

FRONTEIRAS ENTRE REALIDADE, FICÇÃO E REPRESENTAÇÃO: AS MÚLTIPLAS PERSONALIDADES DE COWBOY

José Arlei Cardoso – j.arlei.cardoso@gmail.com
Mestre em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

RESUMO: O documentário *Cowboy* é um filme que age diretamente sobre os sentidos do espectador. A partir das representações de seu ator e de seus múltiplos personagens, o filme impacta e confunde, transpondo cuidadosamente a fronteira entre a realidade e a ficção. Entender o processo criativo do filme, bem como a estrutura da sua proposta cinematográfica, é imprescindível para compreender sua crítica às relações sociais. Por isso, O presente estudo busca fazer uma análise sobre a cinematografia documental do filme, levantando questões relevantes sobre sua proposta narrativa. A partir de uma estética realista contemporânea, buscamos analisar a diferenciação entre o que pode ser descrito como real ou como ficcional dentro da história. Da mesma forma, a partir das personalidades relatadas por Cowboy, usamos os estudos de Goffman a respeito da representação do indivíduo na sociedade para buscarmos explicações sobre como nos afeta esse tipo de encenação e como isso altera nossa percepção sobre a definição de realidade no nosso próprio cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; representação; realidade; ficção.

1 INTRODUÇÃO

O filme documentário *Cowboy*¹, dirigido por Tarcísio Lara Puiati, é formado por um único plano-sequência de dez minutos de duração. Nesse plano-sequência, acompanhamos a jornada solitária de um homem chamado Cowboy, que passeia de bicicleta tranquilamente pelas ruas de uma pequena cidade do interior. Nesse breve intervalo de tempo, conhecemos a personalidade de Cowboy por meio de sua própria locução. Quando ele apresenta-se como um matador profissional, começamos a perceber seu tom sombrio e sua naturalidade em preferir frases duras e agressivas. Isso faz com que tenhamos receio do que a personagem pode fazer. Sua explicação de como perdeu o braço é, ao mesmo tempo, sinistra e assustadora. Quando estamos devidamente impressionados com a sua vida obscura, o tom da voz de Cowboy muda e nossa opinião também. Adotando uma voz mais alegre e feliz, Cowboy se apresenta de novo, revelando uma nova personalidade. Conhecemos então Cowboy como cantor e compositor de forró, famoso em bailes e festas de rodeio. A partir daí, nos sentimos confusos com a virada do jogo e, antes que possamos perceber, já simpatizamos com o jeito divertido do Cowboy cantor. Até mesmo a

¹ Cowboy, de Tarcísio Lara Puiati. 2011 • documentário • digital • 10 minutos.
Disponível em <http://portacurtas.org.br/filme/?name=cowboy>

trágica perda de seu braço em um acidente acaba por ser amenizada. No entanto, Cowboy muda novamente seu tom de voz e se apresenta novamente. Dessa vez, ele afirma que é um ator. O primeiro ator pornô sem braço. Seu relato debochado e cômico mostra sua saga nos filmes pornôs e a absurda perda de seu braço é o que impulsiona a decisão de ser um sucesso, do jeito que ele é.

Cowboy é um filme contínuo, sem um final que encerre a história da personagem. O plano-sequência continua, a personagem continua pedalando e continua com seus relatos: “Olá, meu nome é Cowboy...” (PUIATI, 2011). Nesse momento final, descobrimos que o filme poderia prosseguir por muito tempo, já que muitos Cowboys podem ser representados.

O filme de Tarcísio é preciso na sua duração. Bastam apenas dez minutos para estabelecer uma conexão e uma cumplicidade com o espectador. Somos apresentados a histórias suficientes de Cowboy para entender a mensagem sem a necessidade de novas informações. Ao mesmo tempo, o espectador não consegue se desvencilhar das dúvidas que persistem. Quem afinal é Cowboy? Qual é a sua história real? O que ele contou é apenas uma representação ou existem verdades misturadas à ficção? Tudo é uma encenação de um ator?

O presente estudo busca fazer uma análise mais profunda sobre a cinematografia documental do filme, levantando questões sobre sua posição como documentário e qual a influência disso na narrativa do filme. A partir de uma estética realista contemporânea, buscamos analisar a diferenciação entre o que pode ser descrito como real ou como ficcional dentro da história. Da mesma forma, a partir das personalidades relatadas por Cowboy, usamos os estudos de Goffman a respeito da representação do indivíduo na sociedade para buscarmos explicações sobre como nos afeta esse tipo de encenação e como isso altera nossa percepção sobre a definição de realidade no nosso próprio cotidiano.

Figura 1 – Cena do documentário *Cowboy*



Fonte: Puiati (2011)

2 PEQUENO GRANDE DOCUMENTÁRIO

Em 2010, durante a produção de um documentário para o Ministério da Saúde, o diretor de cinema e escritor Tarcísio Puiati se estabeleceu na cidade de Parintins, no interior do Amazonas (PUIATI, 2012). Numa das suas horas vagas, conheceu Everaldo Mamede, mais conhecido como Cowboy, uma figura inusitada que deixou em Tarcísio a certeza de que tinha ali uma nova grande história para contar. Uma história que precisava ser analisada, remodelada, lapidada. Era preciso pensar nessa história com um olhar cinematográfico. Para Padilha (2003),

[...] a simples definição do cinema como a arte de contar histórias através da sincronização de imagens e sons já sugere uma técnica de análise. Podemos decompor um filme separando a história que ele pretende contar da forma pela qual o diretor a traduziu em imagens e sons (p.68).

Como a equipe de Tarcísio, a Caju Filmes, ficaria na cidade apenas mais dois dias, esse era o tempo disponível para criar, roteirizar e captar as imagens de um novo filme, sem prejudicar o trabalho que estavam fazendo. Um desafio que teve sua solução encontrada na própria estrutura documental adotada para o filme. “Usamos elementos de ficção, mas trabalhando com situações de documentário também”² (PUIATI, 2012).

Em um dia, Tarcísio e Felipe Sabugosa, fotógrafo do filme, começaram a pensar no roteiro. No dia posterior, a equipe já estava gravando a cena, um único plano-sequência. E horas antes de partir da cidade, a equipe gravou o áudio da entrevista com Cowboy. Tudo muito rápido, com a intenção de documentar a realidade daquela personagem. Realidade que apareceria distorcida a partir dos relatos do próprio narrador.

Cowboy então se converteu em um documentário cinematográfico. De curta duração, mas ainda assim um filme documental sobre a vida de uma intrigante pessoa, aparentemente comum, que representa várias personalidades. Uma narrativa, como afirma Ramos, composta por imagens captadas pela câmera cinematográfica, para as quais olhamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, nesse caso uma pessoa.

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados. (RAMOS, 2008, p.22)

² Entrevista com Tarcísio Puiati (diretor) e com Felipe Sabugosa (diretor de fotografia) para o site Kinoforum, realizada em agosto de 2012. Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/filme/1719/cowboy>

Cowboy é um documentário porque sua estrutura narrativa precisa dessa argumentação para que os efeitos no público espectador sejam acentuados. Ou seja, o fato de ser documentário é determinante para o filme. Como afirma Ramos, “o documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador)” (2008, p.25). Padilha segue a mesma linha, afirmando que existem várias maneiras de se classificar documentários. Para ele, a mais importante “diz respeito à pretensão epistemológica do documentarista, a sua intenção de criar ou não uma representação cinematográfica verdadeira da realidade que documenta” (2003, p.65).

O que fica evidente em *Cowboy* é que é extremamente necessário que o espectador já entre no clima do filme sabendo que é um documentário. Esse saber acaba sendo confrontado quando se vê na tela um filme sobre várias possíveis realidades. Um jogo de cena onde um único ator se confunde com várias personagens. Se o espectador não soubesse ou imaginasse que era um documentário, provavelmente o impacto não seria o mesmo.

Em qualquer definição de narrativa cinematográfica é importante termos claro que a narrativa é feita para alguém, o espectador, e que se efetiva na forma de recepção deste. Na maioria dos casos, o espectador sabe de antemão estar vendo uma ficção ou um documentário e estabelece sua relação com a narrativa em função desse saber. O fato de alguns documentaristas e documentários se proporem a enganar explicitamente o espectador (o que os norte-americanos chamam de *mockumentary*), fazendo-o assistir documentários que são na realidade ficções, (ou o inverso), em nada diminui a espessura histórica dos campos que estamos abordando (*cinema de ficção e documentário*). O artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras, mas parece evidente que esse fato não impede que elas existam, inclusive por fornecerem a medida do trabalho transgressor (RAMOS, 2008, p.24/25).

Mesmo com a diminuição entre a fronteira do que é cinema documentário e cinema de ficção, sendo que um pode utilizar os procedimentos formais do outro em vários momentos, fica clara a intenção do diretor em pensar o filme como documentário desde a sua concepção inicial. Apesar de ser estrategicamente uma mescla entre documentário e ficção, *Cowboy* ainda apresenta vários procedimentos próprios da narrativa documental, como a sua construção visual como plano-sequência, como seu estilo de narração, que dá um tratamento criativo ao uso da locução em *off*, e como a utilização de entrevistas como referência para a narração, mesmo estas não aparecendo diretamente no filme.

Como mencionado anteriormente, *Cowboy* foi produzido em um único plano-sequência. Único porque foi rodado apenas uma vez, em uma única tomada, sem nenhum corte, adição ou edição de imagem na pós-produção. Para o filme, não existiu uma segunda opção. Toda a filmagem foi captada no improvisado da construção de um momento só, onde a cor, a fotografia, a maquiagem e a captação do som

ambiente foram ajustadas antes do início das gravações (PUIATI, 2012). O resultado foi aquilo que a realidade poderia oferecer.

Durante dez minutos, a cena apresenta uma ação sequencial que mostra Cowboy andando normalmente em sua bicicleta, aparentemente pelas ruas de uma cidade do interior. A fotografia evidencia os elementos ao fundo do cenário, aparentemente o cotidiano do local, onde lentamente a tarde vai sendo consumida pela penumbra e pela noite. Dessa maneira, como uma estratégia narrativa, o plano-sequência mostra-se imprescindível para situar o personagem em um local comum, mostrando como ele mistura-se com todos a sua volta. Da mesma forma, podemos entender o desenrolar da cena como uma representação do tempo presente. Ou seja, a passagem de tempo para os componentes da cena acontecem em um tempo real, em um fim de tarde como tantos outros. O tempo realmente passa, pois a tarde vai dando lugar à noite. O que contrasta com o tempo apresentado pelos personagens descritos por Cowboy. Todos contam suas vidas inteiras, completas com seus caminhos, de uma maneira rápida e precisa, como se o tempo interno do ator fosse uma contradição com o tempo que passa no entardecer, na vida real, no cotidiano. A realidade em contraste com a ficção, onde cada um desenvolve-se no seu próprio tempo, parece ser a mensagem do diretor.

Se no plano-sequência vemos o transcorrer do tempo como a realidade, é o uso da narração que muda todo o conceito da história. A narração em *off*³, recurso utilizado pelo cinema a partir dos anos 30, foi predominante na produção de documentários até o final dos anos 80. Depois desse período, a grande presença de filmes produzidos a partir de entrevistas ou conversas entre cineastas e personagens foi originada pelo desejo de abolir o uso dessa narração em *off*. Para Lins, a narração em *off* pode ser considerada

[...] a “voz de Deus”, a narração desencarnada onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens, que acompanhou boa parte dos documentários do Cinema Novo. Considerada uma intervenção excessiva na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações, a produção documental no Brasil praticou uma recusa desse tipo de locução já experimentada em outros países nos anos 50 e 60, período crucial não apenas para o documentário mas para o cinema em geral. (2013)

Em *Cowboy* temos a retomada do uso da narração em *off*, mas devidamente adaptada à narrativa proposta pelo filme. Quem narra a história é o ator que vemos em cena durante todo o tempo. Pelo menos é o que imaginamos, já que não o vemos, em nenhum momento, falar alguma coisa. A imagem apenas

³ A narração *off*, locução *off* ou voz *over* (*voice over*), como define Melo (2006), é um termo técnico que designa a fala posta *sobre* as imagens, e não apenas as falas que estão *fora* do campo visual. Tecnicamente, o termo *off* vem de *off screen* e refere-se a um personagem em cena, mas fora da tela no momento.

nos dá a impressão de estarmos diante de um monólogo, um pensamento do protagonista, uma reflexão interior de Cowboy, que parece estar abrindo seus segredos para nós, ao mesmo tempo em que domina toda e qualquer ação sobre suas palavras, com a intenção clara de nos conduzir para uma interpretação já preparada. A narração não é uma voz onisciente, mas se porta como tal, tirando proveito do desconhecido do espectador frente às informações que o protagonista revela aos poucos. E o que é dito a cada nova mudança de tom da voz do narrador, que representa uma nova personagem, acaba por orientar toda e qualquer percepção do espectador, legitimando suas afirmações. Para Nichols,

Nos documentários, quando a voz do texto desaparece por trás dos personagens que falam ao espectador, estamos diante de uma estratégia de não menos importância ideológica que a dos filmes de ficção equivalentes. Quando sentimos que não existe mais uma voz autoritária capaz de conceber ou negar o *imprimatur* de veracidade de acordo com seus objetivos e pressupostos, de acordo com seus próprios cânones de legitimação, sentimos retornar o paradoxo e a suspeição dos quais as entrevistas deveriam ajudar-nos a escapar: o testemunho, aceito sem crítica, deve oferecer sua própria legitimação. Ao mesmo tempo, o filme se torna um endosso (2005, p.58).

O mais surpreendente é que é exatamente a narração em *off*, que nos convence e confunde, que demanda o maior número de montagens do filme. O que vemos em tela não é um texto lido (de um roteiro com base literária) e interpretado pelo ator. O que nos confunde no filme é o resultado de uma edição de falas originárias de entrevistas, onde o ator ficou livre para inventar novas histórias, mesclar suas experiências e realidade, ou para seguir as indicações do diretor (PUIATI, 2012). Ou seja, as personalidades de Cowboy não foram ensaiadas ou previamente escritas, mas foram criadas a partir de improvisos dos autores e do ator e construídas na sala de montagem, sendo resultado de colagens de informações, onde um pedaço era retirado de uma história e colado em outra. Uma forma de documentário auto-reflexivo que, para Nichols, deixa patente o que esteve implícito o tempo todo: “o documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a *realidade*” (2005, p.49).

3 A REALIDADE DE COWBOY

Quando Tarcísio comenta sobre o processo de criação do filme, revela que tudo foi um processo de criação conjunta, de edição sonora e de liberdade de construção dos personagens. No entanto, em dado momento deixa transparecer: “claro que tem muita verdade ali, porque muitas partes das três histórias são reais e outras partes ficção” (PUIATI, 2012).

Mas afinal, qual das histórias conta realmente como Cowboy perdeu o braço? Qual delas revela o que ele realmente é? O que é verdade, o que é realidade e o que é ficção nessa combinação de recortes? Para Padilha,

[...] embora um dos meus objetivos como diretor seja me aproximar da verdade, que entendo como a correspondência entre o que o filme diz (as informações objetivas que ele contém) e a realidade que ele pretende documentar, não penso que a ideia de verdade seja tudo em um documentário. Afinal, *as informações objetivas contidas em um documentário não são idênticas ao seu conteúdo emocional*. O conteúdo emocional de um filme depende também da *forma de apresentação* do seu conteúdo objetivo, e as decisões relativas a esta forma, que chamo de estruturação dramática do filme, são quase tão importantes para mim quanto a verossimilhança (2003, p. 60).

Ramos também indaga se um documentário precisa mostrar uma realidade. “Mas de qual realidade estamos falando, dentro do leque de interpretações possíveis que o mundo oferece para mim, espectador?” (2008, p.30). Esse reflexo da procura pela representação da realidade, que acaba por confundir as fronteiras entre realidade e ficção, talvez explique o constante interesse pelo documentário e pela prática documental, exemplificado pelo aumento de filmes e de festivais de documentários, além de maior espaço em editais públicos e maior presença até mesmo na TV brasileira.

Dentro de uma estética realista contemporânea, é possível analisar essas fronteiras entre a realidade e a ficção como limites tênues entre duas situações híbridas que, muitas vezes, misturam-se confundindo nossa necessidade de interpretação. Para Jaguaribi,

[...] endosso, como o crítico inglês Raymond Williams, a ideia de que as estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio das experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. Oferecem, dessa forma, uma intensificação de imaginários, na tentativa de tornar o cotidiano amorfo, fragmentário e dispersivo mais significativo, embora muitas vezes, o retrato social que resulte disso seja o de cenários desolados. Mas isso não exclui a segunda consideração, ou seja, de que essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são interpretações da realidade e não a realidade. *O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidade* (2007, p.16).

Essa dúvida de estabelecer as diferenças entre o real e a ficção parece vir da nossa crescente necessidade de adotar as práticas do realismo imediatista, do tempo presente. Diariamente, onde somos expostos a doses gigantescas de intensificação dessa realidade, seja por meio de notícias ou de entretenimento, normalmente com o objetivo de chocar, de ser mais “real” do que o real que costumamos vislumbrar. Conforme Lins & Mesquita, é importante notar que o interesse por imagens “reais” ultrapassa o campo do documentário, já demonstrando uma atração cada vez maior pelo “real” em inúmeras formas de expressão artísticas e principalmente midiáticas. “Parte significativa das ficções cinematográficas e mesmo televisivas tem investido em uma estética de teor documental, e são expressivas as adaptações de relatos literários cuja matéria são situações reais” (2011, p.8).

Como uma nova onda realista, essa necessidade é acentuada pelas novas tecnologias, principalmente a digital, que disponibiliza imagens gravadas rapidamente e permite o acesso a vídeos e fotos que são produzidos de maneira amadora, por meio de smartphones e câmeras fotográficas e compartilhados instantaneamente, dando um “efeito de realidade” até mesmo em coberturas jornalísticas. Além disso, soma-se o uso intensivo de câmeras de vigilância, distribuídos pelos prédios, casas e ruas, programas de TV, reality shows, tudo para bombardear o espectador com imagens que pretensamente o aproximam da realidade.

Talvez seja essa necessidade pela confirmação do que é real que impulse *Cowboy*. O filme, que se apresenta inicialmente como uma história real, vai mudando à medida em que novas personagens vão sendo introduzidas. Por isso, o espectador sai de sua zona de conforto, que é a intenção de exemplificar seu real, e começa a acreditar que tudo pode não passar de ficção. Como essa fronteira entre a realidade e ficção acaba confundindo-se, mesclando-se, fica difícil saber onde é o limite entre elas. Isso dificulta a interpretação dos fatos, tornando-se uma dúvida incômoda que faz o espectador acreditar em qualquer coisa que ache ser o mais real disponível.

De qualquer forma, dificuldade em perceber os limites entre a realidade e a ficção não está presente apenas em obras cinematográficas ou noticiários televisivos ou digitais. Ela está presente em cada momento das nossas relações cotidianas. Isso porque a realidade assustadora nos faz constantemente buscar respostas para construir uma base segura de vivência. Isso é facilmente percebido nas nossas ações, que geralmente demonstram como nos esforçamos para mascarar nossas intenções e como atuamos conforme determinada situação.

4 AS VÁRIAS FACES DE COWBOY

Everaldo Ribeiro Mamede é um cantor de forró conhecido na cidade de Parintins, no Amazonas, próximo à divisa com o Pará. Certo dia, recebeu um convite para atuar num documentário sobre ele mesmo. Mais do que isso, acabou assinando a criação conjunta do roteiro do filme (PUIATI, 2012). Isso porque Everaldo ajudou a criar várias histórias a partir de suas próprias experiências. Se não foi uma tarefa difícil, foi ao menos inusitada.

Quando o diretor Tarcísio Puiati chegou na casa de Everaldo, eles nem se conheciam. E fazer o convite para o trabalho pareceu loucura (PUIATI, 2012). Afinal, pedir para um desconhecido atuar em um filme sobre ele mesmo representando outras personalidades não é uma coisa muito comum. Ou é?

Para Goffman (1985), esse é o conceito da realização dramática. Ou seja, a sociedade em que vivemos é meramente um palco onde os atores têm condições de manipular e reter informações sobre si, sempre com um objetivo de conseguir uma impressão favorável. Para isso, desempenham papéis

específicos de acordo com a situação. Em outras palavras, buscam fazer com que as pessoas entendam o que elas (atores) querem que seja entendido.

Os estudos de Goffman a respeito da representação do indivíduo na sociedade fornecem explicações sobre como encaramos esse tipo de encenação e como isso afeta nossa percepção sobre a definição de realidade no nosso próprio cotidiano. E isso pode ser aplicado a qualquer situação.

O papel do matador - Um homem, de idade indefinida, anda de bicicleta pelas ruas de uma cidade do interior. É fim de tarde e o que mais chama atenção na cena é que Cowboy não tem o braço direito. Rapidamente somos impelidos a pensar, como se já acostumados às estratégias das narrativas cinematográficas, que toda a história irá se basear na questão da deficiência do personagem e que conheceremos uma história de superação. Esperamos isso porque aparentemente é óbvio, porque é um documentário e porque é sobre o personagem, que se autoproclama Cowboy. Mas não podemos estar mais errados. Não é na deficiência de Cowboy que reside sua força narrativa, apesar de ser reforçada por ela.

“Eu sou Cowboy. Sou mais conhecido como Cowboy mesmo. A primeira vez que eu matei foi um dia que eu não queria sair de casa” (PUIATI, 2011). Depois dessa frase, todo o contexto do filme muda. O esperado herói dá lugar a uma grande dúvida, uma incerteza do que estamos realmente acompanhando. Mesmo não querendo, acabamos ouvindo o relato cru e seco de um assassino, que conta sem remorsos como começou sua vida de crimes. Contra sua vontade, Cowboy acaba indo para o forró, onde cruza o caminho de um “playboy”, que parece interessado na sua namorada. No banheiro, resolve lavar a sua honra, usando a arma que havia comprado, e acaba matando o desafeto. Depois disso, Cowboy fica famoso e vira um matador profissional, contratado por ‘serviços’. “Cada um tem seu preço. Se o cara é ruim, eu cobro pouco, porque ele merece morrer. Se o cara é pai de família, dá até dó de matar o cara. Mas é trabalho e a gente vai matando. É por dinheiro” (PUIATI, 2011). Ao comentar sobre o braço, diz que foi erro médico. A enfermeira deveria ter engessado o braço e não o fez. Por isso, teve que amputar.

O uso da primeira representação (assassino) de Cowboy é primordial na composição da narrativa. “Eu já matei mais de trinta ou cinquenta. Perdi a conta” (PUIATI, 2011). A partir dessa chocante revelação, já não vemos Cowboy com os mesmos olhos e nem as próximas representações serão fortes para romper a primeira impressão. O jogo de máscaras de *Cowboy* é milimetricamente colocada na primeira cena (personagem), e acaba usando toda nossa experiência sociológica para definir o restante. Para Goffman,

A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que esperará deles e o que deles podem esperar. Assim, informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada (1985, p. 11).

Como as informações sobre Cowboy são escassas e indefinidas, é grande a probabilidade dos fatos percebidos durante a interação influenciarem radicalmente a nossa percepção da personagem. Ou seja, sem informação anterior acabamos por tornar decisiva a nossa primeira impressão de Cowboy, que não foi agradável. Como afirma Goffman, “na vida cotidiana, por certo há uma clara compreensão de que as primeiras impressões são importantes” (1985, p.19).

Normalmente, sem a informação a respeito da pessoa ou sobre o ambiente que o cerca, não existe referência para saber se ela está sendo sincera. Sem essa referência, ficamos mais suscetíveis a qualquer tipo de manipulação. Segundo Goffman,

Se o indivíduo lhes for desconhecido, os observadores podem obter, a partir de sua conduta e aparência, indicações que lhes permitam utilizar a experiência anterior que tenham tido com indivíduos aproximadamente parecidos com este que está diante deles ou, o que é mais importante, aplicar-lhe estereótipos não comprovados (1985, p.11).

O papel do cantor - Longa pausa, ouve-se apenas a trilha sonora, destacando o barulho da bicicleta, no plano-sequência que continua. Até esse momento, a surpresa pela natureza da personagem ainda não se desfez. Ele não é o que esperaríamos de alguém em um primeiro contato. Mas então Cowboy apresenta-se de novo. Com um tom de voz completamente diferente, ele apresenta-se como cantor e compositor. Muda a trilha sonora para um som mais alegre. Visualmente, a cena é a mesma e a personagem é a mesma. Mas o relato em *off* mostra um outro Cowboy. Ele canta em festas, rodeios e bailes de serestas desde os doze anos de idade, e sua música começou a ser tocada na rádio da cidade. Até mesmo cantou para os presos, numa apresentação inesquecível, onde as pessoas dançaram, choraram e encheram o cantor de abraços. “A música me deu nome. Antes era só Cowboy [...] O meu braço... eu perdi meu braço num acidente. E o cara fez tudo isso só com um braço? Fez com a voz que Deus me deu” (PUIATI, 2011).

Nesse segundo momento ou nessa segunda representação, Cowboy aproxima-se da realidade mostrando seu papel mais corriqueiro. Como o espectador não sabe disso, prepara-se para a defesa de qualquer afirmação que possa enganar seus sentidos, que possa ser considerada impostora. Para Goffman,

Paradoxalmente, quanto mais estreitamente a representação do impostor se aproxima da realidade tanto mais intensamente podemos estar ameaçados, pois uma representação competente feita por alguém que demonstra ser um impostor pode enfraquecer, em nosso espírito, a ligação moral entre a autorização legítima para desempenhar um papel e a capacidade de representá-lo (1985, p.61).

Com base nas informações iniciais adquiridas por meio da observação de Cowboy e do cenário em que ele encontra-se, o espectador “começa a definir a situação e planejar linhas de ação, em resposta” (GOFFMAN, 1985, p. 19). À medida que as relações com a personagem progridem, ocorrem acréscimos e modificações nessas informações iniciais, o que afeta também a projeção do papel a ser representado. Em uma relação social, normalmente é mais fácil para a pessoa continuar a linha de atuação iniciada do que mudar a sua encenação. No caso de Cowboy, ao mudar sua encenação, deixa o espectador sem nenhuma condição de antecipar suas ações, o que acaba tornando a relação uma incógnita, causando um desconforto e uma apreensão difíceis de serem reparadas. Por isso, mesmo com a figura simpática do Cowboy cantor, não conseguimos acreditar nas suas palavras. Segundo Goffman,

[...] na vida cotidiana é em geral possível para o ator criar propositalmente quase todos os tipos de falsa impressão sem se colocar na posição indefensável de ter dito uma flagrante mentira. As técnicas de comunicação, tais como a insinuação, a ambiguidade estratégica e omissões essenciais permitem ao informante enganador aproveitar-se da mentira sem tecnicamente dizer nenhuma (1985, p.63).

O papel do ator - Nova pausa e Cowboy se apresenta de novo, agora como ator. Relata que queria ser famoso, que saiu de anjo na procissão. Quando ia para outra cidade, inventava que era outra pessoa. Agora está casado e com filhos. Uma noite, saiu para buscar mel para a esposa grávida. Enfiou o braço inteiro na colmeia e ficou cheio de abelhas no braço. Acordou no dia seguinte e o braço tinha sumido (PUIATI, 2011).

O que ele realmente queria era fazer novela. Mas como as pessoas têm preconceito com quem não tem braço fazendo novela, ele então pensou: onde o braço não iria fazer falta? Virou então um ator de filme pornô sem braço. A mulher nem sabe que ele faz esse tipo de trabalho, sendo que já perdeu a conta de quantos filmes já fez. Detalhe: em todos os filmes ele se chama Cowboy e sempre usa seu chapéu (PUIATI, 2011).

Em uma última representação, Cowboy nos remete ao sentido de *fachada*. Segundo Goffman, “fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (1985, p.29). Nesse caso, já percebemos que Cowboy é composto por várias faces, várias camadas de representação. O *cenário* é o palco onde Cowboy atua: suas ruas, sua cidade, seu entardecer, sua bicicleta. Tudo que passa tão lentamente quanto o tempo possa permitir. A *aparência* é o seu estilo que já diz tudo: cowboy, com seu chapéu característico. Por fim, as *maneiras* representam todas as personalidades por ele relatadas. Já a plateia é formada pelos espectadores, sempre procurando estabelecer o limite da representação real ou fictícia. A mesma plateia que também desempenha seus papéis nas suas vidas cotidianas. Esse é o fenômeno da representação teatral, definido por Goffman:

É preciso profunda habilidade, longo treinamento e capacidade psicológica para que alguém se torne um bom ator. Mas este fato não nos deve impedir de ver outro, a saber, que quase qualquer indivíduo pode aprender rapidamente um texto bastante bem para dar a um público condescendente certo sentido de realidade ao que está sendo executado diante dele. E parece que isto acontece porque o relacionamento social comum é montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e repostas conclusivas dramaticamente distendidas. Os textos, mesmo em mãos de atores iniciantes, podem ganhar vida porque a própria vida é uma encenação dramática. O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é (1985, p.71).

Assim como Cowboy, todo dia representamos diferentes papéis sociais, sempre adaptados à determinada situação que estamos vivendo. Temos nosso papel em casa, na nossa família, onde representamos o papel de pai, mãe, filhos, no nosso trabalho, na escola, no nosso grupo de amigos, no supermercado, nas festas, etc. Para cada situação, temos um papel social preparado, com a nossa melhor representação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Bem pessoal para quem não me conhece, sou Cowboy...” (PUIATI, 2011). A última frase do documentário *Cowboy* indica claramente que a história não termina nos dez minutos que o filme dura. No mesmo ritmo, a bicicleta do personagem continua sua viagem, mostrando que a imagem também continua no seu plano-sequência. Afinal, quantos Cowboys ainda é possível representar?

Cowboy é um filme que age diretamente na fronteira da nossa interpretação sobre como as pessoas representam. Uma fronteira que também pode estar relacionada aos limites entre realidade e ficção, que tanto discutimos e pouco compreendemos.

O fato é que filmes como *Cowboy*, curtos ou longos, documentário ou ficção, nos perturbam, nos afetam, nos fazem pensar a respeito de uma série de indagações sobre a verdade ou sobre a realidade das afirmações. Representar uma série de papéis não é apenas uma atividade restrita aos filmes ou outras atividades artísticas. É algo que está presente em cada momento de nossa vida, em cada relação com amigos, com a família e até mesmo com desconhecidos. Afinal, para quem não nos conhece, somos todos Cowboy.

6 REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Ed. Papyrus, 2008.

BAUMAN, Zygmunt; MAY, Tim. **Aprendendo a pensar com a Sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Seleção e organização: César Guimarães e Rubens Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GOFFMAN, Irving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LINS, Consuelo. **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. 2013. Disponível em: <http://montagemcinema.blogspot.com.br/2013/07/o-ensaio-no-documentario-e-questao-da.html>

MELO, Luís Alberto Rocha. **A voz do filme**. Publicado na revista de cinema Contracampo. 2006. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/artavozdofilme.htm>

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Ed. UNB, 2013.

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. (et. al). RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. *Vol. II*. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

PADILHA, José. **Sentido e verdade: quatro notas na fronteira entre o documentário e a ficção** (et. al). ESCOREL, Eduardo. Objetivo subjetivo. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2003.

PUIATI, Tarcísio. **Cowboy**. 2011, documentário, digital, 10 minutos. Disponível em <http://portacurtas.org.br/filme/?name=cowboy>

PUIATI, Tarcísio. **Entrevista para o Kinoforum**. Agosto 2012, 9min40seg. Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/filme/1719/cowboy>

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

Title

Frontiers between reality, fiction and representation: the multiple personalities of Cowboy.

Abstract

The documentary *Cowboy* is a film that acts directly on the senses of the viewer. From the representations of its actor and its multiple characters, the film impacts and confuses, carefully crossing the border between reality and fiction. Understanding the film's creative process, as well as the structure of its cinematographic proposal, is imperative to understand its critique of social relations. Therefore, the present study seeks to make an analysis on the documentary cinematography of the film, raising relevant questions about its narrative proposal. From a realistic contemporary aesthetic, we seek to analyze the differentiation between what can be described as real or how fictional within history. Likewise, from the personalities reported by *Cowboy*, we use Goffman's studies of the representation of the individual in society to seek explanations on how this type of act affects us and how it changes our perception of the definition of reality in our own daily.

Keywords

Documentary; representation; reality; fiction.

Recebido em: 30/06/2017.

Aceito em: 29/07/2017.