

# MISE-EN-SCÈNE E CINEMATOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DOCUMENTAL

Bertrand Lira<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da análise do documentário *O seu amor de volta (Mesmo que ele não queira)*, dirigido por Bertrand Lira (2019), discutiremos as estratégias de abordagem de sua narrativa, observando o uso das matérias de expressão do cinema na estruturação da sua *mise-en-scène*, entendida aqui como o veículo da narrativa (Bordwell 2008). No campo da narrativa documental, como na ficção, o diretor (*metteur-en-scène*) lança mão de diversos recursos ou esquemas de encenação que definirão um certo estilo de abordar o real. Nichols (2005) se refere a esse processo como “a voz” de um filme, ficção ou documentário, relacionada ao estilo de um realizador. No entanto, como o autor, reconhecemos as diferenças no tratamento de um enredo ficcional e de uma abordagem documental. Neste gênero, a “voz” constrói uma perspectiva e revela o envolvimento do documentarista com o mundo histórico que representa. No documentário em questão, analisaremos os meios de representação, isto é, os esquemas estilísticos utilizados na estruturação da sua narrativa que, destacamos, inclui a relação dialógica com os personagens – inaugurada com o modo participativo/interativo do *cinéma vérité* francês – e a encenação de situações para a câmera, além da intervenção no real, sobretudo quando o diretor propõe aos sujeitos do documentário viverem situações não experienciadas antes se não fossem provocadas por ele. Esta estratégia imprime à narrativa uma dubiedade que esfumaça a fronteira entre os gêneros documental e ficcional.

**Palavras-chave:** Mise-en-scène; Cinematografia; Narrativa; Documentário; Encenação; Estilo.

**Contato:** lirabertrand@gmail.com

## Introdução

A crença na ideia de um cinema documental estreitamente associado ao factual e à objetividade está cada vez mais perdendo força entre os realizadores, estudiosos do cinema e até entre os espectadores. Parte da produção documental brasileira tem buscado não se limitar à divisão rígida entre os domínios do factual e do ficcional. O que conta para certos realizadores é a construção de uma narrativa que aborde o real, o concreto, o visível, sem, no entanto, se deixar limitar à circunscrição dessas esferas. A

---

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba, 58039-150 João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Lira, Bertrand. 2022. “*Mise-en-scène* e cinematografia na construção da narrativa documental”. In *Atas do X Encontro Anual da AIM*, editado por Carlos Natálio, Elisabete Marques e Marta Pinho Alves, 193-203. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-4-5.

subjetividade, campo do invisível e, às vezes, do indizível, nunca deixou de estar presente nas narrativas do real porque ela é parte da vida social.

Um dos lados dessa relação, a do “cineasta-documentarista”, aquele que, entre infinitas possibilidades do mundo histórico, volta seu aparato de registro (câmera e gravador de som) para um determinado aspecto da realidade e mobiliza uma miríade de “objetos” para construir em imagens e sons uma narrativa sobre esse universo. Guy Gauthier vê o documentário como “um acesso, talvez indireto, mas reivindicado, ao mundo real” (2011, 24). O autor dessa narrativa, sujeito histórico, busca se inserir num contexto social específico, fazendo parte dessa realidade, mesmo que temporariamente, com fins a captar o material necessário a ser utilizado na sua narrativa.

Como parte do mundo histórico, o documentarista é incontornavelmente forjado por fatores sociais, políticos e econômicos que permeiam a sua existência e que vão lhe proporcionar uma formação que será determinante para sua visão de mundo. Pois, como afirmou o documentarista canadense Pierre Perrault (citado por Gauthier 2011, 294), “É preciso admitir que o olhar já é informado, modelado pelos conhecimentos já adquiridos. Sem eles o olhar não vê”. Ao tentar representar cinematograficamente um aspecto da realidade “afilmica” (aquela existente no mundo histórico independente do registro cinematográfico), o documentarista imprimirá no produto final uma perspectiva sobre o tema abordado, o que Bill Nichols chama de “voz”, “o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (Nichols 2005, 73).

O autor reforça o conceito de perspectiva como “voz” ao associá-lo ao conceito de estilo, isto é a forma particular de organização dos materiais de expressão do cinema (imagens, ruídos, música, falas e textos escritos) numa narrativa documental. Nesse sentido, a voz dos personagens contribui para a criação dessa “voz”, que é a do cineasta ao falar do mundo histórico conferindo ao documentário uma “voz própria”. Para Nichols “os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força do seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder de sua voz” (2005, 73).

Esse “atrativo” diz respeito à melhor forma, segundo critérios estéticos do realizador, de abordar o tema sobre o qual aponta seu aparato cinematográfico. São escolhas pessoais, atravessadas pela subjetividade do artista, levadas a cabo na organização do filme, isto é, a opção por um ou mais modos de representação do real que vai conferir ao material uma abordagem específica.

## **Factualidade e ficcionalidade no documentário**

O filme documentário, como os filmes de ficcionais, tentam mexer com as nossas emoções de alguma forma, quer esses filmes sejam narrativos ou não. Para iniciarmos uma breve discursão sobre a factualidade e a ficcionalidade na narrativa documental, partimos do pressuposto que a subjetividade permeia qualquer tipo de enunciação, seja ficcional ou documental. Gaudreault e Jost observam que “se o “real” não é proferido por ninguém, *a fortiori*, ele jamais conta histórias” (2009, 34). Isto é, a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade. A partir dessa constatação, devemos sempre apreender o documentário como uma representação da realidade e que todos os recursos à mão do realizador são passíveis de uso na elaboração de um argumento ou narrativa sobre determinado aspecto do mundo histórico, inclusive a encenação.

Tomamos emprestado nesse percurso os termos “factualidade” e “ficcionalidade” do documentarista Piero Sbragia (2020) para a análise do nosso documentário *O seu amor de volta (mesmo que ele não queira)*, visto que eles se adequam às questões aqui tratadas: o factual e o imaginado na narrativa documental. Piero Sbragia entende a “factualidade como aquilo que existe próximo do real, independentemente do filme, e ficcionalidade como fruto da imaginação, distante do real, e simulação de algo possível” (Sbragia 2020, 39).

Na realização do documentário objeto deste texto, utilizamos a encenação como forma de expressão da subjetividade dos personagens, de representações de relatos de situações vividas, enviesadas pela memória, é certo, mas que revelam o imaginário do indivíduo e do grupo social com o qual partilha experiências reais e simbólicas ao longo de sua existência. O imaginário, portanto, faz parte da realidade social, orientando as ações humanas na esfera cotidiana do mundo histórico.

Para Edgar Morin, “No decorrer de todas essas transferências imaginárias, o homem vai se enriquecendo geneticamente; o imaginário é o fermento do trabalho do eu sobre si próprio e sobre a natureza, através do qual se constrói e se desenvolve a realidade do homem.” (citado por Lira 2013, 20). É neste sentido que guiaremos nossa análise, verificando no filme documentário aqui proposto como é articulada a *mise-en-scène* e a cinematografia no engendramento de uma certa ficcionalidade na sua narrativa documental com fins de representar o real.

## **O Seu amor de volta (mesmo que ele não queira), o documentário:**

Com direção do autor e indexado como documentário, *O seu amor de volta (mesmo que ele não queira)*, 81 min, teve estreia em 2019. O título é inspirado nos anúncios de cartomantes afixados nos muros da cidade. O documentário tem como tema o amor e suas desventuras representados por quatro personagens com seus percalços tortuosos na busca da realização amorosa. O amor é o fio condutor dos relatos que organizam a narrativa. Para abordar esse universo, cartomantes e videntes são convocados para usar os seus dons metafísicos a favor dos personagens.

Abordaremos a construção deste documentário a partir dos seguintes aspectos: a escolha das estratégias de abordagens, isto é, sua *mise-en-scène* (com ênfase na encenação e na iluminação) e sua cinematografia (recurso ao campo/contracampo), demonstrando como eles contribuem para esfumçar a fronteira entre facticidade e ficcionalidade. Compreendemos como *mise-en-scène* na esfera de um filme documentário todas as escolhas que o realizador empreende na construção da sua narrativa sobre o real. A predominância de determinadas ênfases, segundo Nichols (2005), vai caracterizar um estilo, um modo de abordagem específico.

### **A) Estratégias de abordagem: modo participativo e observativo**

Das seis modalidades de abordagem do real verificadas por Nichols (modo expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático), adotamos de forma preponderante os modos participativo/interativo e o modo observacional. Estas duas ênfases estão presentes mais ou menos na mesma porcentagem. O modo participativo pressupõe uma interação entre o diretor e os personagens (atores sociais) do documentário, com a presença explícita (ou não) do realizador na cena provocando a fala desses personagens. E mesmo naqueles documentários participativos – digamos, menos engajado, onde os sujeitos depõem para a câmera ou respondem a perguntas cujo entrevistador não ouvimos – entendemos que o diretor esteve lá inquirindo-os.

“O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera. [...] Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura

poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo.” (Nichols 2005,153-4).

Nos depoimentos de Williams Muniz, Danny Barbosa, Zezita Matos e Marcélia Cartaxo para o diretor no “consultório sentimental”, temos exclusivamente a estratégia participativa de abordagem, embora sejam poucas as intervenções do diretor com questões aos personagens. Foi solicitado a Williams, Danny Zezita e Marcélia que relatassem suas desventuras amorosas, com a escolha deliberada do diretor de interferir o mínimo no relato de suas histórias (Imagens 1, 2, 3 e 4). A intenção era não interromper o fluxo das emoções dos personagens, por coincidência, um ator e três atrizes, o que corrobora para uma certa aura ficcional do filme. Há também uma cena particular, a que Mãe Severina recebe a entidade Maria Padilha no seu Peji (santuário) e, inesperadamente, conversa com o diretor do filme.



Imagem 1 – *O seu amor de volta* (*Mesmo que ele não queira*) (Bertrand Lira, 2019) | ©  
Extrato de Cinema



Imagem 2 – *O seu amor de volta (Mesmo que ele não queira)* (Bertrand Lira, 2019) | ©  
Extrato de Cinema



Imagem 3 – *O seu amor de volta (Mesmo que ele não queira)* (Bertrand Lira, 2019) | ©  
Extrato de Cinema



Imagem 4 – *O seu amor de volta* (*Mesmo que ele não queira*) (Bertrand Lira, 2019) | ©  
Extrato de Cinema

O modo observacional está presente em todas as cenas das consultas com Mãe Severina, com Pai Júlio e com Pai Nelito, como também no terreiro durante a celebração à Jurema. Em todas essas cenas não houve nenhuma intervenção senão pela presença da equipe. Como se tratavam de consultas exotéricas e de um ritual, a interrupção e a ingerência não eram bem-vindas. Esse modo de representação do real assemelha-se à ficção já que os atores e as atrizes sociais envolvidos devem “ignorar” a presença da câmera e agir como se ela não estivesse lá.

A produção de eventos para a câmera no documentário em questão está presente nas cenas das visitas das quatro personagens à cartomante (Mãe Severina) e aos Pais de Santo (Júlio e Nelito). Não consideramos em rigor estas cenas como encenação no sentido literal de uma ficção, isto é, de uma situação imaginada, ou mesmo como uma reconstituição de algo passado, como acontece em outros momentos do documentário. Os sujeitos da prática de cartomancia e búzios deste filme são reais e foram solicitados a atender as personagens em consultas cientes de que o registro iria compor uma narrativa documental. Bordwell e Thompson atentam para o fato de que “encenar eventos para a câmera não necessariamente faz do filme uma ficção. Independentemente dos detalhes de sua produção, o documentário nos convida a confiar nas informações que apresenta sobre seu tema” (2013, 532-3).

## **O recurso à encenação na narrativa documental**

Como estratégia de abordagem, *O seu amor de volta (mesmo que ele não queira)* faz uso da encenação, aqui entendida como a criação de uma situação imaginada, não factual, todavia calcada em fragmentos de vivências das personagens em situação de performance. A verificação de Bordwell e Thompson (2013) sobre o uso de encenação num filme documental reforça essa relação de ambiguidade da narrativa documental e seus entrecruzamentos com a ficção.

Além da representação da factualidade, a encenação/ficcionalidade no documentário contribui para falar de outros aspectos da realidade (imaginário, imaginação, subjetividade) que um registro factual muitas vezes não consegue expressar. Fernão Ramos (2008) aponta três tipos de encenação na narrativa documental: *a encenação-construída*, *a encenação-locação* e *a encenação-atitude*. No documentário em questão, a autoencenação, a que Fernão Ramos (2008) chama de *encenação-atitude*, está presente em todas as situações para as quais não foram expressamente solicitadas uma encenação (ficcional), ou seja, em quase todo o decurso da sua narrativa.

Neste sentido, essa interação dos atores e atrizes sociais entre si e com o realizador do documentário (e sua equipe) dificilmente se dá de forma natural, plenamente espontânea, como se não houvesse uma câmara ali registrando os acontecimentos, inclusive nas situações de entrevistas, quando os personagens se expressam oralmente para seu interlocutor (diretor e seu aparato de registro de sons e imagens). Essa autoencenação não se dá apenas em função de uma filmagem documental, pois igualmente na vida social, manejamos nossas atitudes em função do contexto e do interlocutor.

## **B) A iluminação**

Como integrante da *mise-en-scène*, a iluminação preexiste ao cinema, tendo sua origem na encenação teatral e, além de sua função imprescindível de iluminar a cena para registro no cinema, ela tem uma função expressiva colaborando para a eficácia da narrativa, com fins a comunicar sentimentos, sensações e emoções ao espectador de um filme. O uso expressivo da luz tem uma finalidade dramática que é frequentemente associada a uma narrativa ficcional e menos comum no documentário

Nas filmagens em externas noturnas em *O seu amor de volta* nenhuma luz extra foi adicionada. Atualmente, as câmeras digitais dispõem de lentes luminosas que

possibilitam a captação da imagem em situações de iluminação precária. E mesmo em algumas cenas em interiores, como no apartamento de Williams e no videokê, a luz usada foi a já existente no lugar, reproduzindo assim um cenário real. Em outros momentos, houve um acréscimo de luz para um melhor registro da cena, como no Terreiro da Jurema. Possibilitar o registro cinematográfico de uma cena é a função imprescindível da iluminação em um documentário.

Organizamos a iluminação na sua função simbólica em todas as cenas dos depoimentos das quatro personagens para o diretor. O propósito foi “construir” a ideia de um “consultório místico” através de uma iluminação avermelhada com luzes de velas e de uma lâmpada em forma de bola de cristal, objetos comuns nesse tipo de ambiente. Assim, nestas cenas, temos a continuidade da atmosfera das outras cenas onde Danny “se consulta” com Williams e Mãe Severina, Pai Júlio e Pai Nelito colocam cartas e búzios para as personagens Danny, Williams, Zezita e Marcélia.

Outra estratégia do documentário aqui abordado é um aspecto da cinematografia, ou seja, tudo aquilo que diz respeito ao enquadramento (dimensões e formas do quadro, ângulo), distância focal das lentes, espaço dentro e fora de campo, movimento de câmera, duração do plano, relação entre os planos na montagem, etc. Foi trabalhada aqui uma técnica da cinematografia, o plano e o contraplano, que imprime à narrativa deste documentário uma ênfase ficcional, já que ela é banalizada nos filmes de ficção desde que a linguagem cinematográfica atingiu um estágio de amadurecimento pleno na década de 1910.

### **C) Cinematografia: campo/contracampo**

Colabora também para a recepção do documentário, aqui em discussão, como um filme ficcional, o uso de uma convenção da cinematografia: o campo/contracampo ou, plano e contraplano, indissociável da narrativa de ficção. Na obra fundante do documentário, *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922), Da-Rin observa que “a figura do campo/contra-campo, presente em diversos momentos do filme, por vezes se combina com um plano que reproduz o ponto de vista do personagem, um recurso de *subjetivação* que vinha sendo utilizado nas ficções.” (2004, 49, grifo nosso). Em *O seu amor de volta*, utilizamos esse artifício nas cenas onde Mãe Severina coloca cartas para Williams, Marcélia e Zezita, na encenação da consulta de Laura/Danny a Williams (cena inicial do filme) e da dança de Danny e Pântano no bordel.

Nas cenas mencionadas acima, temos registros documentais, todavia usamos a convenção do campo/contracampo, com o mesmo propósito dos momentos de encenação, ou seja, alternar pontos de vistas dos personagens presentes na cena imprimindo uma certa subjetividade a esses momentos. Nas duas cenas com encenação, o procedimento foi o usual numa filmagem de uma obra de ficção, com repetições da ação para mudança de ângulo e enquadramento. Na cena de diálogo entre Danny e Williams, mesmo se tratando de uma encenação, optamos por não interromper a performance dos personagens já que Williams e Danny haviam decidido improvisar suas falas para a cena. Seguimos, portanto, os mesmos procedimentos das cenas das cartas de Mãe Severina, ou seja, filmando o contracampo após terminado o longo plano sequência fixo.

### **Considerações finais**

A subjetividade se faz presente numa obra documental a partir da escolha livre de um tema e a perspectiva que o documentarista imprime sobre sua narrativa. Defendemos que uma narrativa documental não se sustenta exclusivamente na factualidade e não é obrigada a prescindir do recurso à ficcionalidade, inclusive a encenação. Esferas que, aparentemente, estão desvinculadas do real, como o imaginário e a subjetividade, por exemplo, são fenômenos do mundo histórico e associadas à vida social e à sua organização, estando presentes na formação humana e na forma como enxergamos o mundo e lidamos com a realidade.

Se a subjetividade atravessa todo o processo de produção da narrativa documental – da eleição dos “objetos” (personagens, imagens de arquivo fixas e/ou em movimentos, sons, filmagens, etc.) ao seu tratamento (a *mise-en-scène*) –, ela perpassa também as falas dos personagens em situação de entrevista, carregadas de subjetividade do mesmo modo que suas atitudes flexibilizadas para o registro. O expediente da encenação, mais um artifício a serviço do cineasta que, através dela, pode enfatizar, comentar, opinar ou argumentar a respeito do mundo histórico, tem sua legitimidade num filme que busca falar do real. *O seu amor de volta (mesmo que ele não queira)* buscou enfatizar essa dimensão do real que abrange a fantasia, a imaginação e o imaginário das histórias narradas por seus personagens, atores e atrizes sociais.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Bordwell, D. 2008. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Bordwell, D. & Thompson, K. 2013 *A arte do cinema: Uma introdução*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP.
- Da-Rin. 2014. S. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Gaudreault, A. & Jost, F. 2009. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Gauthier, G. 2011. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- Lira, B. 2013. *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão*. João Pessoa: Editora da UFPB.
- Nichols, B. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus.
- Ramos, F. 2008 *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: editora Senac São Paulo.
- Sbragia, P 2020. *Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a a ficcionalidade*. Lisboa, Portugal: Chiado Books.

## **FILMOGRAFIA**

- Lira, B. 2019. *O seu amor de volta (mesmo que ele não queira)*. Extrato de Cinema.