

Capítulo 1 - Entre linguagens e escolhas

‘Kinopravda’, expressão criada em 1922 por Dziga Vertov, ficou conhecida mundialmente depois da tradução para o francês da expressão por Jean-Rouch na década de 1960. Mas o cinema-vérité ou cinema verdade tem pretensões diferentes com a representação. Vertov queria captar a vida com o maior grau de fidelidade possível. Já Rouch diz que a “farsa” da ficção, quando sincera, pode ser a verdade do cinema. Em seu artigo “O cinema direto e a realidade”¹⁴ Michelangelo Antonioni diz:

o aparelho de tomada de vistas escondido atrás do buraco da fechadura é um olho de fofoqueiro que registra o que pode. Mas o resto? Tudo que se passa para além dos contornos da abertura? Uma abertura não basta; faça dez, cem, duzentas; coloque atrás delas quantas câmeras quiser e imprima quilômetros de película (...)A tarefa será de reduzir, de selecionar. Ao escolher, você o falseia. Diz-se também que você o interpreta. Eterno problema.

No artigo, Antonioni diz que mesmo a câmera móvel no meio da multidão não se sustenta sozinha. “É preciso que uma idéia, um projeto, anime-os. Sem o qual seu aparelho permanecerá inerte, assim como permanecerá inerte, apesar de sua memória sobre-humana e seus milhões de conhecimentos, a calculadora mais potente do mundo se ela é desprovida de programa”. Ele questiona se a observação não pode ser também uma forma de fazer cinema verdade, o ato de “atribuir a alguém sua história, mais precisamente a história que coincide com sua aparência, com sua atitude, seu peso, seu volume, em um certo espaço”.

¹⁴ ANTONIONI, Michelangelo. **O cinema direto e a realidade**. Publicado originalmente na revista *Études cinématographiques*, nº 36-37, 1964. Traduzido por Luiz Carlos Oliveira Jr.) Disponível n Internet via: <http://www.contracampo.com.br/88/artantonionicinedireto.htm>.

Trata-se de mostrar alguém que passamos a conhecer, mesmo sem conhecer sua história, através da beleza do plano. “Eu poderia questioná-la até a exaustão, segui-la passo a passo e ao longo do dia todo pelas ruas de sua cidade cheia de vento e em sua casa certamente própria e bem em ordem, eu estou certo de que não teria mais surpresas e que a única e absurda bizarrice de sua vida permaneceria seu nome: ‘Delitta como Delito, com um a’”¹⁵.

Antonioni toca em um ponto chave: como representar? Os documentários podem ter características diversas, podendo ser relacionadas às possibilidades tecnológicas existentes num dado contexto, ao descontentamento do cineasta com os “modos de fazer” comuns no período antecedente ou a ambos, entre outras motivações. Mas é fato que, constantemente, o cinema documentário revê seus conceitos, técnicas e possibilidades, dando origem a novas formas de fazer, a experimentações e, conseqüentemente, a discussões.

O teórico Bill Nichols organizou o que considera as seis categorias básicas do gênero documentário no livro “Introdução ao cinedocumentário”, e chegou aos subgêneros poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Segundo ele, todo documentário tem voz própria, com um estilo que funciona como uma espécie de assinatura. As categorias criadas por ele, entretanto, não foram feitas para se excluir. Pelo contrário, segundo o autor elas se misturam e também se complementam de inúmeras formas, de modo que um filme não seja completamente formado por uma delas. Isso quer dizer que, num filme, um ou dois tipos de linguagem podem contribuir para a formação de uma estrutura, mas sem determinar ou limitar. Esta busca pela não-limitação das possibilidades também passa pela busca da não-limitação do sentido da história, da procura por não engessar algo que pode ser bem maior. Trata-se de “convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas”¹⁶. Nichols apresentou os modos em uma ordem que segue a cronologia do período em que começaram a ser utilizadas, mas explica que um filme mais recente pode recorrer a um modo mais antigo e, ainda assim, conter elementos atuais. “O documentário expositivo, por

¹⁵ Idem.

¹⁶ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: editora Papyrus, 2005, p. 135.

exemplo, remonta à década de 1920, mas continua exercendo grande influência ainda hoje”¹⁷.

Nichols diz que os modos vão surgindo do descontentamento dos cineastas com o modo mais realizado anteriormente. “Assim como um conjunto mutável de circunstâncias, o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo também contribui para a formação de cada modo. Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte da idéia do que é necessário representar para o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento”¹⁸. A tecnologia abre portas para que surjam novas formas de fazer. As câmeras portáteis de 16 mm e os gravadores magnéticos, ambos surgidos na década de 60, tornaram viável a filmagem com som ambiente sincronizado à imagem. Esses adventos abriam as portas para o surgimento dos modos observativo, nos Estados Unidos, e participativo, na França, ambos frutos de uma geração de documentaristas que enxergavam os filmes poéticos como abstratos demais e um documentário expositivo excessivamente didático, como demonstra Nichols. O observativo, em prol de um documentário como menor grau de encenação possível, à procura de uma verdade pura.

Como explica Sílvia Da-Rin em “Espelho Partido: tradição e transformação do documentário”, para a Drew Associates, que inaugurou o modo, a idéia era eliminar não só a equipe técnica, incluindo o diretor, como também a iluminação, as equipes técnicas habituais, especialmente a conversa, a fala direta com a equipe, e tudo o que alterasse de alguma forma a realidade filmada. O participativo, para seus fundadores Jean-Rouch e Edgar Morin, era justamente o contrário, a fala como ferramenta de provocar situações muito mais reveladoras e o cineasta como também personagem passível de julgamento.

A observação tinha justamente o ímpeto do registro do momento e nada mais. Tudo o que é registrado aconteceria mesmo sem a presença da câmera. Ainda assim, a observação tem elementos em comum com as duas escolas antecedentes, uma vez que também camufla a presença do cineasta. A impressão de quem assiste é que não há influência criadora, quando sabemos que ela existe, sim, mas não é revelada, como em *Primárias* (1960), de Robert Drew. O próximo

¹⁷ Ibidem, p. 136.

¹⁸ Idem, p.137

modo de fazer seria diferente. O documentário participativo quer dar conta de assumir presença do cineasta e de uma relação com personagens e tema, uma discussão comparativa que envolve o acontecer “por causa de” e o acontecer “apesar de”, como em *Crônicas de um verão* (1961).

Comparações à parte, Nichols explica que um modo não é superior ao outro em termos de evolução, mas sim uma mudança no sentido de tentar resolver questões que surgiram com o anterior, uma nova forma de organizar o mundo registrado pela câmera, mas não necessariamente melhor.

O modo poético parte do mundo histórico e, por esta razão, é documentário, mas tem uma maneira peculiar de tratar as imagens. Ele enfatiza a fragmentação, a ambigüidade, não se atém a uma história específica ou complexifica personagens ou estados mentais, como em “Chuva” (1929), de Joris Ivens. Relaciona-se ao modernismo, mostrando a sociedade em pequenos pedaços, com impressões subjetivas e atos incoerentes. O tom afetivo tem muito mais espaço do que a retórica, muito pouco utilizada. Assim, o estado de ânimo se sobrepõe à persuasão e a demonstrações de conhecimento, diferente do modo expositivo, por exemplo.

Convenções como a montagem linear ou a preocupação em determinar tempo e espaço dão lugar à justaposição de imagens. Além disso, pessoas raramente são de fato personagens com visão do mundo e têm, portanto, a mesma “importância” que os objetos, tornando-se apenas parte daquele universo em vez de seu destaque.

Já o modo expositivo, que logicamente também parte do mundo histórico, assume sua organização retórica, uma estrutura argumentativa, muito mais do que poética. São comentados por narradores profissionais, chamados por Nichols de “voz de Deus”, responsável por escolher e dizer o significado que atribui a um determinado fotograma. Assim, temos uma influência clara, direta, na maneira como vemos cada uma das imagens que, organizadas para seguir a narração, têm papel secundário, uma vez que servem para provar cada argumento proferido, ou seja, não falam por si mesmas, como em “Terra Espanhola” (1937), de Joris Ivens, e “O triunfo da vontade” (1935), de Leni Riefestahl. Seguindo a lógica do documentário que privilegia o que é dito, a montagem pode até deixar de lado a continuidade temporal ou espacial, incorporando imagens que melhor servirem para reforçar seu argumento. A credibilidade é alta justamente pela associação

entre narrador profissional e imagens comprobatórias, mas o modo de representação facilita a generalização e produz filmes datados, apesar de os argumentos serem aparentemente bastante bem embasados, ainda que muitas vezes seja superficial.

O modo observativo valoriza a experiência, o momento. Afinal, com discurso e imagem simultâneos, os cineastas começam a filmar com a intenção de construir filmes formados por situações da vida dos personagens que aconteceriam mesmo que não houvesse câmera, pois podem acompanhá-las enquanto acontecem. Distraídos por esses acontecimentos, muitas vezes os personagens perdem momentaneamente a consciência de que estão sendo filmados. Mas, apesar de se posicionarem contra a encenação, os cineastas que se adaptaram ao cinema observativo se deparam com outro problema, a intromissão indireta. Afinal, uma vez cientes de que serão vistas, assistidas, as pessoas podem matizar seu comportamento para que as vejamos de determinada forma ou até mesmo para satisfazer aos anseios do cineasta, seja porque identificam o que ele procura quando as seleciona para participar do filme, seja porque querem satisfazê-lo, ainda que ele não tenha revelado o que procura.

Fato é que o documentário chega à década de 50 ainda com a voz subordinada ao narrador e trilha sonora, ou seja, didático e muito pouco ousado. O gênero caiu em descrença por contato do excesso de recursos retóricos do cinema griersoniano, que pecava justamente em falar objetivamente da realidade, a principal promessa de Grierson. Ele, o primeiro a usar o termo “documentário”, apostava no caráter educativo do filme, usando-o como instrumento de utilidade pública¹⁹. Assim, a idéia dos realizadores do cinema observativo é recuperar o caráter de evidência que o documentário havia perdido.

Nichols explica que os filmes observativos mostram uma força especial, uma vez que “rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos”. Ainda segundo ele, a presença da câmera na cena passa a sensação de fidelidade, por conta desse acompanhamento tão próximo de tudo exatamente no momento em que acontece. As imagens soam como se simplesmente tivessem acontecido, quando também são uma construção

¹⁹ Da-Rin, Sílvia. O espelho partido. Ed. Azougue Digital, 2004.

que objetiva ter exatamente transmitir exatamente essa sensação. Apesar da impressão de que não há ninguém filmado, de que simplesmente as cenas se passam diante dos nossos olhos, trata-se de uma filmagem em que, embora não vejamos, equipe e personagens têm contato, conversam e trocam informações. Ou seja, há um relacionamento, mas não temos acesso a ele.

Ele cita a “entrevista mascarada”, uma forma de o cineasta “montar” a cena, pelo menos seu tema geral, mas a filma como se fosse um filme observativo. Com isso, invertem o propósito pelo qual surgiram os filmes observativos, que são ou deveriam ser o registro do que já ia mesmo acontecer, e não como motivador.

Bill Nichols fala ainda do uso de encenações no cinema observativo. Segundo ele, a ilusão de que determinadas cenas realmente aconteceram dariam mais peso do que fossem assumidamente produto ficcionais. Trata-se de um acontecimento encenado para fazer parte do registro histórico. Ele cita mais uma vez o exemplo o filme *Triunfo da vontade*, usado pelo Partido Nazista como propaganda ideológica. Segundo ele, as imagens carregam grande poder na representação do mundo, já que participam da construção de aspectos do próprio mundo. “A pergunta é o quanto veríamos se a câmera não estivesse lá ou sobre o quanto seria diferente se a presença do cineasta fosse mais facilmente reconhecida”, diz.

João Moreira Salles relaciona, em “Sobre senadores que dormem”²⁰, o cinema observativo às miudezas que o compõem. O fotógrafo da revista Life Robert Drew encontrou uma forma de contar histórias com imagens em vez de narrador, cartelas. Assim, o público podia ver a situação não só enquanto acontecia, mas também com seus próprios olhos, sem alguém para dizer o que estava vendo. Na década de 50, Drew assistia a um filme e, quando foi à cozinha beber água, se deu conta de que a narração era muito mais importante do que as imagens e que era para ela, entretanto, que sua atenção estava voltada. E decidiu fazer diferente. Buscou inspiração nas fotos de Cartier-Bresson, Eisenstandt, McAvoy e parecia que tinha acesso direto ao que vai, sem mediação e, em 1954, conseguiu um financiamento para fazer seu primeiro documentário. Entretanto, o peso dos materiais de filmagem, cerca de 130 kg e todos os volumosos aparatos

²⁰ SALLES, João Moreira. “Sobre Senadores que dormem”. In: Revista Bravo! Nº 91, 2005, pp 28-32.

necessários não atingiam seu objetivo. Era impossível pedir que as pessoas agissem naturalmente, mesmo estando presas a um determinado espaço – afinal, a câmera obrigatoriamente tinha de ficar no tripé.

Vendo que seria impossível revolucionar o documentário sem revolucionar a tecnologia, Drew se uniu a Richard Leacock e a D.A Pennebaker. Juntos, se puseram a construir o próprio material, que seria portátil, leve. Em 1960, com o material quase ideal – ainda faltavam alguns detalhes -, começaram a filmar os dois candidatos. A gramática, como diz Salles, ainda estava em formação, mas as principais mudanças ficam muito claras. Apesar de ter em alguns momentos o uso do narrador, trata-se de voz que contextualiza. São as imagens que nos contam a história e que, em muitas situações, nos surpreendem. Durante uma viagem entediante, Leacock flagra o senador Humphrey dormindo.

Para Salles, a crítica tem razão de questionar o estilo do documentário, especialmente a ingenuidade dos seus precursores, que pretendiam dar um acesso direto à história, como se não houvesse mediação. Entretanto, argumenta que Drew foi responsável por dar fôlego ao documentário da época, que “respirava artificialmente, por meio do uso indiscriminado de recursos extra-imagem: locução, cartelas, trilha” (...) “E pior, o pendor missionário provocaria nos documentaristas um grave efeito colateral: preguiça. Se tudo podia ser despachado com uma locução em off; se tudo devia, e podia, ser explicado; se nenhuma imagem tinha o direito de ser ambígua, que dia o filme todo; então: a troco de que olhar para o mundo?”.

Da-Rin explica que a Drew Associates queria eliminar tudo o que considerasse “excesso”: equipe, incluindo o próprio diretor, iluminação, etc, como um escudo anti intervenção que assegurasse a captação pura da realidade, deixando a estética de lado em nome da epistemologia. Mas, para o autor, “a disponibilidade de aparelhos leves, capazes de registrar imagem e som em sincronismo, fomentou, junto a esta tendência do cinema direto, uma espécie de ilusão realista, que consistia em reduzir a realidade a suas aparências sensíveis”. Ele chama de ‘utopia da neutralização’ a quase obsessão por captar a realidade, o que, segundo ele, gerou um “comportamento servil diante dos eventos: nenhuma intervenção, pura observação”. Da-Rin aponta ainda um risco do documentário observativo, o da anulação do próprio olhar do cineasta e, conseqüentemente, da anulação do próprio cinema.

Não é possível deixar de colocar subjetividade e a tentativa de reprodução fiel da realidade é completamente idealista, que no máximo consegue mascarar por trás de convenções estilísticas naturalistas. A câmera tremida, ruídos do ambiente misturado a vozes, iluminação irregular, imagem granulada, cortes bruscos são marcas de uma imagem que tenta se naturalizar ou ao menos usar essa cara de natural para se legitimar. Mas essa sacralização do real não se deu conta de que os cenários do real não são tão brutos, mas já são organizados por relações sociais que o visível não é capaz de apreender²¹.

Para Da-Rin, a “naturalização”, a impressão de realidade da imagem, pode acabar servindo de máscara para um filme tão manipulado como qualquer outro. Afinal, como diz o próprio autor, a estrutura da imagem cinematográfica por si só supõe fatores como a escolha entre o que mostra e a organização do material, assim como sua duração e ordenação. “A transparência da realidade do cinema é uma falácia. A imagem cinematográfica é essencialmente trucada, um artefato por natureza, nunca o reflexo transparente do real”.

Salles cita a cena do filme em que Kennedy e Jacqueline sobem ao palco para falar para uma comunidade polonesa na qual a futura primeira dama deveria falar uma frase em polonês. Ela está visivelmente nervosa, mas o narrador não pode nos dizer. Assim, o câmera focaliza as mãos dela entrelaçadas nas costas para que vejamos o quanto ela está tensa. É isso o que o documentário observativo faz: ele procura nos mostrar os pequenos detalhes, aquela atitude mínima que muitas vezes o personagem deixa passar, não controla, porque está entretido e alguma situação mais urgente. É isso o que o documentário observativo faz: ele procura nos mostrar os pequenos detalhes, aquela atitude mínima que muitas vezes o personagem deixa passar, não controla, porque está entretido e alguma situação mais urgente. Diferente do jornalismo, em que são sempre os fatos fortes que compõem a notícia, Drew descobriu que seu “novo jornalismo” era composto justamente pelo contrário.

²¹ DA-RIN, Sílvia. **O espelho partido**. Ed. Azogue Digital, 2004.

De volta às descrições de Nichols, no modo participativo, por sua vez, o cineasta admite sua presença e se expõe como ator social. O estilo em que a presença do cineasta é importante foi chamado por Edgar Morin e Jean Rouch de *cinéma-verité* (cinema verdade). A expressão se refere à verdade de um encontro em vez da suposta verdade absoluta, livre de interferências. A verdade por si mesma é a da interação que só existe por meio da câmera, justamente o contrário do ideal observativo. “Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro”²².

Da-Rin, por sua vez, chama de modo interativo de representação o estilo estreado por Morin em “Crônicas de um verão”. Ele descreve como sendo um estilo em que é “a palavra que predomina, seja ela diálogo, monólogo, entrevista, discussões e até autocrítica dos realizadores”, como no próprio filme de Morin. Da-rin explica que a expressão “intervenção ativa” define o essencial do modo interativo de representação, em que a presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada. Segundo ele, Morin e Rouch tornavam-se personagens do próprio filme, interagindo com os demais atores sociais, procurando extrair revelações e “verdades ocultas”. Trata-se de tornar a intervenção a condição de possibilidade de revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto.

Para Nichols, se não é possível deixar de participar do processo, observar é sempre uma opção. Assim como nos estudos antropológicos, o documentarista vai a campo e vive entre os demais, dividindo suas experiências com o público e com os personagens, mas sem fazer parte daquele grupo.

Em “O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo”, Consuelo Lins pergunta “Como lidar com a imagem do outro, quando esse outro é um personagem de cuja visão de mundo não compartilhamos?”²³. Para ela, o equilíbrio é frágil, uma vez que é necessário “impedir tanto a cumplicidade moral entre cineasta e personagem quanto o desrespeito ao pensamento de quem foi

²² NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: editora Papirus, 2005, p.155.

²³ LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 24

escolhido para ser protagonista do filme”²⁴. Ela cita o filme “Teodorico, o Imperador do sertão”, feito para o Globo Repórter, da TV Globo, sobre um integrante da elite rural, fazendeiro e político do Rio Grande do Norte, déspota, machista e populista, que usa o dinheiro público em causa própria: um prato cheio para um julgamento através do filme. Lins explica que a opção de Coutinho foi por registrar a situação, por uma filmagem com o mínimo de intervenção, sem forçar o traço. “o que interessa é a visão de mundo do personagem, o ponto de vista que ele tem sobre o mundo e sobre si mesmo”, afirma. Para ela, com o filme torna possível que caiba ao próprio público produzir os sentidos a partir do material a que temos acesso.

E temos acesso não só aos fatos, mas à alteração sofrida por eles por conta da presença do cineasta. De acordo com Nichols, “supomos que o que aprendemos ocorra em função da qualidade do encontro do entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva”, como acontece no modo expositivo.

Admitir a presença da equipe na imagem, revelá-la, foi uma prática que fez muito sucesso quando feita por Eduardo Coutinho em “Cabra marcado para morrer”, de 1984. É o que diz Consuelo Lins ao explicar que na produção do diretor é fundamental que as condições de produção e os dispositivos de filmagem fiquem claros, de modo que não se confunda em momento algum o que vemos com uma possível verdade, realidade atingida.

Lins destaca que o ato de deixar claro para o espectador que se trata de um documentário, acabaria, nos filmes subsequentes, se tornando um dos princípios centrais do diretor. Vendo seus filmes, todos sabem que foram pensados e construídos, e não a realidade. O filme abriu as portas na obra do cineasta “para um movimento de abertura à visão do personagem – liberando ao mesmo tempo o espectador para produzir o sentido do que está vendo”²⁵-, afirma.

Coutinho escolheu revelar os processos envolvendo os filmes para tornar evidente que são construções, mediações, e que se deve olhar para eles como tal. O diretor o fez muito bem e durante muito tempo, até que chegou à conclusão de que o método se tornou banal e, para proteger a própria obra, abandonou o recurso em “Peões”. Da-Rin chama atenção justamente para o fato de que, se a interação

²⁴ Idem.

²⁵ Ibidem, p.28

com os personagens não provoca obrigatoriamente respostas falsas, como temia Leacock, também não “representa automaticamente uma mediação entre os acontecimentos que se passam diante da câmera e a trama de significações em que o filme vai se constituir”. Para ele, a presença do cineasta pode acabar se tornando mais uma ferramenta naturalizadora do artifício fílmico se usada de forma automática, apenas um elemento a mais que faça o público crer, mas sem propósito efetivo. Usada dessa forma, talvez a seja uma ferramenta tão ingênua quanto a própria intenção do cinema observativo de não interferir, já que passa a sensação de uma naturalidade inexistente.

A entrevista é uma alternativa muito mais leve de encontro social já que é, segundo Nichols, ao mesmo tempo diferente da conversa corriqueira e mais leve do que as interrogações, que soam coercitivas. Ele descreve, ainda, duas formas componentes do documentário participativo, sendo que, numa delas, a perspectiva é a do encontro do cineasta com o mundo, enquanto na outra o olhar é apontado para questões mais amplas, podendo ser sociais e perspectivas históricas com entrevistas e imagens de arquivo. “Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção. Essas características fazem o modo participativo do cinema documentário ter um apelo muito amplo, já que percorre uma grande variedade de assuntos, dos mais pessoais aos mais históricos. Na verdade, com frequência esses dois se entrelaçam²⁶”, explica Nichols.

Os filmes reflexivos questionam a representação, nos tiram da posição passiva, invertendo as nossas expectativas enquanto espectadores. Ele nos convida a enxergá-lo como construção, não como algo pronto a ser absorvido, mas sim como uma criação resultante de uma montagem. Não se trata de acrescentar novos conceitos, mas justamente de questionar o que dificilmente faríamos se ele não gerasse dúvida, especialmente quando falamos da representação. Neste modo, a possibilidade de prova incontestável, de indexação e idéias e idéias relacionadas se tornam suspeitas. O filme procura justamente reajustar as expectativas do espectador, assim como suas suposições. O documentário performático, por sua vez, parte de experiências muito particulares para dar acesso a uma compreensão

²⁶ NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: editora Papirus, 2005, p. 162.

de questões gerais, comuns à sociedade. Ele sai do privado, incluindo a perspectiva do cineasta, para atingir esferas que afetam a todos, numa tentativa de representar uma “subjetividade social”, como afirma Nichols. Os personagens daquele tema ganham voz para falar de si mesmos, como *Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, diferente do estudo de campo, por exemplo, e do documentário expositivo em geral. O modo desvia da tentativa de representação realista do mundo e dá espaço para estruturas narrativas menos convencionais no documentário para tratar, com frequência, de questões sociais como homossexualidade, raça ou religião. Muitas vezes, é mais subjetivo e com licença poética. Dessa forma, acaba se aproximando do cinema experimental, embora não perca sua ligação com o mundo histórico, para onde sempre voltamos para buscar sentido.

Exemplo de um filme que deu espaço para diferentes modos é “*Cabra marcado para morrer*” (1984). Para começar, reúne passado e presente, ficção e documentário, para montar um documentário. Jean-Claude Bernardet discute, no texto “*Vitória sobre a lata de lixo da história*”, como Coutinho e sua equipe conseguiram resgatar a história em vez de deixar que seu destino mais provável – a lata de lixo- a levasse de vez. A filmagem, uma ficção iniciada em 1964 sobre o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, tinha atores amadores representando seus próprios papéis, mas foi interrompida pelos militares, que confiscaram os originais. Assim, o diretor acabou deixando o projeto de lado, retornando a ele apenas 20 anos mais tarde a partir de alguns originais que não foram apreendidos. A obra usa, então, o resgate da memória, com atores amadores em seus papéis reais na primeira produção junto com imagens produzidas na segunda fase da produção (completada em 1984), desta vez documental. Trata-se de um raro caso de filme de ficção no início, mas que termina como documentário.

Para Bernardet, o filme, fragmentado como a própria história contada por ele, tem o mérito de não ter o significado previamente estabelecido pelo diretor ou por sua equipe. O filme de 1984 não tem um roteiro – o de 1964 tinha e até o vemos em um plano -, e o vemos se delineando durante a própria filmagem com os próprios personagens. O final do filme não está pronto quando as primeiras filmagens da segunda etapa começam a ser feitas. As duas etapas, separadas pelo golpe de 1964, são mais uma das muitas separações que vemos no filme, inclusive

a fragmentação da própria família do líder camponês João Pedro, cuja morte motiva os filmes. A viúva, uma das personagens centrais, divide o papel de destaque com os outros personagens e com a própria equipe de Coutinho.

Os personagens, com acesso aos fotogramas do filme anterior, tecem, juntos, a história que estamos vendo. O filme de 1964 deixa de ficar perdido, enquanto o 1984 recebe o sentido que poderia não ter se não tivesse uma base. No caso, o filme anterior. A história é resgatada pro conta do espetáculo e uma nova ganha sentido também por causa dele e os fragmentos ganham uma ponte, uma conexão que havia sido perdida por conta do rompimento causado pelo golpe, sem deixar, entretanto, se serem fragmentos. Assim, ganham coerência sem deixar de ser fragmentados.

Trata-se de um filme que começou a ser feito quando ainda não havia tecnologia de som no Brasil e, portanto, um filme mudo. E que foi completado não só quando já havia o equipamento necessário por aqui, mas também quando o cinema documentário já havia experimentado diversas formas de fazer e de repensar seus conceitos. O filme é, portanto, resultado de um contexto tecnológico e de uma atmosfera que permitiram sua construção, tão marcante ainda hoje.