendida por Omar). Nestas novas experiências do documentário, o objeto é o próprio “eu”, que, como um ser humano comum, possui necessidade de desvendar a própria história.

***Elena e Mataram meu irmão* – memórias do inenarrável no cinema documentário contemporâneo**

Segundo Márcio Seligmann-Silva, em uma leitura sobre Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, o cinema teria como característica ser um meio pelo qual é possível expormos nossas experiências traumáticas e que, quando em posição de espectadores, o

¹⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje*. Disponível em: <<http://www.salagrume.org/notas.php?notaId=59>>. Acesso em: 2 de outubro de 2013.

filme a que se assiste “seria um trauma que nos ensinaria a lidar melhor com os traumas que enfrentamos ao sair da sala de cinema”¹⁸.

Esta característica do cinema, já apontada por Benjamin em 1936 no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, é evidenciada nos documentários *Elena*, de Petra Costa, e *Mataram meu irmão*, de Cristiano Burlan, que em uma ruptura em relação aos trabalhos contemporâneos que seguem a linha moderna, têm como motivo de realização experiências traumáticas pessoais, íntimas e não a exposição de traumas do “outro de classe”, como observamos historicamente. Para Fernão Pessoa Ramos, há uma tendência no documentário contemporâneo em trabalhar com a fala do “eu”, de modo que o realizador estabeleça asserções sobre sua própria vida, falando de si em primeira pessoa¹⁹, como é o caso dos filmes aqui trabalhados, que manifestam abordagens subjetivas sobre a própria biografia.

Em *Elena*, a diretora faz uma busca sobre a vida de sua irmã mais velha, a atriz, Elena Andrade, que cometeu suicídio aos 20 anos, quando Petra tinha apenas 7. Já em *Mataram meu irmão*, Cristiano Burlan faz uma pesquisa sobre a memória em relação ao violento assassinato de seu irmão, Rafael Burlan, entrevistando algumas pessoas que fazem parte da trajetória de vida de ambos. Nos dois documentários é possível notar que a investigação sobre os irmãos é também uma descoberta pessoal, em um processo narrativo sobre a experiência traumática.

Mataram meu irmão, vencedor do festival “É Tudo Verdade” em 2013, inicia com um duro diálogo entre a funcionária de um cemitério e o diretor, que pergunta sobre o paradeiro dos ossos do irmão, Rafael Burlan, enquanto a primeira responde com a burocracia impessoal e desconcertante dos cemitérios. Em seguida, o próprio diretor expõe, em primeira pessoa e em voz *over*, como recebeu a notícia da morte de seu irmão pela sua mãe e dá seu depoimento, no qual descreve que viu o irmão usar crack e que se sente culpado por não ter impedido a morte desse. Durante o depoimento de Cristiano, as imagens apresentadas são de uma câmera filmando as passagens de dentro de um carro, indicando, talvez, os caminhos da investigação de Burlan, ou ainda, que o diretor está sempre em movimento. Ainda neste momento, Cristiano faz referência a um trecho

¹⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje*. Disponível em: <<http://www.salagrupo.org/notas.php?notaId=59>>. Acesso em: 2 de outubro de 2013.

¹⁹ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 23-24.

de *Demian* (1919), de Hermann Hesse, livro que estaria lendo quando viu o irmão vivo pela última vez:

Não creio ser um homem que saiba, tenho sido sempre um homem que busca, mas já agora não busco mais nas estrelas e nos livros; começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim. Não é agradável a minha história, não é suave e harmoniosa como as histórias inventadas. Sabe a insensatez e a confusão? A loucura e sonho? Como a vida de todos os homens que já não querem mais mentir a si mesmos²⁰.

Neste trecho, é possível interpretar que uma das motivações do filme é uma busca pelo autoconhecimento, feita concomitantemente à narrativa da investigação sobre o evento familiar traumático que dá nome ao filme, oferecendo aos espectadores e, talvez, ao realizador, uma nova postura quanto ao(s) próprio(s) trauma(s) e também quanto a si mesmo, pois, como nos lembra Seligmann-Silva, a narrativa do trauma “(...) tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer”²¹. A passagem de *Demian* pode ser lida ainda como uma premonição sobre o que viria a acontecer no decorrer do filme: a investigação sobre si mesmo por meio dos ensinamentos do próprio sangue, nas perspectivas dadas nos depoimentos dos familiares sobre a vida e a morte do irmão Rafael. Pode-se observar algo similar em *Elena*, em que Petra, ao acessar as memórias sobre a irmã em diários, fitas cassetes e vídeos, dá início a uma narrativa própria sobre as circunstâncias pelas quais teria perdido sua irmã, apresentando, de maneira poética, como sua dor teria se transformado em memória.

Ainda em *Mataram meu irmão*, depois desta primeira aproximação feita pelo cineasta, o filme se constrói com depoimentos diferentes sobre o assassinato de Rafael, possibilitando ao público elaborar sua própria versão, não apenas sobre o evento, mas também a respeito da banalização da violência na contemporaneidade. Aparentemente comum quando analisada de maneira distante, por meio de jornais e reportagens televisivas, a violência pode figurar como muito mais impactante e questionadora quando exibida de maneira intimista, como fez Burlan, configurando assim, uma possibilidade de crítica sobre o tempo presente.

²⁰ HESSE *apud* MATARAM meu irmão. Direção: Cristiano Burlan. São Paulo: Bela Filmes, 2013. DCP (77 min), color. Disponível em: <<https://vimeo.com/67023287>>. Acesso em: 9 de setembro de 2013.

²¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-6652008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 set. 2013.

Em *Elena*, o documentário de maior público no Brasil no primeiro semestre de 2013²², um dos fatores que promovem a aproximação com o espectador talvez seja a utilização de recursos do cinema de ficção mesclados a elementos típicos da narrativa documentária, tais como: presença de depoimentos, locução em voz *over*, utilização de imagens de arquivo²³, o que insere o filme em um campo fronteiriço em relação à definição de seu gênero como documentário ou ficção.

Este debate em relação à dificuldade de definição entre o documental e o ficcional, colocado nas discussões atuais a respeito do cinema documental contemporâneo, cabe para ambos os filmes analisados. Em *Filmar o real* (2008), Consuelo Lins e Cláudia Mesquita chamam a atenção para este debate resgatando o conceito de “*pessoa-personagem*”, de Jean-Claude Bernardet, o qual postula que os diretores seriam também personagens que obedeceriam a certa construção narrativa, assim como acontece nos filmes ficcionais. Segundo as autoras, para Bernardet, este híbrido entre “*pessoa-personagem*” não se referiria apenas às produções em primeira pessoa, mas também àquelas em que “a pessoa do realizador se funde numa espécie de “*personagem*” que protagoniza a busca”²⁴, o que fica mais evidente em *Elena*, em que Petra Costa se torna personagem principal da própria trama à medida que o filme se desenvolve, saindo dos documentos que davam vida à Elena e entrando na vida da “*pessoa-personagem*” de Petra. Essa trama tem início com a voz *over* da cineasta, que conta um sonho, no qual sua imagem se confunde com a de sua irmã, mostrando na primeira parte do filme que há certa “*confusão*” entre a definição das personagens como indivíduos separados. Na trajetória da narrativa, Petra adiciona mais uma personagem, a mãe, na tentativa de buscar o entendimento sobre Elena e sobre o próprio “*eu*”, que se torna cada vez mais nítido, até que a busca pelo “*quem é Elena*” acaba e torna-se a definição da própria Petra “*pessoa-personagem*”.

Em *Mataram meu irmão*, acontece algo similar, embora de maneira mais oculta devido a sua estrutura fílmica, mais semelhante aos documentários da virada dos anos

²² ELENA: 100 dias em cartaz, 55 mil espectadores e venda no iTunes. Site Elena filme. São Paulo, 13 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.elenafilme.com/noticias/elena-100-dias-em-cartaz-55-mil-espectadores-e-venda-no-itunes/>>. Acesso em: 3 de outubro de 2013.

²³ RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 25.

²⁴ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 52.

1980 para os 1990, que valorizam as entrevistas e nos quais a fala do “outro” é utilizada sem a voz *over* interpretativa, presente nos documentários do Cinema Novo. Neste documentário, a figura de Cristiano é apresentada na tela em breves aparições de costas, em momentos de passagem, quando o espectador pode presumir que este está dirigindo um carro, no início do filme, quando faz a leitura de Demian ou quando vai à periferia de São Paulo colher o depoimento de sua tia, ou, ainda, que está dentro de um avião, como na cena em que vai até Minas Gerais em busca da fala da irmã. Entretanto, destaca-se que Cristiano fica em maior evidência no papel de personagem quando ele é citado na fala dos entrevistados, que se referem ao cineasta enquanto irmão da vítima do assassinato, fazendo interpretações de sua vida e do porquê esta teria tomado rumo completamente diferente do irmão.

Em ambos os filmes há ainda outros componentes relevantes para o debate entre o real e a ficção. Para analisá-los, utilizaremos o conceito de “efeito de real”, empregado pelo semiólogo Roland Barthes. Cabe ressaltar que o autor aplica o termo para a análise literária, considerando elementos textuais que não teriam relação direta na progressão da narrativa, mas que teriam sim motivo para estarem inseridos no texto. Segundo Barthes, nestes detalhes encontram-se “índices de uma realidade exterior”, com os quais os escritores reduziram o caráter artificial da “descrição e/ou ambientação”, proporcionando ao leitor o chamado efeito de real ²⁵.

Para demonstrar o conceito, Barthes analisa o conto *Um coração simples* (1877), de Flaubert, do qual cita um trecho: “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” ²⁶. Neste, há elementos que caracterizam os personagens e/ou o ambiente, como o piano, que representaria um *status* burguês e as caixas, que podem indicar falta de ordem²⁷; entretanto, o semiólogo questiona a finalidade da presença do barômetro? Seria um elemento insignificante no texto de Flaubert? Ao se debruçar sobre este elemento aparentemente irrelevante para a construção narrativa, Barthes assinala que é com este barômetro que o escritor desenha na mente do leitor um

²⁵ ARNAUT, L; MOREIRA, R. *O barômetro e o lenço de seda: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011, p. 1.

²⁶ FLAUBERT *apud* BARTHES, O efeito de real. In: *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 35.

²⁷ ARNAUT, L; MOREIRA, R. *O barômetro e o lenço de seda: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011, p. 1.

esboço da realidade, sem que este perceba. Ou seja, com este pequeno detalhe, o leitor identificaria a descrição de um ambiente real, e o escritor reduziria a artificialidade de sua composição, produzindo assim o efeito de real.

Ao examinar os filmes, verificou-se também a possibilidade de aplicar o conceito barthesiano em análises cinematográficas, pois, nos longas em questão, encontraram-se alguns desses elementos provocadores do efeito de realidade, além dos convencionais da estética do cinema documentário²⁸, que não se enquadram no “efeito de real” por não se tratar de detalhes.

Em *Elena*, pode-se destacar a utilização do “efeito de real” em dois momentos. O primeiro refere-se à cena na qual a mãe se distrai e chama a atenção de Petra para uma árvore com folhas vermelhas (a princípio desnecessária para o avanço do documentário), que estaria próxima a casa onde Elena teria cometido o suicídio. A partir disso, é possível interpretar que a árvore levaria o espectador a pensar que essa distração com os objetos postos é uma evidência de que não há um roteiro sendo seguido, tratando-se, portanto da realidade.

O segundo objeto refere-se a um curativo adesivo. Esse é apresentado em um diálogo entre Elena e Petra, que, ainda muito criança, tinha mania de colar um curativo no centro da testa quando estava aborrecida. Elena, ao ver a irmã com o curativo, diz:

Seja uma boa atriz Petra. Se você quer chamar atenção, você tem que fazer direito. Ninguém vai acreditar nesse *band-aid* no meio da testa. Deixa ele um pouco escondido atrás da franja, que fica muito mais convincente²⁹.

Nessa fala pode-se verificar a definição sobre “efeito de real”, na qual o convencimento sobre o que seria real estaria nos detalhes ditos “supérfluos” em relação à estrutura narrativa.

Em *Mataram meu irmão*, é possível tecer considerações em relação a um objeto a princípio desprezível: a máquina de lavar. Essa permanece ligada durante o testemunho da tia do cineasta, dando certa confirmação ao espectador de que ela ofereceu seu depoimento em um fim de semana comum, no qual costuma fazer suas

²⁸ Estes elementos mais típicos da narrativa documentária se referem à utilização de entrevistas/depoimentos, emprego de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais, entre outros.

²⁹ ELENA. Direção: Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012. 1 DVD (82 min), DCP, color.

atividades domésticas, fato evidenciado em sua própria fala; a máquina, nesse contexto, seria, portanto, uma espécie de confirmação do não seguimento de um roteiro ficcional.

Entretanto, há ainda outros recursos empregados pelo diretor que provocam o efeito contrário, fomentando desta maneira um jogo entre as possibilidades do real e o ilusório. Dentre estes, pode-se destacar a claquete, utilizada entre a fala do diretor em primeira pessoa e as falas dos entrevistados. Uma possível interpretação é que esta se refira a uma metalinguagem em relação ao fazer cinema, lembrando ao público que se trata de um filme, ou seja, de uma ilusão. Assim, depois de dada a claquete, é iniciada a busca sobre diversos pontos de vista acerca do mesmo fato, tratando-se da versão real apenas para quem as pronuncia, de modo que, para Cristiano, sua realidade é aquela indicada antes do fechar da claquete, ou seja, quando este dá seu próprio depoimento.

Resgatando *O Antidocumentário, Provisoriamente*, Arthur Omar propõe a dicotomia entre o cinema de ficção e o documentário, na qual o segundo (“aliado e aprendiz da ciência social”) teria absorvido os dispositivos do cinema ficcional em sua estética, quando deveria, na verdade, documentar o mundo da ação e constituir uma opção frente ao primeiro³⁰. Para ele, os documentários, salvo algumas exceções, estariam oferecendo ao espectador uma visão de mundo como espetáculo, assim como na ficção, e não um estudo de objetos documentados em sua exterioridade, como deveria se pautar. Cabe ressaltar, em defesa de Omar, que este escreve em afronta ao documentário moderno e suas vozes totalizantes, em um período conduzido pela corrente estruturalista, que buscava a construção de modelos explicativos para a realidade, moldando-os em estruturas bem definidas. Dessa forma, desviava-se da análise propriamente sociológica, evitando embates com a política ditatorial então vivida pelo Brasil.

A exterioridade proposta por Omar lembra procedimentos da antropologia clássica, na qual se pretende uma neutralidade absoluta em relação ao objeto estudado, a fim de que a pesquisa torne-se verdadeiramente científica. Diante desta metodologia, o antropólogo François Laplantine alerta que o estudo de um fenômeno social supõe sim a integração entre pesquisador e campo de estudo, lembrando que a separação total entre

³⁰ OMAR, Arthur. *O Antidocumentário, Provisoriamente*. 1972. Disponível em: <http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html>. Acesso em: 7 de outubro de 2013.

estes é impraticável, de modo que “nunca somos testemunhas objetivas observando objetos, e sim sujeitos observando outros sujeitos”, ressaltando que este “outro” pode ser o próprio “eu”, desde que se tenha consciência disso³¹.

Tendo em vista as tendências do documentário contemporâneo brasileiro, a dicotomia proposta por Omar perde forças, dada a fluidez entre os elementos que constituem os dois gêneros na contemporaneidade. No que diz respeito aos documentários analisados, que tratam de questões subjetivas e em primeira pessoa, a separação entre o objeto e o cineasta torna-se ainda mais difícil. Em *Elena*, essa falta de exterioridade é ainda mais acentuada do que em *Mataram meu irmão* devido à presença de elementos como maior frequência de falas em primeira pessoa, entrevistas e depoimentos conduzidos, e, principalmente, devido à motivação do filme, que pode ser interpretada como a investigação inicial da diretora por “quem é Elena”, para descobrir, no decorrer do filme, “como me transformei em Petra”. Em meio a estes fatores imbricados na construção do longa-metragem, a definição de quem é o sujeito analisado e o analista torna-se quase impossível. Há ainda o emprego de elementos característicos da ficção, tais como *raccords* de tempo e espaço, *montagem paralela*, além das cenas em que há atuação da própria cineasta, que é atriz profissional. Dentre elas, destaca-se uma na qual diversas mulheres flutuam sobre a água em suaves movimentos corporais, sugerindo um ritual de morte e renascimento por amor. A cena, que remete a Ofélia, de Shakespeare, poderia figurar facilmente em um filme de ficção, dada a busca evidente por uma construção mais poética.

No documentário de Burlan, talvez a motivação seja a mesma, ou seja, a descoberta do “eu” partindo da investigação do “outro” (Rafael) e da experiência traumática de sua morte. Entretanto, este exhibe um formato mais próximo do documentário, nas categorias empregadas por Omar, uma vez que há um aparente esforço em manter Burlan como cineasta e não como objeto. Ele, apesar de iniciar o filme com um testemunho, passa a palavra aos demais e tenta interferir o mínimo possível, característica que o cineasta deixa bem clara na cena em que sua irmã tenta conduzir o depoimento de outro entrevistado, mas é imediatamente advertida pelo diretor, que atenta para o fato de que o depoimento deve ser espontâneo. E o cineasta evidencia tal fator como um dos mais importantes na construção de seu filme, posto que

³¹ LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 139.

o testemunho em questão, por fim, não é inserido na versão final. Por fim, segundo Ramos, um dos elementos que singularizam o documentário em relação à ficção é a intenção do autor em realizar um filme neste gênero, o que aparenta ser uma escolha bem definida para Burlan, mas que não é a preocupação de Petra, sendo este, possivelmente, um dos motivos da dificuldade em categorizá-lo.

Considerações finais

Neste artigo, buscou-se analisar dois documentários que seguem certa tendência do cinema documentário contemporâneo, que é a de olhar corajosamente para si, de forma que os realizadores apresentam experiências pessoais e subjetividades próprias, rompendo, desta maneira, a alteridade clássica da produção moderna. Cabe ressaltar que tal escolha temática tem apresentado também forte apelo ao espectador, semelhante àquele comparado ao cinema ficcional, o que pode ser constatado na bilheteria do filme *Elena*, que após 100 dias em cartaz, conquistou mais de 55 mil espectadores³², público muito superior ao costumeiro do gênero, postas as dificuldades deste cinema em relação aos meios de distribuição e exibição.

Por fim, destaca-se que *Elena* e *Mataram meu irmão* são filmes que provocam o debate sobre os limites do campo do cinema documentário, uma vez que entrelaçam elementos do cinema ficcional com imagens “reais”, de maneira muito rica em relação aos recursos técnicos. Diante dessa discussão, o presente artigo entende que, alguns traços estruturais são recorrentes nestes cinemas, entretanto, cabe ao artista embaralhar fronteiras, apresentando possibilidades do campo ser ampliado e até mesmo assolado.

REFERÊNCIAS

ARNAUT, L; MOREIRA, R. *O barômetro e o lenço de seda: efeitos de real em Roland Barthes e Michel de Certeau*. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

³² Cabe ressaltar que *Mataram meu irmão* estreou nos cinemas em novembro de 2013, não tendo sido possível, portanto, verificar a bilheteria correspondente ao filme na data de finalização deste artigo.

BAGGIO, Eduardo Tulio. *O cinema documentário e seu caráter distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico*. Curitiba: UTP, 2005.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo: uma aventura documentária no Brasil, 1960- 1980*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Ética e estética da imagem: o cinema documentário no Brasil dos anos 60*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*. São Leopoldo: Unisinos, 2007.

MACHADO Jr., Rubens. *O documentário brasileiro na videoteca do Itaú Cultural*. Disponível em: < <http://novo.itaucultural.org.br/midiateca/o-documentario-brasileiro-na-videoteca-do-itaucultural/>>. Acesso em: 23 de setembro de 2013.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MESQUITA, Cláudia. *Outros retratos – Ensaçando um panorama do documentário independente no Brasil*.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

OMAR, Arthur. *O Antidocumentário, Provisoriamente*. 1972. Disponível em: <http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html>. Acesso em: 7 de outubro de 2013.

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

RIZZO, Sérgio. *Sombras privadas em lugares públicos*. Revista Cult, nº 179, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 setembro de 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje*. Disponível em: <<http://www.salagrupo.org/notas.php?notaId=59>>. Acesso em: 2 de outubro de 2013.

FILMOGRAFIA

33. Direção: Kiko Goifman. Produção: Jurandir Muller. Ano: 2003. 35mm, (75min). Cor: P&B.

A OPINIÃO pública. Direção: Arnaldo Jabor. Estúdio: Versátil Filmes. Ano: 1967. DVD, (115 min). Cor: P&B.

ARRAIAL do cabo. Direção: Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. Rio de Janeiro. Ano: 1959, (17 min). Cor: P&B.

ARRUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Formato: 35mm. Brasil. Rio de Janeiro. Produção: RJ. Ano: 1960, (20 min). Cor: P&B.

BANDEIRANTES. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro, INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Ano: 1940, (38 min). Cor: P&B.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Engenho Galiléia (PE). Produção: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, Produções Cinematográficas. Ano: 1964/84, (119 min). Cor: P&B.

DIA da Bandeira. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro, INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo. Ano: 1938; 16mm, (7 min). Color.

DIÁRIO de uma busca. Direção: Flávia Castro. Films du poisson, Tambellini Filmes. Brasil, França. Ano: 2010, (105 min). Cor: P&B e Color.

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. São Paulo, Busca Vida Filmes. Ano: 2012. 1 DVD, DCP, (82 min). Color.

EM BUSCA de Iara. Direção: Flavio Frederico. Produção: Flavio Frederico e Mariana Pamplona. Ano: 2013. 35mm. FULL HD 2K, (91 min). Color.

JARDIM Nova Bahia. Direção: Aloysio Raulino. Ano: 1971, 35mm, (15 min). Cor: P&B.

LIÇÃO prática de taxidermia 1. Direção: Humberto Mauro e Paulo Roquette-Pinto. Instituto Nacional de Cinema Educativo. Ano: 1936. 16mm. Sincronizado com discos, (8 min), Cor: P&B.

LIÇÃO prática de taxidermia 2. Direção: Humberto Mauro. Instituto Nacional de Cinema Educativo. Ano: 1936. 35mm. Movietone. Cor: P&B.

MAIORIA absoluta. Diretor: Leon Hirszman. Rio de Janeiro. Ano: 1964. 35mm. (18 min). Cor: P&B.

MATARAM meu irmão. Direção: Cristiano Burlan. Produção e Produção executiva: Natália Reis. Fotografia e Câmera: Rafael Nobre. São Paulo, Bela Filmes. Ano: 2013. DCP, (77 min). Color.

PEDRA fundamental do Edifício do Ministério da Educação e Saúde. Direção: Humberto Mauro. Instituto Nacional de Cinema Educativo. Ano: 1937. 16mm, (7 min). Cor: P&B.

SANTA Marta: Duas Semanas no Morro. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Frederico Morais. Ano: 1987. (54 min). Color.

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. Roteiro: Sandra Kogut. Produção: Marcello Maia. Ano: 2002. (71 min). Color.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas. Ano: 1964, (37 min). Cor: P&B.