



PERSPECTIVAS
 REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
 DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
 VOL.10, Nº1, 2025, P. 43-58
 ISSN: 2448-2390

Gestos desviantes entre o documentário e a ficção em dois filmes de Allan Ribeiro

Deflecting gestures between documentary and fiction
 in two films by Allan Ribeiro

DOI: 10.20873-rpv10n1-28

Marcelo Gil Ikeda

Orcid: 000-0001-8272-2338

Email: marcelogilikeda@gmail.com

Marcos Eduardo Mesquita Oliveira

Orcid: 0009-0001-1902-7890

Email: marcosedumesquitaoliver@gmail.com

Resumo

A partir da observação de aspectos estéticos presentes na cena contemporânea do cinema brasileiro, enfocando as contaminações entre estratégias documentais e ficcionais, aponta-se para uma busca de novos horizontes de compreensão dessas fronteiras. O artigo examina essas questões em duas obras do cineasta carioca Allan Ribeiro: *Esse amor que nos consome* (2013) e *Eu fui assistente do Eduardo Coutinho* (2022).

Palavras-chave

Cinema brasileiro contemporâneo. Documentário. Ficção. Montagem.

Abstract

Drawing upon observations of aesthetic aspects present in the contemporary Brazilian cinematic landscape, a notable characteristic is the coexistence of documentary and fictional strategies. In the pursuit of new perspectives for understanding these boundaries, this article examines these issues in two works directed by the Rio de Janeiro filmmaker Allan Ribeiro: *Esse amor que nos consome* (*This consuming love*, 2013) and *Eu fui assistente do Eduardo Coutinho* (*I was Eduardo Coutinho's assistant*, 2022).

Keywords

Contemporary Brazilian cinema; Documentary; Fiction; Montage.

Introdução

O presente trabalho observa aspectos estéticos do cinema brasileiro contemporâneo, focando nas contaminações entre estratégias documentais e ficcionais como forma de ampliar a compreensão do procedimento de montagem em obras que se valham parcialmente ou em sua totalidade de materiais de arquivo. À luz de *Eu Fui Assistente de Eduardo Coutinho* (2023), de Allan Ribeiro, objetiva-se investigar o papel operado pela montagem enquanto tateia as fronteiras entre o documental e o ficcional, assim, tornando a obra parte de uma cena já estabelecida e mais ampla desse cinema. *Eu Fui Assistente de Eduardo Coutinho* é um curta-metragem que, a partir de uma perspectiva subjetiva e o uso de imagens de arquivo, cria uma narrativa como prova ao reconstruir o dia em que o diretor foi assistente do cineasta Eduardo Coutinho em um de seus documentários. Conduzida por uma narração *voice over* em primeira pessoa, a narrativa mescla *takes* de alguns filmes anteriores do próprio realizador, particularmente os curtas ficcionais *Boca A Boca* (2003) e *Depois Das Nove* (2008). Sendo assim, enquanto o filme se propõe a realizar uma revisitação afetiva – retomando trabalhos anteriores da filmografia do diretor através da montagem –, ao mesmo tempo traz à reflexão as possibilidades do cinema se expandir e se aventurar por outros territórios a cada vez que o documentário e a ficção encontram maneiras de se entrelaçar. Por essa perspectiva, tomando de empréstimo, primordialmente, o que escreveu Victor Guimarães em *O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo*, neste artigo pretende-se lançar um olhar sobre “gestos desviantes” na montagem de obras que fazem apropriação de imagens de arquivo destinadas a serem esquecidas, propondo reflexões acerca do que deles resultam.

A cena do cinema brasileiro contemporâneo

Ainda na primeira década do século, observam-se indícios de uma renovação quanto à produção contemporânea do cinema brasileiro, em especial devido ao surgimento de uma nova geração que vinha se destacando, no cenário nacional e internacional, com projeções de uma parcela de filmes “marcados por certa inventividade, desprendidos de normas ou regras comumente impostas ao fazer cinematográfico, legitimados por uma curadoria interessada na inovação formal e em posturas de criação e produção menos convencionais” (ROCHA, 2017), e com “propostas estéticas com diferenças significativas entre si, que surgem em diferentes contextos e regiões geográficas do país” (IKEDA, 2012).

Outro fator importante se deve à disseminação do digital, permitindo a realização de produções em vídeo de modo mais ágil e barato ao possibilitar que novos modelos de câmera, equipamentos e acessórios se tornassem mais acessíveis. Semelhantemente, a edição e finalização dos vídeos tornou-se possível em computadores pessoais, haja visto que “com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens” (IKEDA, 2018).

Ademais, conforme essa geração se destacava em festivais dentro e fora do país, críticos e pesquisadores começaram a lançar visibilidade a esse movimento. Logo, alguns termos começaram a ser associados a esta produção contemporânea, como “novíssimo cinema brasileiro”, assinado pelos idealizadores Eduardo Valente e Lis Kogan, no Cine Glória em agosto de 2009, em que a proposta da sessão era a de “colocar em evidência uma nova geração de realizadores que têm apresentado, de maneira consistente, filmes que trazem em suas propostas artísticas um grande vigor e inquietude.” (VALENTE; KOGAN, 2009), porém sem apresentar uma justificativa sobre o controverso termo “novíssimo”. Outro termo, “cinema de garagem”, cunhado por Dellani Lima e Marcelo Ikeda (2011) no livro *Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*, partindo “de uma defesa da potência da jovem geração de realizadores, muitas vezes utilizando narrativas em primeira pessoa, com um estilo com grandes influências do diário e do ensaio” (IKEDA, 2024). E, também, o termo “cinema pós-

“industrial”, cunhado pelo professor do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), Cezar Migliorin, em um ensaio na Revista Cinética intitulado *Por um cinema pós-industrial: notas para um debate*, em que propõe uma crítica ao modelo de cinema industrial e recusando a ideia do cinema independente como mera passagem para o “profissional”, ao afirmar que “pós-industrial não é nem amador nem um passo para a industrialização; é o cinema brasileiro contemporâneo que incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria.” (MIGLIORIN, 2011). O autor também defende a ideia de que o cinema brasileiro contemporâneo possui um tipo de organização que não está centrado nos moldes do modelo industrial mas sem estar totalmente à margem do mercado.

Independentemente da nomenclatura, os filmes produzidos nessa cena transparecem algo para além de si, envolvendo a experimentação de processos, afetos, fatores estéticos e políticos (ROCHA, 2017). Segundo Lima (2012), conforme citado por Rocha (2017), algumas características que estariam presentes nessas produções: “a dramaturgia mínima, a necessidade de urgência nas ideias dos filmes, os afetos, o hibridismo - tanto de gênero como de estética - e um minimalismo” (LIMA, 2012 apud ROCHA, 2017). Assim, uma forte característica dessa cena se expressa por meio da criação de novas alternativas de produção, nas quais os membros da equipe podem interferir nos processos criativos das obras, com a marcante presença dos coletivos cinematográficos.

Uma mescla de filme-ensaio, filme-de-arquivo, “filme colaborativo”, ensaio visual, filme-diário, filme-carta. Um pouco de ficção e documentário. Um videoclipe. De um lado, documento; de outro, delírio. Um mapa; uma aposta; um gesto. Um filme de garagem. A começar pelo fato de que os filmes respondem a um desejo mais de expressão que de reconhecimento. Em alguns casos, o propósito de viver “no” cinema supera o de viver “do” cinema, refletindo uma linha de continuidade entre o profissional e o vivencial. (MATTOS, 2012b, p. 95 apud ROCHA, 2017, p. 62)

Conforme Rocha (2017), perdura uma relação umbilical entre cinema e vida, de modo que a afetividade ultrapassa os processos de produção e transbordam para o espectador, valorizando a sensorialidade em detrimento dos códigos estritos de narratividade, ou ainda, a participação ativa do espectador na construção de uma experiência fílmica, ou seja, a potencialidade das imagens e sons em movimento. Surgem também uma maior abertura para propostas

em torno das escritas de si, ou ainda, da *auto-mise en scène* como proposta filmica, como filmes-diários, filmes-carta, filmes-ensaio, além da presença de filmes-de-arquivo, do *found footage*, de clagens e demais projetos de colagem e bricolagem.

Nessa proposta de outros modos de fazer e de ser, os limites entre as fronteiras da ficção e do documentário acabam borrados ou indefinidos:

Nesse contexto, percebemos a marcante presença do documentário, ou ainda, de um modo de inscrição do real, ainda que afirme a presença de uma escritura filmica com aspectos ficcionais, de modo que passam a ser borradas ou indiscerníveis as fronteiras entre o que existe previamente à presença da câmera e o que a câmera inscreve quando é disparada. (IKEDA, 2018, p. 470)

Com o tempo, a maior presença dessa geração em festivais nacionais e internacionais favoreceu seu amadurecimento e a diversificação de filmes produzidos com orçamentos baixíssimos ou sem nenhum financiamento estatal. Entre eles, podem ser citadas obras como *Sábado À Noite* (2007), *Pacific* (2009), *Estrada para Ythaca* (2010), *A alegria* (2010), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *O céu sobre os ombros* (2010), *Morro do Céu* (2012), *A cidade é uma só?* (2012), entre tantos outros.

Contudo, as experimentações comuns a essas obras não permaneceram restritas a essa geração de novos realizadores. Um exemplo marcante se encontra no documentário *Um dia na vida* (2010), do saudoso Eduardo Coutinho, cuja obra abre outras perspectivas para além da tradição desenvolvida em seu “cinema de conversa”, que também já apresentava inovações, como em *Jogo de cena* (2007).

Mesmo uma década depois do lançamento de muitos dos filmes citados, ainda é possível encontrar elementos desse cinema contemporâneo em obras mais recentes, como no caso de *Eu fui assistente do Eduardo Coutinho* (2023), de Allan Ribeiro, que em sua filmografia já demonstrava obras com os elementos da cena, como em *Esse Amor Que Nos Consome* (2012).

O caráter ambíguo do documentário no cinema contemporâneo

Primeiramente, “a indeterminação entre aquilo que vem do real e aquilo que vem da ficção” (BRASIL, 2011) se mostraria como alternativa para unir exemplos de filmes tão

díspares, mesmo que tal imbricamento se realizasse de modos distintos em cada obra. Ainda, segundo Guimarães (2013), as crescentes contaminações entre estratégias documentais e ficcionais tornaram-se um dos traços estéticos mais vigorosos desse cinema brasileiro recente, manifestando-se em diferentes modalidades de trânsito, sejam “histórias vividas que se misturam às imaginadas” ou “arquivos do passado que se ficcionalizam no presente” (GUIMARÃES, 2013), como uma série de obras próximas do documentário que parecem optar por aquilo que o autor denomina de “desvio pela ficção”, possibilitando ao espectador novos horizontes de compreensão dessas fronteiras. Além disso, pode-se ainda apontar um possível marco para emergência dessas novas modalidades:

[...] é a partir de 2007, ano do lançamento de *Jogo de Cena* – filme cuja fortuna crítica já é bastante densa e numerosa –, que os trânsitos entre o documentário e a ficção se intensificam de uma maneira inédita no cinema nacional. O expressivo conjunto de filmes lançados nos últimos cinco anos cuja escritura se constrói nesse limiar nos faz acreditar que estamos diante de um momento histórico singular, em que o jogo de contaminações entre esses domínios constitui uma vertente poderosa, que produz uma virada decisiva em nosso cinema. (GUIMARÃES, 2013, p. 69)

De forma análoga, Lins (2011) também destaca que as impressões daquilo que o espectador havia visto durante o filme deixam de ser asseguradas: agora, ele se surpreende, duvida e oscila entre a crença e a descrença do que vê.

Encontramos às claras em *Jogo de Cena* o fundamento mesmo da impressão de autenticidade dos personagens que Coutinho filma: a ligação indissociável dessa impressão com as pressuposições e crenças do espectador. Ou seja, ficção ou documentário só ganham pertinência nas suposições do espectador pois não há nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade. (LINS, 2011, p. 137)

Ademais, há ainda uma porção desses filmes onde subsiste um universo imaginal ou fabular muito próprio, como escreveu Cezar Migliorin, “ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje” (MIGLIORIN, 2011 apud GUIMARÃES, 2013).

Os signos ganham ainda outras proporções quando recombinação a partir da montagem. O gesto de apropriação de imagens de arquivo destinadas a serem esquecidas, conforme

Lins et al. (2011a), reside bastante presente no cenário cinematográfico contemporâneo, integrando um movimento mais amplo de retomada de imagens já existentes. Os autores dialogam com Didi-Huberman para propor que uma imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Uma imagem ganha outros sentidos e estabelece outras experiências ao ser posta em contato e em fricção com outros elementos da linguagem cinematográfica. Logo, a montagem será responsável por ativar essa imagem-potência que ainda não existe nos materiais de origem, e que passa a ganhar vida quando se transforma em material reutilizado, localizado ou encontrado. O que a princípio seria meramente acessório ou descartável passa a ser ressignificado como característica de um traço ensaístico, apresentando-se como forma híbrida entre fronteiras, sem regras estabelecidas a priori, criando uma espécie de curto-circuito para sua própria definição (SALDANHA, 2023).

A seguir, veremos como essas questões podem ser refletidas a partir da trajetória artística do cineasta carioca Allan Ribeiro, especialmente a partir de dois de seus filmes, realizados num intervalo de quase dez anos: *Esse amor que nos consome* (2012) e *Eu fui assistente de Eduardo Coutinho* (2023).

Esse amor que nos consome

Primeiro longa-metragem do carioca Allan Ribeiro, *Esse amor que nos consome* é um dos mais expressivos filmes brasileiros contemporâneos ao propor um modelo híbrido entre a ficção e o documentário. O filme acompanha o cotidiano de dois artistas (Gatto Larsen e Rubens Barbot) que lideram uma companhia de dança, e que vivem inseguros pois estão na iminência de serem despejados do lugar onde vivem e que também é sede da companhia, devido ao aumento do aluguel em decorrência do processo de especulação imobiliária do Centro do Rio de Janeiro. Ribeiro já havia filmado os dois diretores como personagens de seu curta *Ensaio de cinema* (2006).

Assim, o filme poderia ser um documentário tradicional sobre os rumos da Companhia Rubens Barbot, sua rotina de ensaios, o histórico da companhia e de seus dois idealizadores. No entanto, Allan Ribeiro preferiu encenar o cotidiano da companhia com seus dois idealizadores.

Criou situações que se espelham com o que estão vivendo. Filmou a mudança e a instalação da companhia no novo espaço, transformado não apenas em ateliê mas sobretudo num lar. Filmou os ensaios e a interação entre os bailarinos. Ou seja, o filme opta em fazer brotar para a câmera situações que confirmam potência às angústias dos artistas. Com isso, o filme busca dar forma, de forma poética, a questões que transcendem a condição individual desses personagens, em especial i) as dificuldades do artista independente em se manter vivendo e criando; ii) as transformações da cidade do Rio na iminência da realização de eventos midiáticos globalizados como a Copa do Mundo/Olimpíadas e seus impactos quanto à especulação imobiliária do Centro da cidade (Lapa). Allan Ribeiro retrata essa condição de fragilidade mas sem transformá-la num filme de denúncia, sem vitimizar os personagens. Acompanha de forma sutil como permanecem resistindo, mesmo sem perspectiva cristalina de futuro, como se houvesse apenas o presente provisório, instável, irresoluto. Os artistas vivem e criam; seu escritório, sua oficina, é sua própria casa, um abrigo provisório e instável como a própria vida.

Esse amor que nos consome reflete sobre a condição do artista independente. A dupla sabe que, a qualquer momento, pode ser despejada, mas enquanto habitam a casa, procuram dedicar-se à criação do modo que é possível – os ensaios do grupo de dança constituem parte importante do filme. Há um paralelo direto entre a condição dos protagonistas e a da própria equipe de filmagens – buscando resistir no cenário do cinema independente contemporâneo brasileiro. Se a sede da companhia de dança é provisória, que seja “eterna enquanto dure” – ou ainda, nada mais é do que a própria condição perene de nossas vidas. É preciso continuar criando e vivendo, ainda assim. Ao mesmo tempo, os dois protagonistas formam um casal, mas percebe-se que a relação está enfraquecida. A relação talvez seja provisória, assim como a própria casa.

A dupla de artistas vive e cria nesse mesmo espaço. Assim, não há limites estritos entre o trabalho e a vida. Há um espelho sutil entre a relação conjugal dos protagonistas e a condição social do trabalho. O próprio processo criativo surge das condições intrínsecas de seus modos de viver. Essa relação umbilical entre criação e vida, ou ainda, entre os modos de criar e os modos de ser, reflete a opção pela indiscernibilidade entre a ficção e o documental, ou ainda,

entre o real e o encenado. Tudo é real, pois é vivo – a criação não deixa de ser um documento da vida.

Figura 1 – *Esse amor que nos consome* (2012)



Ainda que os artistas vivam concentrados nesse casarão como forma de resistência, *Esse amor que nos consome* articula esse olhar interior e individual com um desejo mais amplo de abordar questões coletivas da cidade. O processo de transformações do Rio de Janeiro com megaespectáculos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, especialmente no Centro da Cidade, está refletido na especulação imobiliária, na iminência do despejo do grupo de artistas independentes. A cidade também está presente no filme, em andanças e vivências dos personagens. Em um momento, um deles dança num espaço a céu aberto, não por acaso à beira do mar: o processo de criação transborda do ateliê para o mundo. Mesmo de forma precária e provisória, os artistas continuam criando, da forma possível. Esse é seu gesto político de resistência.

Ao final, num gesto quase utópico, os artistas cobrem a placa de “vende-se” com um longo tapete costurado à mão. É como se o processo artístico e a união dos artistas fosse capaz, mesmo que de forma artesanal, de represar o projeto de gentrificação da cidade. O grito de

revolta dos artistas de *Esse amor que nos consome* não se manifesta em torno de frases de efeito, mas é sereno e sutil: permanecer criando, até não se sabe quando.

Figura 2 – *Esse amor que nos consome* (2012)



O filme estreou no Festival de Brasília em 2012 com uma situação curiosa que sintetiza a indiscernibilidade entre categorias e gêneros: ao inscrever o filme no festival, o diretor preencheu a ficha de inscrição assinalando, ao mesmo tempo, as categorias de “documentário” e de “ficção”, que eram exibidos em mostras separadas, deixando a cargo da curadoria escolher uma ou outra categoria. O filme acabou sendo selecionado para a mostra de ficção. Não importa muito se *Esse amor que nos consome* é um documentário ou uma ficção, ou ainda, não é possível demarcar com precisão os limites entre um e outro: melhor dizer que se trata de um filme.

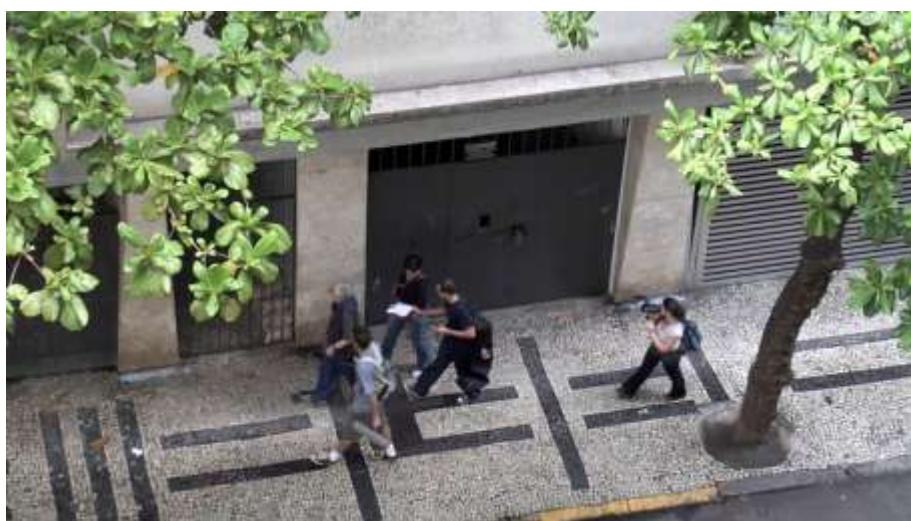
Eu fui assistente de Eduardo Coutinho (2023)

Em *Eu fui assistente de Eduardo Coutinho* (2023), os limites entre documentário e ficção se tornam ainda mais ambíguos e complexos. Mesmo em uma breve descrição do curta, já é possível intuir várias das bifurcações ou encruzilhadas em que o filme se insere. Allan Ribeiro sempre foi um admirador do cinema de Coutinho, e mantinha um sonho de trabalhar com o

lendário realizador. Em *Boca a Boca* (2002), curta de ficção dirigido por Ribeiro enquanto ainda era aluno do curso de Cinema da UFF, havia uma cena de uma falsa reportagem, em que Ribeiro colocou na boca de um de seus personagens se aquele era um filme de Coutinho. O próprio Coutinho supostamente teria sabido do fato por meio de um artigo sobre o curta, e feito o seguinte comentário: “ter um personagem de ficção dizendo que estava em um filme de Coutinho foi o maior elogio que já recebi!”.

Esse comentário despertou a atenção de Ribeiro, que não só entregou a Coutinho um DVD com seu curta, mas, um tempo depois, o convidou para fazer uma pequena participação em um novo curta de ficção dirigido por Ribeiro. Nesse curta, intitulado *Depois das nove*, Coutinho aparece em uma breve cena, interpretando o papel dele mesmo: o cineasta caminha na calçada junto a uma equipe e chega à portaria de um prédio, aos moldes de *Edifício Master* (2003). Nessa cena desse curta de ficção que simula uma cena de um making of de um documentário de Coutinho, visitando um prédio, o diretor Ribeiro escalou a si mesmo para representar um personagem: o assistente de Coutinho.

Figura 3 – Eu fui assistente de Eduardo Coutinho (2023)



Assim, as dobras entre documentário e ficção assumem contornos bastante ambíguos, o que nos remete a um conjunto de filmes do cinema iraniano do início dos anos 1990, como *Close up* (Abbas Kiarostami, 1990), *Salve o cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) e *O espelho* (Jafar Panahi, 1997). Ribeiro alimentava o sonho de se tornar um assistente de Coutinho. Para realizar esse sonho, ele precisou inventar um filme de ficção em cuja cena ele e Coutinho apareciam como personagens de si mesmos.

Em *Close up*, Abbas Kiarostami precisou realizar um filme para que seu personagem comum pudesse realizar seu sonho de se tornar um diretor de cinema - e foi o filme de Kiarostami que o salvou da condenação. O curta de Allan Ribeiro percorre um território similar: o cinema não se torna apenas reflexo ou veículo de representação do real, mas a ficção engendra o real. Naquele breve momento, ainda que circunscrito aos limites de um filme de ficção, cuja dramaturgia foi criada por ele mesmo, Ribeiro foi de fato assistente de Coutinho.

O curta de Ribeiro assume então sua vocação metalinguística: trata-se de um filme ensaio, ou ainda, uma reflexão sobre o próprio processo de construção de uma obra cinematográfica. Utilizando os recursos do cinema em primeira pessoa, expresso por meio da *voz over* do próprio realizador que não meramente narra os acontecimentos, mas apresenta uma reflexão sobre o papel do diretor durante o processo de criação. Tais traços ensaísticos presentes no filme e dados pela montagem também podem ser chamados de “modos ensaísticos” (CORRIGAN, 2015), que podem atravessar diferentes domínios do cinema, tendo em vista que, na tradição documentária, utiliza-se a composição da fala em *voice over*, ou ‘voz de Deus’, e, no ensaio, pensa-se em uma voz ensaística não localizada no autor, mas na condição subjetiva da obra que escapa ao realizador, neste caso, gerando uma voz que se expressa pela montagem (SALDANHA, 2023).

Analogamente, esse encantamento das imagens a partir de uma voz epistolar também atravessa *Eu Fui Assistente do Eduardo Coutinho* num jogo entre as imagens de origem documental e a presença ficcionalizante do protagonista na trilha sonora. Nesse gesto, conforme Guimarães (2013), há uma transfiguração das imagens de traço documental a partir da intervenção do que se denomina de “devir-fábula”, que tanto aciona as “reservas de ficção”

(COMOLLI, 2011 apud GUIMARÃES, 2013) quanto lhes oferece um suplemento de imagem fabulada a partir da operação de uma montagem com traços ensaísticos, em que se cria um dispositivo ficcional para levar o espectador a horizontes onde o documentário não alcança.

Ao pensar na montagem realizada a partir do uso de imagens de arquivos audiovisuais, o formato de citação aparece como fenômeno recorrente no cinema contemporâneo, sobretudo como forma de corroborar uma ideia, seja em uma homenagem, alusão ou reprodução de trabalhos anteriores; porém outras modalidades de uso dessas imagens podem ser encontradas, situando-se, em grande parte, nos limites entre o documentário e o experimental, como o *found footage*, o filme-ensaio, o documentário de compilação e o *remix* (SILVA, 2023).

No entanto, como também salienta Victor Guimarães em seu artigo, em um filme como *Mauro em Caiena* (2012):

[...] o devir ficcionalizante da memória também exerce essa força de irrigação, a ponto de contagiar não apenas a voz *over* – com sua tarefa constante de destilar encantamento em tudo o que vemos –, mas também de fazer das imagens uma sorte de matéria enfeitiçada, em que cabem tanto as brincadeiras infantis na rua de casa quanto os monstros importados do oriente. (GUIMARÃES, 2013, p. 72)

Esse fato se exacerba quando percebemos que essa cena filmada com Coutinho acabou não permanecendo na versão final do curta *Depois das nove*. Ela acabou “caindo” no processo de montagem, tornando-se, portanto, uma “sobra”, não aproveitada do curta em questão. Em outros momentos, Ribeiro reflete sobre a *mise en scène* de outras cenas não aproveitadas, mesmo algumas trabalhosas para a produção. Ainda, Ribeiro reflete sobre *takes* que não foram utilizados por algum motivo específico, ou mesmo a gravação de vozes ou outras ambientes sonoras para o filme. É quando misteriosamente o curta vai deixando sua filiação a Kiarostami e se aproximando de *Santiago* (2003), filme de João Moreira Salles, que reflete sobre os processos internos de um filme que não conseguiu ser finalizado. Mas, em vez da confissão pública de culpa assinada por Moreira Salles, a leveza do curta de Ribeiro nos faz perceber que o cinema é feito de opções, algumas das quais ficam claras apenas no momento da montagem, posterior à etapa de filmagens, e que o real do filme se constitui também em descartar elementos que não possuíram potência suficiente para sobreviver a todas as etapas e tornar-se de fato carne.

O curta de Ribeiro é, portanto, baseado nas reflexões sobre as sobras de um material – como em Já visto jamais visto (Andrea Tonacci, 2013). Mas, mesmo que a cena com Coutinho não tenha sobrevivido à versão final do curta, ela foi filmada, ela foi vivida. Ela existiu como experiência vivida e persiste na memória do realizador. Dessa experiência o que fica no percurso futuro do realizador? Se não é possível afirmar com precisão, ela pode pelo menor ser vista (ou revivida) nesse curta tão singular.

Considerações finais

Ao investigar o papel operado pela montagem enquanto tateia as fronteiras entre o documental e o ficcional, utilizamos como ponto de partida duas obras do cineasta Allan Ribeiro, que lançam um olhar bastante singular sobre gestos desviantes. Em *Esse amor que nos consome*, a dramaturgia do comum é utilizada como motor para refletir sobre os modos de ser e fazer de uma companhia da dança em torno de seus desafios para manter-se em atividade, refletindo sobre as dobras da relação entre criação e vida. Já *Eu fui assistente...* promove uma montagem com traços ensaísticos, ao fazer apropriação de imagens de arquivos audiovisuais destinadas a serem esquecidas.

A partir deste filme, estabelecemos diálogo com outros filmes de uma cena do cinema brasileiro contemporâneo e pesquisas sobre o assunto como *O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo*, de Victor Guimarães, mostrando que a obra parece optar ao “desvio pela ficção”, possibilitando ao espectador novos horizontes de compreensão dessas fronteiras e, assim, fazendo parte dessa mesma cena contemporânea, agora mais amadurecida, do cinema brasileiro. Assim, pode-se reconhecer o caráter híbrido da obra, tendo em vista que, apesar de suas possíveis propostas iniciais – relatar e reconstruir o dia em que conquistou a função expressa no título –, ganha dimensões que escapam à territorialidade de origem, a do documentário. Nesse sentido, o filme borra os limites do documental e do ficcional sem se importar muito em demarcar estritamente os limites entre os dois campos, mas, em vez disso, estimular sua interpenetração.

Por fim, *Eu Fui Assistente Do Eduardo Coutinho* se apresenta como uma homenagem respeitosa à obra e ao ilustre documentarista, seja pela narração ou pela montagem referenciando também a trabalhos anteriores. Logo, Allan Ribeiro traz à reflexão “sobre como tudo que é deixado de fora de um filme também compõe a história e a memória do cinema” (ANDRIOLI, 2024), elaborando uma obra de sua autoria e que dialoga com o cinema daquele a quem diz ter sido assistente.

Referências

- ANDRIOLI, Wallace. Eu Fui Assistente do Eduardo Coutinho: imagens que sobram, imagens que retornam. Plano Aberto, 26 jan. 2024. Disponível em: <https://www.planoaberto.com.br/critica/eu-fui-assistente-do-eduardo-coutinho/>. Acesso em: 10 set. 2024.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: ANAIS DO 20º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2011, Porto Alegre. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2011/trabalhos/a-performance-entre-o-vivido-e-o-imaginado?lang=pt-br>. Acesso em: 17 set. 2024.
- GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. Devires, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 58-77, 2013. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/157>. Acesso em: 16 ago. 2024.
- IKEDA, Marcelo. O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação. Cinémas d'Amérique latine, v. 1, n. 20, p.136-149, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/597>. Acesso em: 27 ago. 2024.
- _____. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de Renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. Aniki, v.5, n. 2, p. 457-479, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>. Acesso em: 27 ago. 2024.
- _____. Das garagens para o mundo: como uma jovem geração de artistas independentes transformou o cinema brasileiro dos anos 2000. Porto Alegre: Sulina, 2024.
- LIMA, Dellani; IKEDA, Marcelo. Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o Jovem cinema brasileiro do século XXI. Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.
- LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador montador: Um dia na vida, de Eduardo Coutinho. Devires, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132-138, jul/dez 2011. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/320>. Acesso em: 24 set. 2024.
- _____; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011a. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277211541_A_noção_de_documento_e_a_apropriação_de_imagens_de_arquivo_no_documento_ensaístico_contemporâneo. Acesso em: 24 set. 2024.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. *Cinética*, fev. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 27 set 2024.

ROCHA, Iomana. A gambiarra e o alegórico no cinema contemporâneo brasileiro. *Arteriais*, v.3, n.4, p. 60-67, 2017. Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/4864>. Acesso em: 17 set 2024

SALDANHA, Gabriela Lopes. Desmontagem em Pacific e Doméstica: um estudo sobre uso da edição no documentário pernambucano. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/11981>. Acesso em: 03 set. 2024.

SILVA, Sabrina Tenório Luna da. Cinema de arquivo? O uso de imagens pré-existentes no documentário. Anais da 12ª Semana de cinema e audiovisual (SAU UEG) e 2º EECABC - Encontro das Escolas de Cinema e Audiovisual do Brasil Central, v.10, n.1, 2023. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sau/article/view/15586>. Acesso em: 24 set. 2024.

VALENTE, Eduardo; KOGAN, Lis. O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro?. *Novíssimo Cinema Brasileiro*, 20 jul. 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html. Acesso em 21 set. 2024.

Recebido em: 15-10-2024

Aprovado em: 10-06-2025

Marcelo Gil Ikeda

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com estágio doutoral na Universidade de Reading (Inglaterra). Professor do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Rede de Pesquisa do Mercado Audiovisual e das Políticas Audiovisuais do Nordeste (REMAPANE). Autor de 13 livros sobre cinema, como “Cinema brasileiro a partir da retomada”, “Revisão crítica do cinema da retomada”, “Das garagens para o mundo”.

Marcos Eduardo Mesquita Oliveira

Graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista PID na UFC em 2024. Líder do setor de Comunicação da Cru Ceará, núcleo estadual da Cru Campus. Chefiou a sala de roteiro de Baía Vermelha (2023), editou Um Maço de Firmeza (2023) e dirigiu Às Dez (2022) e Introdução (2023). Desenvolve pesquisa sobre o cinema brasileiro contemporâneo.