

Baronesa como exemplo da dificuldade que cerca a diferenciação entre ficção e documentário**Baronesa as an example of the difficulty that surrounds the differentiation between fiction and documentary**

DOI:10.34117/bjdv6n1-236

Recebimento dos originais: 30/11/2019

Aceitação para publicação: 22/01/2020

Iáscara Oara de Jesus

Doutoranda, pela Instituição UNIVALI

Instituição: UNIVALI

Endereço: Rua Rouxinol, 151, Bairro Ariribá - Balneário Camboriú, SC, CEP: 88338-650

E-mail: oarajesus@gmail.com

Guilherme Inã Ferreira

Graduando, pela Instituição UFSC

Instituição: UFSC

Endereço: Rua José João Martendal, 122, Bairro Serrinha - Florianópolis, SC, CEP: 88040-420

E-mail: guifrr98@gmail.com

RESUMO

Baronesa (2017), de Juliana Antunes, tem desnortado muitos espectadores que, à primeira vista, saem da experiência que é assisti-lo achando se tratar de um documentário. O quão curioso é o filme ter ganhado o prêmio de melhor documentário no 39º Festival de Havana? Mesmo após a diretora afirmar que as cenas foram muito ensaiadas. Por que a escolha de uma misancene tão próxima do documental? Ao propormos analisar os elementos documentais que foram mobilizados nos espaços fílmico e cinematográfico do filme – bem como aqueles que não o foram, afastando, assim, o filme da categoria – diversificadas linguagens artísticas nos colocam em contato com mundos presentes e futuros que sinalizam e radiografam as construções humanas na contemporaneidade. De um lugar híbrido, eis: *Baronesa*.

Palavras-chave: Ficção; Documentário; Fabulação.**ABSTRACT**

Baronesa (2017), by Juliana Antunes, has baffled many viewers who, at first glance, leave the experience of watching it as a documentary. How curious is it that the film won the Best Documentary Award at the 39th Havana Festival? Even after the director said the scenes were very rehearsed. Why choose a mise-en-scène so close to the documental? By proposing to analyze the documentary elements that were mobilized in the filmic and cinematographic spaces of the film - as well as those that were not, thus removing it from the category - diverse artistic languages put us in touch with present and future worlds that signal and radiograph human constructions in contemporary times. From a hybrid place, here is: *Baronesa*.

Keywords: Fiction; Documentary; Fabulation.

1 INTRODUÇÃO

Figura 1 – Protagonista que idealiza, fantasia, sinalizando construções, possibilidades, visões de mundos, ideologias e universos



O filme *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, segue Andreia, moradora do bairro Juliana, periferia de Belo Horizonte, no seu dia a dia com os amigos Leidiane e Negão. Ela deseja se mudar para o bairro Baronesa, a fim de não ficar presa numa guerra entre traficantes no Juliana. Enquanto isso, junta dinheiro fazendo unha. O espectador acompanha um gesto íntimo da câmera, que captura momentos cotidianos que impressionam pela aparente espontaneidade. Entre eles, destacam-se broncas dadas nos filhos pequenos de Leidiane, uso de drogas e papo sobre sexo entre amigas. Pequenas situações do cotidiano, fragilidades e incongruências da vida, do mundo das coisas, nos são narradas pelas imagens visuais estruturadas e apresentadas com uma naturalidade que mostra as estruturas do bairro, esses “lugares de poder”, como diria Deleuze, com “funções, papéis, as ações e reações dos indivíduos, em suma, a forma e os conteúdos” (DELEUZE, 2005a, p. 268).

2 DESENVOLVIMENTO

Parte do meio acadêmico é consensual ao afirmar que o debate sobre os limites entre documental e ficcional é infrutífero. Bill Nichols, em *Introdução ao Documentário*, diz que

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. Os

documentários de satisfação de desejos são o que normalmente chamamos de ficção. (...) Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. (NICHOLS, 2001, P.26)

Realmente: há ficções improvisadas¹ e documentários roteirizados. Mas, mesmo que sejam taxonomicamente inviáveis, ou dubiamente apresentadas, tais categorias ainda têm cânones que podem nos ajudar a entender e decifrar o discurso híbrido que o filme propõe.

Fernão Pessoa Ramos, em seu texto “O que é Documentário?”, já atesta o reconhecimento da “atração irrefreável sobre o movimento de análise” que peças audiovisuais, essas que borram a fronteira entre ficção e não-ficção, provocam em quem as assiste. No caso de *Baronesa*, não é diferente. Os planos de câmera parada dão a impressão de que se esteve ali, durante horas, apenas esperando aquele diálogo específico, ou o momento exato da briga entre as crianças irmãs, sendo que tudo foi ensaiado. A trilha sonora, estritamente diegética, também atinge o mesmo efeito.

A primeira reação pode ser “nossa, mas por que não deixar claro que se tratava de uma ficção? Não seria antiético deixar tão parecido com uma não-ficção algo que foi combinado?” Ora, se partirmos do pressuposto de que, a partir do momento em que ligamos a câmera e a apontamos para um sujeito, ele já não agirá normalmente, a realidade, então, seria incapturável por definição. Afinal, “Quando olhamos para um objeto, o objeto já é outro. A imagem já é outra” (FOUCAULT apud DELEUZE, 2017, p. 28). Nesse sentido, Deleuze afirma que

Ver não é simplesmente o exercício empírico do olho, é constituir visibilidades. Ver ou fazer ver. Enunciar não é o exercício empírico da linguagem, é constituir enunciados. Ora, não é de forma alguma fácil constituir visibilidades e enunciados. Eles não existem já prontos pois variam conforme as épocas. E como se constitui tal regime de enunciado? Como se forma tal lugar de visibilidade? (DELEUZE, 2017, p. 28)

Em outras palavras, enunciados são materializados a partir do ato do registro, mesmo que este se proponha ingênuo e imparcial. Portanto, o documentário poderia ser considerado um outro tipo de ficção; mas, ainda assim, uma ficção. Então, por que não brincar com essa indistinção, utilizando-se da dúvida do espectador quanto à veracidade do que está passando na tela como um mote que o prenda ao que está sendo veiculado? Ainda em Deleuze, lemos que “A imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação” (DELEUZE, 2005a, p. 191).

¹ Os filmes de improviso de John Cassavetes são um exemplo.

No caso de *Baronesa*, não é diferente, “As fronteiras vazam” (ALMEIDA, 2016, p. 62). O Real e a ficção agem em colaboração mútua e se fortalecem. Eis o não lugar, a não definição, próprios da contemporaneidade. Entre outros filmes que também brincam com essa indistinção estão *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, *O Céu Sobre os Ombros* (2011), de Sérgio Borges, e *A Cidade é Uma Só* (2011), de Adirley Queirós.

O filme se oferece enquanto espaço privilegiado e organizado de observação das relações e das construções culturais e sociais. Na experiência compartilhada pelos (não) atores, as cenas fluem e apresentam possibilidades de olharmos e percebermos os discursos que permeiam e se instalam no bairro Juliana. Para Almeida, “A cena é também um lugar do rito – onde o tempo se repete, é passível de se modular, de se distender, a cena constrói novas figuras do tempo. Como um duplo da vida, a cena desconstrói e reconstrói, se configura e reconfigura” (ALMEIDA, 2016, p. 62). Ao decodificarmos o filme, vamos percebendo visíveis e invisíveis discursos que revelam cotidianos, definem e formatam personagens que transitam nas/pelas favelas de Belo Horizonte. No triângulo costurado, um pedaço da periferia nos é revelado.

A imagem sonora do filme está, a nosso ver, em simbiose total com o clima, o gestual e intenções do filme, escapando bastante de performances intensas e da manipulação melodramática de muitos gêneros. Isso tira *Baronesa* do espectro do cinema em que habitam os clássicos que contavam com o modo de recepção da “sala escura do cinema”, moldadora de um novo jeito de existir, laboratório ideal para a introjeção de uma ideologia (geralmente dominante).

Os diálogos provocam e se tecem com as imagens na mesma vibração e sintonia. Conferem autenticidade às cenas e estimulam as relações entre espectadores e atores. O filme (re)encena e cria histórias provisórias que, conforme lemos em Deleuze, se conectam e estabelecem entre o cinema e os cotidianos encenados pelos (não) atores, gestos múltiplos que provocam sensações e ritualizam cotidianos que impõem formatos, neste caso, a misancene próxima do documental. Ali, ainda com Deleuze, vemos que se

(...) entrelaçam ‘cinema-corpo-pensamento’. ‘Dar’ um corpo, montar uma câmera no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impô-lo um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível (DELEUZE, 2005, p. 228).

Figura 2 – Nas relações construídas/ Num tempo também construído/ Concepções oscilam/ Deslocam-se e flutuam como nuvens/ Aparecem e desaparecem como o arco-íris/ Reposicionando olhares



Outro teórico pertinente a nossa investigação é Jean Louis-Comolli. Ele fala em seu texto “Sob o Risco do Real” (2001) que, como o título aponta, uma das características do documentário seria a tensão sempre presente entre o que está dentro e o que está fora do quadro: o que está fora ameaçando irromper o espaço fílmico² a qualquer instante. Claramente brinca-se com tal tensão na cena em que Leidiane e Andreia estão conversando na frente de um dos barracos da favela quando, de repente, tiros ressoam, e elas saem correndo, assim como a operadora de câmera, que a move abruptamente. É um momento muito poderoso do filme, que traduz bem a sensação de perigo iminente com a guerra entre facções da qual a protagonista quer fugir, assim como molda uma ilusão documentária muito bem produzida por essa ficção. A imagem borrada pelo movimento súbito frente ao perigo gera reflexões similares à de André Bazin ao analisar uma foto tremida de um tubarão. Para o teórico francês,

(...) esta representava não a imagem de um tubarão (que precariamente distinguia-se na tela) mas a imagem do perigo. (...) A imagem como marca da presença do sujeito que sustenta a câmera, pode ser tão intensa que a dimensão propriamente figurativa se esvaece. A intensidade da imagem borrada e fora de foco, que mal podemos distinguir, permanece como paradigma da potencialidade singular da imagem-câmera na articulação da fruição espectral, lançando-se para a tomada. E é esta potencialidade singular que pode nos situar em uma perspectiva instigante para

² Fílmico sendo o que pertence ao produto filmado, particular do seu universo, e, cinematográfico, aquilo que concerne sua feitura.

pensarmos a tradição da narrativa documentária em particular, e as imagens não-ficcionais de um modo geral (RAMOS, 2001, p. 11).

Além disso, o dialeto próprio das personagens é tão característico que nos parece virtualmente impossível que tenha sido encenado. Andreia e “seu Zé” são um bom exemplo disso. Ou seja, a atuação dos não-atores também contribui para essa fabulação documentária.

Quanto à produção desse “tipo” de cinema, nas palavras de Comolli (2001),

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento, nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente do bem querer – da boa graça – de quem ou o que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos (COMOLLI, 2001, p. 1).

É assim que a diretora Juliana Antunes afirma ter trabalhado. Foi uma produção extensa, com uma equipe reduzida, composta majoritariamente por mulheres. Ela morou na favela com as personagens por três meses, a fim de conhecer sua realidade. Gesto documental, mas também imprescindível para qualquer ficção que se proponha a representar outras realidades. Como diz Field,

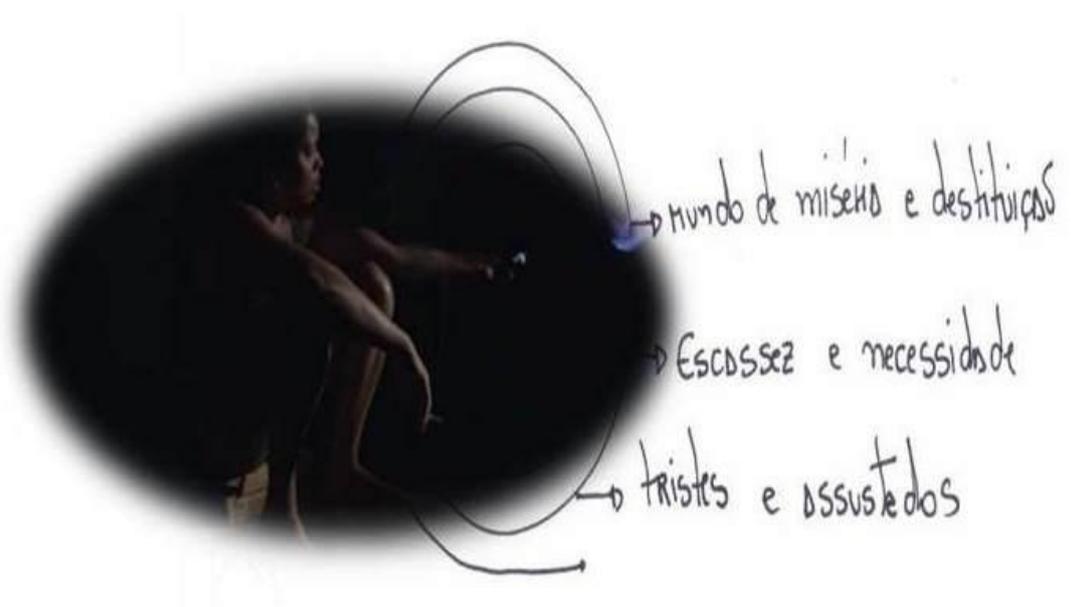
Muita gente se questiona sobre o valor, ou necessidade, de fazer pesquisa. Até onde podemos opinar, pesquisa é absolutamente essencial. Todo texto exige pesquisa e pesquisa significa reunir informação. Lembre-se: a parte mais difícil de escrever é saber o que escrever (FIELD, 2001, p. 22).

Com isso corroboram as escritas de Stake, ao dizer que “pesquisa é investigação, um estudo deliberado, uma busca pela compreensão” (STAKE, 2011, p. 23). Fernão Ramos pensa de maneira similar ao descrever o trabalho de Robert Flaherty em *Nanook, o Esquimó* (1922). O documentário etnográfico também levantou a questão dos limites entre ficção e não-ficção ao reproduzir como factuais situações ensaiadas. Ramos diz:

Reduzir a obra de Flaherty às manipulações envolvidas por necessidades de encenação etnológicas, enfatizando o trabalho oculto da mediação discursiva, é, no meu ponto de vista, situar-se em um ponto lateral para abordar o todo. A magia de Flaherty está em saber transfigurar a presença em imagem. Flaherty estava lá, Flaherty morou onde a circunstância da tomada transcorre. Flaherty também sabia filmar, sabia esperar o momento de transferir para tela a intensidade da presença, obtida através de longas estadias no local. Flaherty engravida-se longamente de presença, para depois condensá-la em imagem e articulá-la em narrativa, de modo que a intensidade original seja preservada (RAMOS, 2001, p. 10).

Indo para o outro lado da moeda, se entendermos documentário como uma categoria mais rígida, como propõe um certo “recorte analítico ‘cognitivista analítico’” que “desloca-se da preocupação (central para o pós-estruturalismo) com o posicionamento subjetivo, em direção à uma análise da enunciação documentária dentro de parâmetros conceituais próximos da lógica formal” (RAMOS, 2001, p. 4), *Baronesa* começa a afastar-se da definição. Afinal, segundo esta perspectiva, um dos elementos de tais filmes seria “conter asserções/enunciados sobre o mundo”, o que *Baronesa* não faz em nenhum momento, ainda mais se pensarmos na “voz de Deus” como o formato canônico da asserção dessa categoria de documentário, aquela que narra como, por exemplo, em um documentário de natureza: um locutor que sabe mais para um ouvinte que sabe menos. Pelo contrário, as personagens tocam suas vidas com naturalidade, sem que afirmações sejam feitas sobre elas, a não ser por elas mesmas. Nesse sentido, é um filme anti-teleológico:³ “a finalidade não é a ‘revelação’, no sentido de uma ‘verdade narrativa’ ou de uma ‘verdade sócio histórica’” (BRANDÃO; DE SOUZA; DA LUZ, 2018, p. 33). As imagens já não separam exterior do interior, são organizadas e reorganizadas num contínuo nascer e renascer e favorecem múltiplas direções.

Figura 3 – Na trama da terra/Embalam crianças/Na lida do dia/Fica/Tenta de novo



³ Termo aristotélico que traz a ideia de uma direção e de um caminho que deve ser alcançado mas é inalcançável: o “fim” está sempre se deslocando. Fazendo a relação, o corpo/sujeito é uma meta a ser alcançada, mas que nunca o é. Nesse movimento, nessa busca, o mercado econômico se alimenta. Quando um resultado é alcançado, logo outras metas são criadas.

Em conclusão, a sociedade dos humanos transita pela terra, constrói e conta histórias que se cruzam/tecem/entrelaçam e fornecem elementos para novos enredos, ficções. Múltiplos universos em linguagens diversas se apresentam, repletos de significados e em permanente mutação. Construções visíveis e outras não tão visíveis acionam nossos olhos e nos habilitam para um ver que permite um melhor entendimento do que acontece no social. Cotidianos se apresentam numa dança metamórfica deslocando nosso pensar, práticas e hábitos. Na experiência compartilhada, as cenas fluem e apresentam possibilidades outras de olharmos e percebermos as humanidades que permeiam e se instalam no espaço escolhido. Entender as novas formas de comunicação e as questões que dão sustentabilidade ao comportamento humano contemporâneo se baseia em sinais que emergem e guiam nossos sentidos, fazendo com que acreditemos em movimentos que simulam realidades. A temática dos povos periféricos é histórica no Brasil, seja com o sertanejo do Cinema Novo ou com o favelado dos anos 1990/2000. A diferença de *Baronesa* para com outros exemplares roteirizados que pretendem se voltar às aflições brasileiras é a proximidade com que o faz. Mesmo assim, a precariedade que é viver longe dos centros físicos e simbólicos do poder em uma nação ocidentalizada como o Brasil, cujas profundas marcas de quase quatrocentos anos de escravidão ainda influenciam as dinâmicas sociais, não é em nenhum momento ignorada. Pelo contrário: fala-se do que é ser mãe solteira, do encarceramento em massa da juventude negra, da sexualidade feminina e por aí vai. E é aí que reside mais um gesto documentário: nas palavras de Comolli (2001), “Longe de ‘toda-ficção de tudo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita.” Sentimos a riqueza e a força com que as imagens apresentam as ruas, becos, quintais e as moradias construídas por seus moradores, misturados e separados ao mesmo tempo. Isso nos leva a dizer que, em *Baronesa*, a estória vai além da história das pessoas.

Figura 4 – Caminhar sem perceber/ Sem ter/ Sentir na flor/ Da flor/ Na cor da carne/ Sem perceber você se vai/ E faz sem saber/ Do som repetido/ Do coração/ Na mão/ Sem perceber/ Sem ter



REFERÊNCIAS

- NICHOLS, Bill. *Introdução Ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2001.
- ALMEIDA, Veronica Fabrini Machado. *In: VIEIRA, Marcilio de Souza Vieira; HADERCHPEK, Robson Carlos (org.). Corpo e processos de criação nas artes cênicas*. Natal, RN: EDUFRN, 2016.
- ANTUNES, Juliana. *Entrevista com a diretora do documentário Baronesa*. Cine Resenhas. 2018. 1 vídeo (13m17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NgdvDIIsdfmk>. Acesso em: 1 jun. 2019.
- BARONESA. Direção de Juliana Antunes. Belo Horizonte: Ventura, 2017. (71 min.), son., color.
- BRANDÃO, Alessandra Soares; DE SOUSA, Ramayana Lira; DA LUZ, Julio Cesar Alves. *O povo é um só? A cisão da cidade política e do povo em A cidade é uma só?* *In: Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*. [S.l.], n. 35, abr. 2018. ISSN 1519-0617. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/942>. Acesso em: 20 jun. 2019.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real*. Catálogo Forumdoc.bh.2001: 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005a.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense, São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005b.

DELEUZE, Gilles. As formações históricas. Trad. Cláudio Medeiros; Mario A. Marino. São Paulo: n-1 edições; editora filosófica politeia, 2017.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FIELD, Syd. Manual do Roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (org.). Estudos de Cinema SOCINE 2000. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001. pp. 192-207.

ROSE, Nikolas. Como se deve fazer a história do eu. *In*: Revista de Educação & Realidade. Faculdade de educação. Porto Alegre, v.26, n.1, jan.-jul., 2001. pp. 33-57.

STAKE, Robert E. Como as coisas funcionam. Trad. Carla Reis Porto Alegre: Penso, 2011.