

A 'mise-en-scène' do documentário

Fernão Pessoa Ramos

Fernão Pessoa Ramos é professor titular do Departamento de Cinema da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É autor de *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* (SP, Ed. Senac, 2008) e *Cinema Marginal (1968/1974): a representação em seu limite* (SP, Brasiliense, 1987). Organizou *História do Cinema Brasileiro* (SP, Art Editora, 1987) e *Teoria Contemporânea do Cinema vols I e II* (SP, Ed. Senac, 2004).

O conceito de *encenação* possui ampla bibliografia no cinema de ficção, mas nunca foi tratado como central para a teoria do documentário. De origem francesa, aparece principalmente nos escritos sobre cinema a partir dos anos 50, sob a denominação de *mise-en-scène*. A geração da *nouvelle vague*, antes de ascender à direção, ainda no exercício da crítica, encontrou na encenação um conceito bastante útil para construir o novo panteão autoral no cinema. As definições do que é *mise-en-scène* variaram na história. Recentemente, dois livros sobre o tema foram escritos, por figuras centrais do pensamento em cinema: Jacques Aumont (Aumont, 2006) e David Bordwell (Bordwell, 2008). Encontramos em Aumont um amplo retrospecto da evolução do conceito na história do cinema, recuperando o pensamento francofônico sobre o assunto. Bordwell segue trilha

própria, aberta dentro de campo teórico da análise cognitiva, mas privilegia formulações que estabelecem uma interlocução ativa com a bibliografia francesa. Algumas definições confluentes do conceito nos dois autores chegam a surpreender. O conceito de 'mise-en-scène' deve muito ao olhar para o filme do crítico André Bazin. Desemboca em seu sentido contemporâneo através da geração dos 'jovens turcos' hitchcocko-hawksiens e dos cinéfilos chamados MacMahoniens. São eles que abrem os olhos dos espectadores iniciados, dos cinéfilos leitores das revistas, para uma visão estilística do cinema que vai além da elegia do 'cinema puro' das vanguardas dos anos 1920, ou da valorização dos procedimentos construtivistas na montagem soviética. Dialogando de modo próximo com a visão baziniana da "evolução" da linguagem cinematográfica, os 'jovens turcos' e os MacMahoniens dão um passo além, rompendo a dimensão autoral para novos horizontes. Neles teremos, como fundamento composicional, procedimentos de estilo que estão dentro do campo da *mise-en-scène*. O que, então, compõe coração da estilística cinematográfica que, nos anos 1950, sustentando um novo panteão autoral, consegue deixar para trás Serguei Eisenstein, Charles Chaplin, David Griffith? A noção de *mise-en-scène* pode ser entendida de modo amplo, mas um ponto deve ser realçado: os procedimentos de *montagem*, que definiam a essência da nova arte, agora, encontram-se deslocados. Na *mise-en-scène* a constituição cênica da imagem tem destaque num contexto próximo da cena teatral. Mas trata-se de cinema e é na distância para a cena teatral que a nova estilística, ou o novo olhar para ela, se constitui. Afinal o cinema, além de encenar, narra.

O que está em jogo ao definirmos a especificidade cinematográfica a partir de sua cena? O que vem a ser a *cena* cinematográfica? André Bazin, em ensaio extenso intitulado *Cinema e Teatro* presente no livro *O Cinema - Ensaio* (Bazin, 1991), trabalha de modo instigante a proximidade com a cena teatral, desenvolvendo uma complexa análise para determinar a dimensão cinematográfica do espaço que se descola da cena do teatro. A idéia central é defender a concepção de um cinema *impuro*. A *encenação cinematográfica*, conforme pensada pela fortuna crítica dos anos 1950, envolve principalmente a matéria física que compõe a imagem/som no espaço, conforme fundada pela presença fundadora da câmera e seu sujeito, no que será a forma da imagem advinda da tomada. A cena fílmica define como cinematográfica a ação que nela transcorre (sua *encenação*), ao dar densidade à dimensão física da cena: o cenário em estúdio; o cenário em locação; as vestes que envolvem os corpos que agem (figurinos); a luz que os cobre, colore ou define (fotografia); os movimentos de câmera que interagem com os movimentos dos corpos na tomada; as angulações, escalas de plano, através das quais formas e corpos são compostos; entradas e saídas do campo da

imagem; a articulação da tomada em plano a plano; a incorporação da personalidade ficcional pelo corpo do sujeito que age no espaço da tomada (a interpretação de atores).

No coração da *encenação cinematográfica* está a noção de *ação* de um *corpo*, e o que acompanha e permite o desdobrar deste corpo em cena: o seu movimento e a sua expressão. A cena filmica serve assim para a ação e se diferencia da cena teatral (embora possa, de modo instigante, aproximar-se) sendo ação cinematográfica. A ação na forma da imagem-câmera é trabalhada dentro do quadro, que é composto e determinado pelo molde da máquina que chamamos câmera. Se o primeiro elemento que chama a atenção deste 'molde' é a forma perspectiva, o que lhe dá absoluta singularidade no universo das imagens é a 'tomada'. A encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em sua forma singular de lançar-se à circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador.

Ao afirmarmos que a cena filmica é composta primordialmente pela ação, sendo representada através dos parâmetros formais da fôrma da imagem-câmera (pensada como situação de *tomada*), abordamos a noção de *mise-en-scène* em seu veio mais profícuo. No que a imagem, pelo fato de ser mediada pela câmera, transfigura a ação que transcorre na cena? Responder significa achar a camada do estilo cinematográfico propriamente, trazendo elementos essenciais que definem em seu núcleo a encenação do cinema. A começar pela dimensão particular do espaço agora constelado, interagindo, de dentro para fora-de-campo e de fora-de-campo para dentro de cena. A cena cinematográfica pode ser explorada como campo em continuidade com o espaço fora-de-campo por onde a ação também circula. Este elemento abre-se para a montagem, por exemplo, nos efeitos de *raccord* de movimento. A fôrma da câmera funda o espaço-fora-de-campo e articula por aí a dimensão plano-a-plano da narrativa filmica, através do olhar ou do movimento para fora. Além disso, com a perspectiva acentuada de sua forma característica, a imagem-câmera compõe também a profundidade de campo na cena. Os volumes da cena cinematográfica são realçados pela ação, composta em sua entrada e saída de campo, permitindo a constituição da profundidade de campo em camadas. Resumindo, podemos afirmar que, para a nova crítica que emerge no pós-guerra e nos anos 1950, a *mise-en-scène* se constitui essencialmente através da ação e dos procedimentos estilísticos que são inaugurados para realçá-la, tanto em termos plásticos (cenografia, fotografia, figurino, movimentação de câmera), quanto em termos da ação propriamente (a "encenação" do ator na cena, a interpretação), constituindo-se a partir da fôrma estilística da imagem-câmera, de modo mais profícuo no plano-sequência e na profundidade de campo. A valorização de autores/diretores

como Alfred Hitchcock, Mizoguchi, Jean Renoir, Carl Dreyer, ou, no caso dos MacMahoniens, Joseph Losey e Otto Preminger, segue os novos padrões estéticos construídos através da noção de *mise-en-scène*. Um novo padrão de olhar é inaugurado, dando base à valorização de uma nova arte que se abre em definitivo para a tecnologia do som, deixando o cinema mudo para trás.

Ao centrarmos a noção de *mise-en-scène* nos parâmetros imagéticos/sonoros delimitados pela fôrma da máquina câmera (falamos em uma cena-câmera), não abordamos a carne viva, o corpo em vida, que encarna necessariamente a *ação cênica*, constituindo o coração da encenação cinematográfica. Mencionamos os elementos de estilo que emolduram a ação: a fotografia, o figurino, o cenário estúdio, a locação, o enquadramento, a movimentação da câmera, a profundidade do campo cênico, o fora-de-campo-cênico. Mas podemos ir além nesta linha, buscando elaborar o sujeito em vida, o corpo, que sustenta a ação na tomada. A ação deste corpo, juntamente com a expressão do afeto na face, pelo olhar, compõem, em sua conformação câmera, o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica. Bate aí o coração da cena cinematográfica. A ênfase no que significa um corpo na tomada, constitui o umbigo da especificidade da encenação documentária. É através das especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena que recortaremos o conceito de *mise-en-scène* para articulá-lo com o campo do cinema documentário. É na ação do corpo em cena, na ação do corpo-sujeito na tomada (para e pela câmera, lançando-se, enquanto imagem, ao espectador e sendo por ele determinado), que iremos atingir o coração da *mise-en-scène* para fazê-lo bater dentro da estilística documentária.

Estamos nos referindo ao modo que o *corpo* do ator, ou da pessoa/personagem (no caso do documentário), encarna a ação e ocupa o espaço enquanto *medium* (na forma da intriga ficcional ou do argumento documentário). A figuração em imagem do corpo na ação fílmica constitui, portanto, em seu âmago, a noção de *mise-en-scène*. O estilo é esse movimento no qual corpo encarna ação. Na 'encarnação' está também a dimensão da presença do sujeito que sustenta a câmera (o sujeito da câmera) no mundo, geralmente fora da tomada. O corpo que encena, encena para um sujeito que chamarei de 'sujeito-da-câmera'. Trata-se também de um corpo no mundo mas que sustenta a encenação para si, transfigurado que é pela máquina-câmera que incorpora. Ao ser levado pela trama, ou pelo argumento, através dos procedimentos de estilo mencionados, o corpo adquire espessura, defini-se corpo fílmico. Adquire personalidade, vira personagem, mas sempre 'a partir de', e interagindo com aquele outro corpo que é o sujeito-da-câmera. É neste intervalo, nesta interação, que define-se o campo da atuação cênica: um corpo âncora fundando a tomada

transfigurado pela máquina-câmera ('dirigindo' a cena, se formos nomear sua ação); e outro corpo pleno de personalidade, carregado de personalidade até as orelhas movendo-se e expressando-se para outrem (lançando-se pelo espectador para o sujeito-da-câmera).

O corpo do ator, mesmo se personagem esvaziado no cinema moderno, carrega camada significativa de densidade psíquica. Corpo pleno de personalidade, o personagem move-se, age, atravessa, a cena fílmica. É para ele, corpo do ator, que diretores constituem sua obra pessoal, dando formas (e bolas) à dimensão autoral através da qual são reconhecidos. Este outro corpo que sustenta a câmera e está atrás dela, o sujeito-da-câmera, irá comutar criativamente sua expressão com a expressão do corpo que encena à sua frente encarnando uma personalidade. Personalidade que não é a sua, nem a dele: é um personagem. A esta comutação chamamos direção de atores. Compõe um dos principais elementos da *encenação* cinematográfica. Na *encenação documentária* o movimento de 'direção' dá-se em outra sintonia, envolvendo diferentes formas de encenação no documentário clássico e no documentário moderno.

O olhar do corpo (seu olho, propriamente), marca na estilística cinematográfica uma forma expressiva recorrente. Como nomear o corpo que olha e mostra afetos ao encarnar o personagem, como nomear o corpo que cria movimento, encarnando um movimento que não é o seu, mas dele, personalidade do personagem? Ao pensarmos a *mise-en-scène* como forma cinematográfica do movimento de corpos em cena, devemos estabelecer a distinção entre o ser que sustenta o personagem da trama e o ser que está no mundo, propondo-se intencionalmente a esta operação (ou seja: sustentar outrem, através da expressão de outrem, em seu ser atual). Como expressar a 'encarnação' do personagem no cinema documentário? No caso da ficção, temos um termo bem preciso para descrever essa operação: trata-se do trabalho daquele que chamamos *ator*, ao qual damos o nome de *interpretação*. O corpo dotado de personalidade, composto em personagem, não é um corpo qualquer, é o corpo do *ator*; e o trabalho de *interpretação*, ao incorporar o personagem como *outrem* no *mesmo*, constitui seu ser atual, em cena, na tomada. O corpo do ator abre-se como *outrem* (eu personagem) e não mais como *mesmo* (eu pessoa), para o sujeito que, atrás da câmera, sustenta a composição da cena. Lança-se, e existe pelo espectador, já na tomada, através desta cisão. Afeto e movimento marcam a expressão do ator, trabalhada pela *mise-en-scène*. A expressão, através da face e dos membros, é uma camada que se deposita sobre o corpo, quando este torna-se cinematográfico. O corpo do cinema, se podemos generalizar, distingue-se do corpo da dança, da vídeo-dança ou das variações do movimento que encontramos em propostas

plásticas de vídeo-arte. O corpo que o cinema encena tem sempre muita personalidade, necessita, em seu movimento, de beber personalidade para adquirir densidade. É um corpo tragado pelo olho e pelo olhar, pois é nele que vemos a personalidade da pessoa. A imagem do olhar é a imagem cinematográfica por excelência. Corpo de personagem, inserido em trama, expresso através de procedimentos de estilo e formas narrativas que a história cristalizou.

Há um corpo que deve ser realçado nesta equação e que foge da composição linear da cena: o corpo fora da cena que denominamos *sujeito-da-câmera*. Seu papel na narrativa documentária adquire uma dimensão diferenciada. Corpo que sustenta a câmera, o sujeito-da-câmera interage de modo bastante particular com os outros corpos em cena e com o espaço fora-de-campo. No caso do cinema documentário, é na comutação corpo-sujeito-da-câmera/corpo-do-mundo, que iremos localizar o nó ético que implica a definição de um estilo (Ramos, Fernão P., 2008: 33-39). Na forma chamada 'direta', situamos o recuo deste sujeito na tomada; na forma mais interativa, localizamos sua ação ao tencionar o mundo; e, na forma mais expositiva, surge construindo-se previamente pelo argumento. É no embate entre sujeito-da-câmera e mundo, dentro da situação que denominamos tomada (ou seja, na presença da câmera), que iremos localizar as dimensões do que chamamos 'encenação'.

ENCENAÇÃO E DOCUMENTÁRIO

Para pensarmos a *cena documentária* deveremos ampliar semanticamente a noção de *cena*, para fazê-la caber em estruturas que nem sempre foram caracterizadas como próximas do conceito de *mise-en-scène*. A *cena* composta por cenário, figurinos e estúdio compõe uma parcela considerável da tradição documentária, mas não está localizada, por assim dizer, no centro de sua estilística, como ocorre no cinema de ficção. Devemos reconhecer que a exuberância estilística da *mise-en-scène* no cinema de ficção, constitui-se de modo distinto no campo documentário. Ao pensarmos a *encenação documentária* em seu núcleo criativo nos deparamos com a movimentação do corpo na cena, devedor da natureza da imagem mediada pela câmera, naquilo que definimos como *tomada*. A encenação documentária traz, portanto, em seu centro a noção de *tomada*.

Entendemos por *tomada* a circunstância da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta (o *sujeito-da-câmera*), no mundo e na vida. Presença no transcorrer do presente, no qual, através da câmera e do gravador de som em funcionamento, a imagem/som é conformada sendo

lançada para (e pela) fruição do espectador. Se a dimensão da tomada existe, tanto no cinema de ficção como na tradição documentária, é nesta última que determina de modo mais marcante a dimensão estilística. Colocaremos, portanto, a dimensão da tomada como essencial para pensarmos a *encenação* documentária. A própria noção de encenação tem sua determinação na forma-câmera e na dimensão da tomada. É a partir da janela que a tomada abre, no modo de lançar-se da circunstância presente para o espectador, que podemos pensar a especificidade da encenação documentária. A encenação documentária tem, portanto, em seu centro irradiador a presença do sujeito-da-câmera agindo na tomada.

O documentário é a forma narrativa privilegiada da tomada, no presente. É na forma de uma presença que a tomada cinematográfica consegue fincar seu gancho no transcorrer e abri-lo como uma lata, constituindo, na dilatação da abertura, o corte narrativo¹. Junto da abertura caminha a estilística da encenação documentária, em seus diferentes tipos históricos. Quando a encenação na tomada é explorada estilisticamente em sua radical indeterminação (ligando-se umbilicalmente ao transcorrer presente em sua tensão de futuro ambíguo/indeterminado), a chamaremos de *encenação direta*, ou *encena-ção/afecção*. Quando for refratária a indeterminação do tempo presente na tomada, quando trabalhar com a encenação em estúdios, decupada em planos prévios por roteiro (por exemplo), a chamaremos de *encenação-construída*. Os dois tipos de *mise-en-scène* documentária, a 1) *encenação-direta* e a 2) *encenação-construída*, constituem as formas privilegiadas da estilística narrativa documentária. Conforme o sujeito da câmera relaciona-se com o que lhe é exterior - o mundo na tomada - constela-se, em linhas gerais, um tipo narrativo documentário. Podemos localizá-lo, sem muito esforço, dentro da tradição documentária, conforme analisada nos livros de história do cinema em seu desenvolvimento nos séculos XX e XXI, a partir da tradição inglesa e dos filmes de Robert Flaherty. No chamado documentário 'clássico' anterior aos anos 60 e no documentário contemporâneo, exibido em redes de televisão a cabo, por exemplo, predomina a forma de *encenação construída*, dentro da narrativa clássica do documentário. No documentário chamado de *direto*, ou *verdade*, em sua vertente moderna, temos a predominância da encenação direta, aberta à indeterminação do transcorrer em interação com a qual constrói seu estilo. Cabe agora detalharmos como estas duas formas de encenação na tomada interagem entre si e sobre-determinam a estilística cinematográfica documentária. Em outras palavras, podemos falar de uma *mise-en-scène* documentária, colocando em seu centro a relação entre sujeito-da-câmera e mundo na circunstância da tomada.

Ao centrarmos na dimensão da tomada a encenação documentária, estamos desvinculando o conceito de *encenação* de sua carga semântica tradicional. Não se trata de querer desconstruir a intensidade da tomada dizendo que é "encenada". As diferentes formas de presença na tomada podem ser determinadas dentro do conceito de *encenação*, definindo-se documentário a partir de recorte teórico presente na teoria do cinema com viés fenomenológico. A *encenação documentária*, em sua tendência moderna que emerge nos anos 60, encobre um tipo de agir que é na tomada, em forma similar a que nós *somos* no mundo. Mas nós não encenamos no mundo, em nosso cotidiano, como um ator encena no palco de um teatro. Nós *somos* no mundo, segundo a circunstância, em adequação ao que consideramos a essência da personalidade de nosso ser. Isto seria também *encenação*? Se enceno o professor quando dou aula, se enceno o pai quando estou com meu filho, se enceno o chefe quando distribuo tarefas, o conceito de encenação amplia seu horizonte e confunde-se com *estar no mundo*. A questão que se coloca é: se todos encenam o tempo todo, por que, naturalmente, também nós não encenaremos para a câmera? Este é o ponto com o qual se depara o documentário com estilo *direto/verdade*, caracterizado como *moderno*, trazendo o tipo de encenação que chamei de *direta*. O tipo de ação que se desenrola livre no transcorrer indeterminado da tomada, face à câmera, é próprio ao estilo direto e pode ser decomposta em *encena-ação* e *encena-afecção*. A *encena-ação* é uma encenação que não se constrói, em diferença com a interpretação do ator. A *encena-ação* é a *ação*, é a *intervenção* que transcorre no mundo, no coração da presença do sujeito na tomada, interagindo com o sujeito da câmera (e com o mundo) como se interage com outrem. A *encena-afecção* é menos ação e mais afeto. É o sujeito no mundo exprimindo afeto, se assim podemos nos exprimir. É a expressão marcada da personalidade no corpo, principalmente nos traços da face e no olhar.

O corpo presente na tomada pode ou não encenar (no sentido da atuação cênica de um ator, ou mesmo uma pessoa, incorporando uma personalidade/personagem na sua expressão), mas não é este o aspecto que queremos delimitar ao mencionarmos uma *mise-en-scène* documentária. A encenação documentária mostra um corpo na tomada, asserindo sobre si, sobre o mundo, ou simplesmente vivendo, mas sempre sustentado por uma demanda de ação sobre este mundo (educativa, em recuo, reflexiva, interventiva, modesta), trazendo em sua forma de ser na tomada uma série de elementos estilísticos que o definem enquanto *mise-en-scène*. A *mise-en-scène* documentária herda da *mise-en-scène* cinematográfica ficcional a tomada como espaço da cena, mas constitui-se em estilo "ralo", se assim podemos chamar uma estilística diferenciada bastante

complexa. A articulação narrativa documentária centra-se na *cena* voltada para a presença de corpo com voz que asseve sobre o mundo.

A ENCENAÇÃO CONSTRUÍDA

A *encenação construída* está no coração da composição estética do documentário, trazendo consigo a definição de objetivos e métodos que percorrem a primeira metade de século, até os anos 1950. A *encenação construída*, em sua forma narrativa documentária, tem seu apogeu, e seu principal núcleo teórico na escola inglesa documentarista, em geral sintetizada na figura de John Grierson, seguido de perto por Paul Rotha. Tanto Grierson quanto Rotha escrevem extensamente sobre a práxis documentária fixando formas e justificativas para sua intervenção no mundo. Fixam uma ética documentária que irá orientar os objetivos de sua constituição narrativo-estilística e também sua razão-de-ser. Quando falamos em sua razão-de-ser, dentro da forma de produção financiada pelo Estado, estamos nos referindo às justificativas para emprego de dinheiro público em cinema. Este é um tema recorrente nos escritos dos documentaristas ingleses. A *encenação construída* define um tipo de documentário que alguns autores têm dificuldade em aceitar como tal².

A presença da *voz over* é um elemento estrutural da *encenação construída* no documentário, mas não ocupa por inteiro o modo clássico no documentário contemporâneo. A presença do modo clássico no cinema contemporâneo possui transformações estilísticas consideráveis, onde incluímos o uso de imagens de arquivo. As asserções não são feitas exclusivamente através de *voz over* mas também através de entrevistas e depoimentos. A *encenação-construída* do documentário clássico constitui a ação através de procedimentos que alguns críticos excluem da tradição narrativa documentária. A *construção* do espaço envolve utilização de cenários e estúdios construídos especialmente para o filme documentário. No modo clássico, a ação não é representada por atores profissionais, mas pode ser *encenada* por amadores ou pessoas que vivem no mundo a realidade descrita. É a partir de sua vida, a encenando, que interpretam ou encarnam personalidades. O tipo ideal deste procedimento é a encenação das personagens da família nuclear em *O Homem de Aran* (1934). A fotografia no modo clássico pode ser bastante sofisticada (vide documentarismo inglês) e sendo preparada com grande antecedência e previsibilidade. Sobre-determina a marcação da cena e a movimentação dos corpos no espaço. A tomada é planejada previamente através de roteiros, detalhando a decomposição plano a plano. A

decupagem das tomadas é submetida e determinada pela futura edição. Alberto Cavalcanti, em seu manual de documentário, *Filme e Realidade* (Cavalcanti, 1957) dizia ser imprescindível para um bom documentário não deixar nada ao acaso. Detalha no livro os procedimentos necessários para este planejamento, centrais para a formação técnica do documentarista. A *encenação-construída* do documentário costuma trabalhar a tomada através de preparação prévia e sistemática da cena, envolvendo falas (a voz do documentário), movimentação dos corpos e da câmera, fotografia, cenografia, roteiro, decupagem.

O grau da preparação prévia varia para cada filme e para cada época, mas o importante é frisar que, na *encenação-construída*, a abertura da tomada para a indeterminação é estreita. A *encenação clássica* não conhece a ambigüidade do transcorrer no plano, a indeterminação como procedimento na composição do estilo. A intensidade da imagem que a indeterminação pode produzir na tomada é explorada de modo esporádico (ver o caso emblemático de *Nanook, o esquimó/1922* ; *O Homem de Aran/1934*, ou *Louisiana Story/1948* na obra de Robert Flaherty), não se constituindo em pólo de composição imagética. A *encenação construída*, em seu primeiro momento nos anos 1930, é voltada para enfatizar o estatuto artístico do documentário. Se o cinema de ficção, nesta época, luta explicitamente para conseguir lugar no panteão das artes, em sua recém-aberta sétima vaga, o documentário espera usufruir deste espaço para reivindicar lugar de companheiro legítimo. Daí a preocupação de Grierson e seus colegas com a participação de artistas reconhecidos, como Benjamin Britten, W. H. Auden, Alberto Cavalcanti, trabalhando na composição da música, dos ruídos, da luz, da *voz over* poética, etc. Participação que tem como objetivo conseguir para o formato documentário o novo status artístico que o cinema, no auge da arte muda, acabava de conquistar, com o construtivismo de Eisenstein, o expressionismo, Charles Chaplin, Friedrich W. Murnau, David W. Griffith, etc. Arte mais Catequese (formação cívica) compõem o núcleo do que estou definindo por *documentário clássico*, dentro do qual a *encenação construída* determina a forma de composição.

O estilo clássico e a *cena construída* estão presentes também na contemporaneidade. Dentro da mídia televisiva, há diversos canais especializados na divulgação de documentários (History Channel, Discovery, Animal Planet, BBC, GNT) nos quais a cena é articulada nos moldes da *encenação construída*, fundada por John Grierson e Robert Flaherty nos anos 1930. Nos documentários veiculados em canais como History Channel, a *cena construída* do documentário ocupa a programação durante horas a fio. Em sua singularidade ao classicismo dos anos 30 do

século XX, o modo clássico contemporâneo apresenta uma proliferação mais heterogênea de vozes, abandonando a exclusividade do formato *voz over*. A presença de entrevistas e depoimentos de "especialistas" é recorrente, assim como o recurso a material de arquivo. Amplas cenas históricas, ou naturais (*Discovery, Animal Planet, BBC*), são recompostas, usando-se recursos, às vezes pouco sofisticados, para construir cenas documentárias em série. Roma antiga, Idade Média, vida e morte no Império Persa, os chineses de dinastias ancestrais, Cleópatra, pré-história, são temas recorrentes na reconstituição, seja através de cenários, seja através de animação. A própria animação, usada de modo largo pela tradição documentária (recentemente com *Valsa com Bashir/2008; Ryan/2005; Walking with Dinosaurs/1999*, por exemplo) é um modo de *encenação construída*, de cena planejada em avanço, decupada narrativamente para abrigar a enunciação de asserções. Em seu formato dominante - seja na produção mais massificada do cabo, seja na produção com viés autoral - a cena construída do documentário predomina hoje. Em alguns casos a presença recorrente de vozes, que se articulam na indeterminação do transcorrer (a entrevista, o depoimento), tenciona a *mise-en-scène* planejada/construída. Se o tom dominante no documentário contemporâneo possui viés clássico, podemos localizar uma série de obras relacionadas com a encenação inaugurada pelo Cinema Direto nos anos 60 que iremos chamar de *encena-ção-afecção*.

A ENCENAÇÃO DIRETA OU A 'ENCENA-AÇÃO/AFECÇÃO'

A *encenação documentária* sofrerá uma mudança radical no final dos anos 50 do século XX, a partir de transformações tecnológicas (em particular, com a introdução do gravador magnético de som direto sincronizado e a câmera portátil 16mm), ocorridas dentro do novo contexto ideológico da contracultura. O viés educativo do documentário clássico griersoniano fica deslocado e passa a ser conhecido como "*cinéma de papa et maman*" (como a ele se referem os jovens francofônicos do Office Nationale du Film). A *voz over* é negada enquanto procedimento estético e acusada de autoritária, entre outros adjetivos. "Don't ask, don't tell, don't repeat", ensinava Richard Leacock ao se referir às técnicas do novo documentário direto. A câmera deve mover-se e, em um primeiro momento, é pensada para compor a cena a partir de um "coeficiente mínimo de intervenção". A estética "mosca-na-parede" faz muito sucesso e é sustentada como base ideológica de um novo documentário que não quer mais educar ou prestar serviço. O 'coeficiente mínimo de intervenção' decreta que o mundo dever ser isolado em paralelepípedo. O quadro ideológico do pós-

guerra, com André Bazin e a ética de seu realismo no horizonte, predomina no primeiro cinema direto. A tomada e sua cena devem ter sua integridade respeitada, o que significa que devem ser valorizadas em sua *indeterminação*. Procedimentos de estilo são pensados para se adequarem ao transcorrer do mundo na tomada preservando sua ambiguidade, para tornar viável o exercício de liberdade do espectador.

A cena do que estou chamando de *documentário moderno* será composta pela *encena-ação* (pois aqui a encenação é apenas uma ação, uma atitude) ou a *encena-afecção* (pois expressão de afeto, principalmente através dos traços da face e do olho). Na *encena-ação/afecção* a cena documentária é composta, na tomada, canalizando a *ação*, ou o *afeto*, do corpo, em seu modo de *viver*, transcorrendo no presente. Dois modos de *encenação* se delineiam no documentário moderno. O dominante se constitui com o sujeito da câmera em *ação*, interativa ou em recuo, conformando o mundo pelo movimento dos corpos no espaço. Este é o modo da *ação*. O segundo modo é o *afetivo*, com o corpo em comutação com o sujeito da câmera expressando o afeto até o limite do exibicionismo ou da obscenidade (no sentido que Serge Daney dá ao termo), através da expressão. Uma pessoa sentada em frente da câmera (ver filmes recentes de Coutinho, por exemplo) não age propriamente ao encenar sua personalidade para câmera. Expressa seu afeto pelo rosto, pela entonação da fala. Este é o leque por onde a *encenação da afeição* se constitui. É o campo propriamente da *encenação-afecção*. É campo dos "afetados": aqueles que exteriorizam o embate cineasta-sujeito-da-câmera e mundo-pessoa, através da marcação da personalidade na forma da exibição, ou do exibicionismo. A *encena-ação-afecção* é um conceito que mistura *ação* e *afecção*, referindo-se a formas de presença do corpo em um tipo de tomada, marcada pela exploração (estilística) da indeterminação do presente, na situação de tomada. Mais do que explorar a suspensão da conclusão da ação, constela progressivamente uma personalidade que é figurada pela câmera. A intensidade que emerge da tomada tem ligação com este constelar, improvisando um tipo na franja do presente.

A *encena-afecção* e a *encena-ação* compõem, portanto, duas formas básicas do que definimos como *encenação direta* presente no *documentário moderno*, mas ausentes, nesta maneira, no documentário clássico. Distinguem-se assim da *encenação-construída* que fundamenta a tradição documentária em outro eixo narrativo. Os dois tipos de encenação do documentário moderno compõem-se através do corpo presente na tomada, em sua manifestação para e pelo espectador (que olha pela a transparência da imagem-câmera e vê a tomada). Enquanto tipos, a *encena-ação* e a

encena-afecção podem existir em sua pureza estrutural, mas geralmente surgem em formas compósitas, dominadas por demandas autorais ou fatores históricos. Em seu tipo histórico, a *encena-ação* surge no final dos anos 1950 com o aparecimento do documentário estilo direto, no momento em que a modernidade se constela na tradição documentária. Modernidade que se constitui no documentário por lidar e refletir uma tradição anterior, que chamamos de clássica, fechada em si mesma, à qual a modernidade se contrapõe. Moderna, também, pois inaugura a dimensão reflexiva, enquanto negação de uma tradição narrativa anterior. Corresponde a um momento histórico no qual é proposto (e realizado), coletivamente, um novo documentário. A crítica ao filme clássico, de corte griersoniano, funda uma nova cena na narrativa documentária a qual me refiro como *encenação direta*, ou *encena-ação/afecção*. O prefixo 'ação/afecção' vem, no conceito, afastado do conjunto 'encenação' por se tratar de *ação* ou *afeto* que, em princípio, não é *encenada*. É na defesa da *não encenação* que podemos dizer que a cena é, literalmente, *ence-nada* e é neste viés que o documentário moderno funda sua crítica ao modo clássico. Por *não encenação* entenda-se a *encenação* presente na 'estética da mosca-na-parede', conjunto de procedimentos centrados no *recuo* do sujeito que sustenta a câmera, enquanto fundamento ético da representação. Deixamos claro que o não encenar da *encena-ação/afecção* refere-se a uma flexibilização da ação e do afeto face à câmera, num viés diferencial da *encenação* do ator no filme de ficção, por exemplo. Na realidade, a *encena-ação* é *ence-nada*, pois não há nada de *encenação*, conforme a identificamos no cinema de ficção. O fato de ser *ence-nada* não exclui, evidentemente, que a ação dos corpos, na tomada do cinema documentário direto, seja flexibilizada pela presença da câmera. Apenas chama atenção para o modo diferencial de *encenação* que é a *encena-ação*.

Podemos falar em um primeiro documentário moderno, que insiste no recuo da posição do sujeito-da-câmera no campo ético, seguido por um segundo momento diferenciado. Na verdade, vemos na sequencialidade também simultaneidade, entre os modos que não são propriamente 'tipos ideais'. Neste segundo momento, avançando nos anos 1960, o novo documentário volta-se para a dimensão da *interação* do sujeito-da-câmera/mundo, realçando a dimensão do confronto (não mais em recuo) e a conformação reflexiva deste confronto, através de procedimentos de desconstrução narrativa. A cena documentária moderna, determinada pela *encena-ação-afecção*, possui, portanto, dois momentos claros: o primeiro ainda voltado para o campo ético do pós-guerra, marcado pela noção de ambiguidade e de liberdade; o segundo, já mais contemporâneo, incorpora a demanda de interatividade e reflexividade, questões centrais para a ética

documentária contemporânea. Distinguimos, portanto, dois tipos de encenação próprios ao documentário moderno: 1) a *encenação-afecção em recuo* na qual o sujeito-da-câmera atua recuado, com relação ao corpo que encena (mas nunca fica oculto); e 2) a *encenação-afecção interativa/reflexiva*, na qual o sujeito-da-câmera interage de modo ativo com o corpo na tomada, através de entrevistas/depoimentos, ou através do movimento que confronta e age sobre o mundo. Neste segundo momento o mundo não é apenas *outrem*, mas também o *outro*, o radicalmente *outro* em sua dimensão cultural ou de classe. A encenação moderna abre uma caixa de pandora na qual a ética do documentário debate-se até hoje. A dimensão *reflexiva* (ou *desconstrutiva*) é instaurada quando a movimentação do corpo na cena revela o estatuto do sujeito-da-câmera, enquanto sujeito que enuncia (a mostraçãõ da câmara e de seu sujeito pela imagem é apenas um destes procedimentos, talvez o mais comum). Certamente a dimensão reflexiva da narrativa documentária pode ir além da cena propriamente, envolvendo, por exemplo, procedimentos de *montagem* desconstrutiva. *Montagem* e *encenação* não são elementos distintos na narrativa, estando relacionados.

A demanda ideológica da reflexividade significa modificação no contexto cultural dentro do qual se afirmou inicialmente a estilística do direto. O quadro existencialista do pós-guerra vai ficando para trás e o novo documentário passa a dialogar com a demanda desconstrutiva do pensamento pós-estruturalista emergente. Em entrevistas, e na própria obra, podemos sentir os cineastas progressivamente incorporando de modo positivo valores como *reflexividade* e *interatividade*. Uma nova ética está no horizonte. É ela que, de um modo geral, perdura até os dias de hoje. No novo quadro, se a *encenação* for construída (e ela sempre o é, para o documentário em sua vertente reflexiva) os passos devem estar bem claros para espectador. Não só a construção da *encenação* pode e deve ser desconstruída, mas também a construção da *encenação* deve seguir o mesmo caminho. A *encenação-afecção* traz do primeiro momento do 'direto' as potencialidades da indeterminação da presença do corpo e sua voz na tomada. As entrevistas/depoimentos tornam-se recorrentes no segundo momento do direto, do mesmo modo que o cineasta entrando em ação com a câmara. A atração pela indeterminação radical da tomada, que funda o estilo do cinema direto, transforma-se no momento reflexivo de novo campo ético. Não existe ambiguidade na presença do sujeito-da-câmera na tomada, existe ação, intervenção, embate, movimentos que o sujeito-da-câmera acompanha e provoca. Existe afecção, na expressão da face do corpo na entrevista/depoimento. Existe afecção, no olhar do mundo para a câmara e seu sujeito. O afeto e a ação sendo *ençados*,

não necessitam ser ambíguos, mas apenas jogar limpo com o espectador (novo ponto ótimo para a ética documentária), mostrando o percurso da enunciação. A construção é a própria essência da *encena-ação* na tomada e por isso não pertence ao campo valorado da ética. Para ser valorada positivamente deve ser desconstruída, ou seja, deve ser revelada na estrutura de seu modo enunciativo, para o espectador. A ausência da desconstrução, em um filme como *O Homem de Aran*, serve, por exemplo, para que George Stoney, em *How the Myth Was Made* (1978), estabeleça o eixo crítico ao campo ético do documentário clássico (como se Flaherty pudesse adiantar, em seu tempo, demandas éticas próprias ao modo da *encena-ação*).

Procuramos, neste ensaio, determinar dois momentos éticos/estilísticos do documentário moderno correspondendo a formas diferenciadas da *mise-en-scène* documentária: a *encena-ação-afecção* em sua forma mais recuada, ou em sua forma mais interativa/reflexiva. Na determinação do estilo do documentário moderno, a encenação foi definida pela introdução de novas tecnologias nos anos 60, que permitiram que a fala e seu corpo surgissem colados na franja da indeterminação do transcorrer presente. À encenação moderna contrapusemos a cena do documentário clássico, designada pelo conceito de *encenação construída*. Nesta, a encenação é prevista em avanço e decomposta em unidades com continuidade de ação em tomada, formuladas previamente em roteiro. A partir do adiantamento, do enquadramento do movimento futuro, a ação compõe-se nas unidades de imagem-em-movimento que chamamos plano. A encenação clássica não possui condições tecnológicas para abraçar de forma mais decidida o transcorrer do mundo em presente. Articula a ação no modo que chamo *encenação construída*. A construção da ação no modo clássico ocorre sem que a preocupação desconstrutiva esteja no horizonte. Trata-se de ponto que deve ser frisado e que costuma levar a incompreensões analíticas. A crítica contemporânea sente dificuldades para se transpor ao modo clássico e analisá-lo de dentro, desde seu ponto de vista. Nele, o saber que a narrativa possui é pleno, sem que a má-consciência pela potência do saber, e seu exercício, exerça sombra. O conceito de *encenação* é pertinente para trabalharmos com a evolução histórica do documentário nos séculos XX e XXI, abrangendo o conjunto de valores e procedimentos de estilo que definem uma forma narrativa com traços estruturais. Aspectos centrais da tradição documentária podem, portanto, ser analisados a partir da noção de *ação* (ou *afecção*) na *encenação* (ou na *encena-ação*), dentro do que estamos chamando de *cena documentária*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aumont, Jacques (2006). *Le Cinéma et la Mise-en-scène*. Armand Colin, Paris.

Bazin, André (1991). *Teatro e Cinema*. In Bazin, André. *O Cinema - ensaios*. Brasiliense, São Paulo.

Bordwell, David (2008). *Figuras Traçadas na Luz - a encenação no cinema*. Papirus, Campinas.

Cavalcanti, Alberto (1957). *Filme e Realidade*. Editora Casa do Estudante, Rio de Janeiro.

Comolli, Jean-Louis (2008). *Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão ficção, documentário*. Editora UFMG, Belo Horizonte.

Ramos. Fernão Pessoa (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* Editora Senac, São Paulo.

Ricoeur, Paul (1994). *Tempo e Narrativa*. Campinas, Papirus.

¹ Sobre tempo presente e narrativa ver as interessantes colocações de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* (Ricoeur: 1994).

² É o caso de Jean-Louis Comolli em seu livro *Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão ficção, documentário* (Comolli, 2008).