



## **NARRAR PARA EXISTIR: FILME-HÍBRIDO COMO INSTRUMENTO DE EXPRESSÃO LEGÍTIMA E RECONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA NA SOCIEDADE GASOSA<sup>1</sup>**

*NARRATING TO EXIST: HYBRID FILM AS AN INSTRUMENT OF LEGITIMATE  
EXPRESSION AND IDENTITY RECONSTRUCTION IN A GASEOUS SOCIETY*

*Isadora Imbelloni<sup>2</sup>*

### **RESUMO**

Este trabalho objetiva investigar, por uma perspectiva histórica e sociológica, as razões que explicam o crescimento recente de filmes-híbridos, sobretudo os socialmente engajados, no cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo. Partindo do contexto de transformação da linguagem audiovisual e do enfraquecimento das fronteiras entre ficção e documentário, o estudo analisa como configurações sociais contribuíram para a emergência dessas estéticas. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, baseada em revisão bibliográfica e análise filmica, articulando aportes teóricos do cinema e da sociologia para compreender como as transformações na identidade do sujeito contemporâneo se refletem nas escolhas formais desses filmes. Nesse sentido, busca-se demonstrar que o hibridismo audiovisual não apenas responde às complexidades do tempo presente, mas também revela uma mudança de paradigma na representação da realidade. A análise culmina na análise da obra *Baronesa* (2017), que se destaca como exemplo emblemático do potencial político e estético dos filmes híbridos ao articular documental e ficcional como forma de expressão de vozes socialmente marginalizadas.

**Palavras-chave:** filme-híbrido, documentário, ficção, sociologia.

### **ABSTRACT**

This work aims to investigate, from a historical and sociological perspective, the reasons that explain the recent growth of hybrid films, especially socially engaged ones, in the contemporary Brazilian film scene. Starting from the context of the transformation of audiovisual language and the weakening of the boundaries between fiction and documentary, the study analyzes how social configurations contributed to the emergence of these aesthetics. The research adopts a qualitative approach, based

<sup>1</sup> Recebido em 07/11/2025. Aprovado em 20/11/2025. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.18111751

<sup>2</sup> Universidade Federal de Juiz de Fora. isaimbellonimkt@gmail.com



on bibliographic review and film analysis, articulating theoretical contributions from cinema and sociology to understand how transformations in the identity of the contemporary subject are reflected in the formal choices of these films. In this sense, it seeks to demonstrate that audiovisual hybridity not only responds to the complexities of the present time but also reveals a paradigm shift in the representation of reality. The analysis culminates in the analysis of the work Baronesa (2017), which stands out as an emblematic example of the political and aesthetic potential of hybrid films by articulating documentary and fiction as a form of expression of socially marginalized voices.

**Keywords:** hybrid film, documentary, fiction, sociology.

## INTRODUÇÃO

O artigo investiga um novo momento do realismo no cinema brasileiro, marcado pela dissolução das fronteiras entre ficção e documentário. A análise busca compreender como o audiovisual contemporâneo, marcado por um hibridismo que desafia as noções tradicionais de verdade e representação é influenciado e fomentado por contextos sociais, políticos e culturais.

A primeira seção discute a representação no documentário, analisando a tensão entre fato e ficção com base em teóricos como André Bazin e Bill Nichols. A segunda seção aprofunda a relação entre ficção e documentário, abordando o conceito de “hibridismo de narrativas” de Diana Coelho e Maria Helena da Costa (2015) para definir o conceito de filme-híbrido, com principal apoio teórico de Fernão Ramos e Jean Rouch.

A terceira seção contextualiza historicamente o hibridismo no cinema, destacando movimentos como o Neorealismo Italiano e o Cinema Novo, e discutindo questões de identidade e pós-modernidade, fundamentada em autores como Stuart Hall e Carlos Alberto Scolari. Por fim, a quarta seção analisa o filme híbrido socialmente engajado *Baronesa* (2017), ilustrando a convergência entre ficção e documentário como estratégia para construir uma voz legítima.

## A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO



Como certeiramente aponta André Bazin (1991, p.22), “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial”, mas se equivoca ao se referir à fotografia e ao cinema como artes que “pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto”. Como ele mesmo coloca, “na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte; ela imita o artista”, e é exatamente a sua subjetividade que se coloca à frente da câmera, ou “em cena”, na arte do cinema e da fotografia.

Em consonância, Maya Deren (2012, p.137), uma das criadoras mais notáveis da vanguarda norte-americana, ao refletir sobre estética e tecnologia, vislumbra a imagem – segundo ela “originalmente baseada em imitação” - enquanto um elemento que se assemelha a um objeto ou pessoa real, todavia, proporcionando uma experiência visual diferente. Com isso, conclui que “a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo”, mas sim uma imagem. Bela Balazs (1931, p. 50), também busca evidenciar uma separação entre a obra de arte e o mundo real. Para ele, o microcosmo de uma obra não possui nenhuma conexão imediata ou contato com a realidade. Mesmo que possa representá-la, ambos estão separados.

É inegável que o elo entre o documentário e o mundo histórico seja forte e profundo, mas “ideia de representação” é fundamental para essa forma fílmica, já que, como toda velha e boa história, transmitem verdades se assim entender o espectador, ou seja, solicitam a interpretação e instigam a crença. Ao falar sobre as maneiras pelas quais a representação em um documentário engaja-se no mundo, Nichols (2010, p. 28) aponta que,

Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. [...] Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: ‘vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade’. [...] os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. [...] afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões.



RELCI

Ademais, de forma a exemplificar o ponto de vista de Nichols, nem mesmo o creditado “pai do documentário” Robert Flaherty escapa de tais problemáticas de representação se considerados, além dos apontamentos<sup>3</sup> cruciais inerentes ao instante da tomada e montagem, que põem em xeque a originalidade das gravações, os interesses comerciais da empresa patrocinadora de *Nanook, O Esquimó* (1922)<sup>4</sup>.

Nos anos vinte, tornou-se fundamental a ideia de que a obra documental sob a voz de um cineasta – e, indiretamente, de um grupo social, governo ou sociedade – tomava forma pelo modo como visões de mundo se remodelavam nas gravações e montagem. Esta última trouxe à tona uma nova camada de complexificação para o debate acerca da “semelhança” da representação ante o mundo real, colapsando a “objetividade” compreendida no potencial indexador da imagem.

Demonstrava-se assim que obras complexas poderiam ser arquitetadas com fragmentos do mundo para a expressão de certo ponto de vista. Isto é, já se chegava à conclusão de que tal autenticidade, intimamente ligada ao documentário, trata-se de uma impressão, e nunca de uma garantia, já que, como toda e qualquer forma filmica, esta também é passível de manipulação e aplicação de táticas, igualmente utilizadas na ficção, para produção de efeitos sobre os espectadores.

Em concordância com essa perspectiva, Ismail Xavier (2005, p. 14) assume “que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades [...].” Não muito distante dessa perspectiva, para Edgar Morin (2014, p.110-111), a interação afetiva entre espectador e obra é elemento fundamental da estrutura do cinema, constatando, como um dado universal, este como o lugar da ficção e preenchimento do desejo.

---

<sup>3</sup> Como aponta Felipe Braga (2007), Flaherty foi acusado de ilusionismo e idealização da realidade devido à *Nanook, O Esquimó* (1922) tratar-se de uma refilmagem de antigos materiais perdidos e conter trechos encenados pelos não-atores.

<sup>4</sup> Revillon Frères, companhia de artigos de luxo e patrocinadora de Flaherty, possuía interesse na disseminação de uma visão da caça como prática benéfica - para os inuítes ou consumidores em geral - para obtenção de peles de animais.



RELCI

118

Tendo em vista o documentário enquanto uma forma fílmica que, apesar da forte impressão de realidade, é incapaz de se desvincular completamente do caráter manipulatório e “montado”, comumente associado à ficção e inerente a toda obra cinematográfica que se pretende narrativa, é de suma importância a realização de uma investigação aprofundada da relação entre o ficcional e o documental.

## O FICCIONAL E O DOCUMENTAL

O avanço nos estudos acerca dos campos documental e ficcional, hoje permite afirmar que, estes dois formatos, que por muito tempo foram considerados polos completamente opostos, estão mais próximos e entrelaçados do que se imaginava. Um registro de tal proximidade pode ser apontado na própria história cinematográfica, como o que evidencia Nichols (op.cit., p. 126) ao assegurar a importância do “refinamento das técnicas de narração de histórias [...]” como tal, da edição paralela de D.W. Griffith [...]” para o desenvolvimento do documentário.

Esta proximidade entre ambos passou a ser cada vez mais percebida devido, sobretudo, à desconfiança crescente na história do documentário acerca de sua capacidade objetiva de representação fiel da realidade, colocada cada vez mais em prova ao longo da história do cinema. Certeiramente, é inegável a possibilidade de manipulação da “verdade”, se é que ela existe, dentro de uma obra documental, todavia, é válido ressaltar que isso não a torna, necessariamente, uma obra ficcional.

Como aponta Fernão Ramos (2008, p.10), um documentário com manipulação por meio de asserções sobre o mundo histórico, feita pela voz over ou dialógica, pode ser perfeitamente questionado ou criticado, mas ainda assim é um documentário. Assim como, para ele, ficções também realizam asserções sobre o mundo, mas “não da mesma forma que o documentário e, principalmente, não para o mesmo espectador”. O fato de autores e cineastas trabalharem com rompimento dos limites entre o ficcional e documental não significa que não seja possível delimitá-los.

Buscando uma definição conceitual do formato e sua distinção da ficção, o autor indica se tratar de uma obra documental aquela que “trabalha dentro da tradição



RELCI

119

narrativa do cinema documentário e seus filmes são indexados como tais em sua colocação no mercado exibidor”, ao passo em que o espectador reconheça estar à frente de uma obra que enuncia asserções sobre o mundo histórico. Diferentemente, o autor assimila a ficção “a uma narrativa que propõe, a nós espectadores, fazer de conta, estabelecendo hipóteses de conduta a partir de uma intriga ficcional, experimentando emoções com esta intriga”.

Enquanto os filmes de ficção aparentemente nos fornecem uma visão privilegiada e externa a um universo privado e incomum, os documentários nos localizam em um canto do mundo enquanto observamos uma outra parte deste. Ademais, no que tange à crença no que está sendo exibido, enquanto grande parte das obras de não ficção visa persuadir e convencer, a maioria dos filmes ficcionais se contentam apenas com a “suspensão da incredulidade”, como aponta Nichols, já citado.

Ao se referir às características prototípicas de cada formato, Ramos (op. cit., p. 06) aponta que o documentário é definido pela intenção social do autor, que se manifesta na indexação da obra, e destaca a presença de voz over, entrevistas e depoimentos; a utilização de imagens de arquivo, uso de câmera na mão, imagem tremida, improvisação e ênfase na indeterminação da tomada como aspectos que pertencem ao campo estilístico do documentário, mas não de forma exclusiva. A decupagem espaço-temporal articulada com base na exposição do argumento ou asserção também é salientada pelo autor.

Em contrapartida, verifica a ficção enquanto um campo que se define a partir da estrutura de uma narrativa clássica centrada em ações ficcionais e exercidas por personagens. Obras desse tipo, para ele, são compostas por tramas estruturadas com base em reviravoltas. Todavia, apesar de certamente considerar a ficção e o documentário enquanto “duas tradições narrativas distintas”, o pesquisador não nega a proximidade entre ambas. Como ele certeiramente afirma, muitas vezes elas se misturam, visto que “o artista é livre para trabalhar embaralhando fronteiras” principalmente quando considerado “o horizonte da liberdade criativa de seres



humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfia de definições".

Outrossim, Cezar Migliorin (2010, p. 20) reforça a proximidade entre ficção e não ficção. Para o autor, a apropriação da indissociabilidade entre realidade e imaginação que faz o cinema é uma de suas marcas permanentes que a não ficção não pode negligenciar e, pelo contrário, deve incorporar, já que, como afirma Jean Rouch, "fazendo de conta, ficamos mais perto da realidade" (Rouch *apud* Migliorin, p. 20).

É essa mesma apropriação que se cristaliza e torna-se visível ao longo de sua trajetória cinematográfica. Após realizar seus primeiros filmes<sup>5</sup>, Rouch começa a enxergar a ficção como possível dispositivo de compreensão da realidade, inaugurando em *Jaguar* (1967) este recurso. Ao comentar sobre a obra, Rouch sugere "[...] todo o filme é pura ficção [...], mas ficção em que as pessoas desempenham seus próprios papéis em uma situação dada: a de pessoas que vão tentar ganhar dinheiro na Costa do Ouro" (Rouch *apud* Da-Rin, 2004, p.121).

Bem como *Jaguar* (1967), *Moi un Noir* (1958), *La Pyramide Humaine* (1961), e *Chronique d'un Été* (1961), obras também de Rouch, tornam instáveis as fronteiras entre a ficção e o documentário, sendo esta última, como pontua Silvio Da-Rin (2004, p. 116), concebida como "uma experiência de interrogação cinematográfica". Isso porque, para ele, a obra torna patente que "cinema e vida, passado e presente, realidade e imaginação, fatos reais e encenação" são indissociáveis.

Tal indissociabilidade ainda é observada por Caixeta e Guimarães (2008, p. 34), no cinema contemporâneo. Ao investigarem a função desempenhada por este na sociedade atual, os autores apontam para um afastamento do documentário e seu avizinhamento na ficção, criando-a com pitadas de real, ou ainda um documentário com pitadas de ficção, hibridização essa que, como aponta Bruna Rafaela Veiga

---

<sup>5</sup> Documentários clássicos.



RELCI

121

(2011, p.22-23), já era proposta pelos filmes da década de 1960, mas que ganhou força com o surgimento do cinema digital.

Ademais, para a pesquisadora, “com a portabilidade, o baixo custo do cinema digital e o crescimento da oferta e da procura de faculdades de cinema, há uma transformação no mercado e na estética cinematográficos”. Ou seja, com a junção entre real e ficcional passando a ser cada vez mais vista nas telas brasileiras, o hibridismo entre ficção e documentário se tornaria uma nova tendência, apontada e nomeada por Veiga como “ficção documental”.

Visto que o presente artigo se vale do conceito de “hibridismo de narrativas” de Diana Coelho e Maria Helena da Costa (2015, p. 10), o que Veiga nomeia de “ficção documental” seria uma obra de “narrativa híbrida”. Reunindo, em um mesmo conceito, dois formatos distintos, a proposta é que se pense nesta enquanto possuidora de características inerentes aos suportes e estéticas de ambos os seus formatos constituintes. Coelho e Costa definem narrativas híbridas enquanto estruturações filmicas que apresentam a coexistência de códigos da ficção e do documentário.

Este conceito é de suma importância já que torna possível afirmar que tanto o documentário quanto a ficção podem apresentar narrativa híbrida, gerando no primeiro, o efeito de rompimento da crença de não interferência do realizador e, no segundo, a quebra da impressão de realidade que obras ficcionais costumam causar. Estes formatos, quando somados a narrativas híbridas, dão origem ao que é nomeado no presente artigo enquanto “filme-híbrido”. São obras nas quais é possível discernir as características de ambas as tradições narrativas, permanecendo, entretanto, uma enquanto predominante.

Sendo assim, Bruna Rafaela (op. cit., p. 23) certeiramente descreve filmes-híbridos enquanto obras nas quais “atores contracenam com personagens da sociedade à moda do neo-realismo italiano” e nos quais “a cidade oferece locações mais interessantes que os estúdios poderiam produzir [...]. Ademais, é válido relembrar que, objetivando averiguar a relação do filme-híbrido socialmente engajado com o atual contexto social brasileiro, para o presente artigo faz-se imperiosa a análise



RELICI

122

de obras que são constituídas por narrativas que lançam luz sobre desigualdades, invisibilidades e resistências por meio de uma linguagem que transita entre a ficção e o documentário.

Apesar da impressão de que o cinema mais recente estaria finalmente adentrando uma 'era do real', "sempre houve a produção do real, [...]" por se tratar de um "movimento de cada sociedade no seu caminho de entendimento do mundo [...]", como coloca a referida autora. Com isso, é pertinente a investigação do panorama histórico do hibridismo a fim de aprofundar o entendimento acerca desse fenômeno cinematográfico, quando associado ao engajamento social, no cenário contemporâneo, por uma perspectiva sociológica.

## NEORREALISMO ITALIANO E O CINEMA NOVO

No que tange às atrações mútuas entre registro e representação, enquanto Carlos Mattos (2010) considera o nascimento desta relação nas obras dos Irmãos Lumière e sua progressão nas vanguardas dos anos 1920, Marcelo Costa (Costa *apud* Coelho e Costa, 2015, p.8) aponta para a existência da fluidez das fronteiras entre documentário e ficção

desde o cinema-verdade, [...] passando pela incorporação de elementos típicos do documentário [...] o neo-realismo, a nouvelle vague e o cinema novo –, até o cinema experimental.

Surgido após a Segunda Guerra Mundial, o movimento Neorrealista Italiano, em oposição aos moldes Hollywoodianos, buscou trazer ao cinema a complexa realidade de uma nação assolada pelo autoritarismo e por profunda problemática social. Ao que cineastas como Roberto Rossellini, Federico Fellini, Vittorio De Sica, entre outros, nomeavam como "realismo novo", entende-se como um movimento de "retorno ao naturalismo", como coloca Heitor Capuzzo (Capuzzo *apud* Silva e Ribeiro, 2014, p.68).

Dessa forma, pessoas comuns passaram a ser protagonistas de obras cujas locações tornaram-se as próprias ruas, filmes esses também marcados pelo uso do mínimo de equipamentos possíveis, de iluminação natural e diálogos improvisados.



RELCI

Anderson da Silva e Regiane Ribeiro (op. cit., p. 68) indicam que a motivação dos diretores dessa vanguarda “vinha em consenso com os anseios da sociedade italiana”, cristalizando em filmes como *Roma, città aperta* (1945) e *Ladri di biciclette* (1948) “uma nova forma de se fazer cinema e crítica social”.

Como alega Mattos (op. cit., p.9), “o neorrealismo italiano adicionou novos capítulos de convivência entre o ficcional e o documental, trazendo no seu rastro as primeiras experiências modernas de aproximação no Brasil”. Sob uma linguagem cinematográfica ousada e inovadora e temáticas predominantemente político-realistas acerca da sociedade brasileira da década de 1960, o Cinema Novo surge em resposta ao cinema tradicional de sucesso da época, marcadamente comercial e majoritariamente influenciado pelo modelo hollywoodiano. A busca por uma arte brasileira engajada visava o combate à alienação e à industrialização da cultura.

As produções cinemanovistas, assim como as neorrealistas, retratam a realidade por um novo prisma, evidenciando, por exemplo, a violência urbana e a miséria com um característico “descentramento da preocupação com o acabamento estético, a fuga dos estúdios, o uso de atores não profissionais e não atores”, como alega Graça (Graça *apud* Silva e Ribeiro, 2014, p. 69).

Ademais, as visões dos cineastas do período convergiam quanto à conscientização das massas por intermédio de um cinema crítico e distante do comercial. Para o cineasta Eduardo Coutinho, as obras do Cinema Novo deveriam ter um estilo livre, abordando, por meio de planos demorados, improvisação e uma montagem intelectual, críticas a questões inerentes à sociedade brasileira.

Ao discorrer sobre tal movimento, Silva (2019, p.30) aponta que, enquanto o Cinema Novo “se consolida na ficção em longa-metragem, o caminho de acesso à realidade já estava pavimentado por seus precursores no gênero documentário.”. Com isso, a classe artística passou a apontar suas câmeras principalmente para os meios rurais e sertões, como em *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e periferias, no caso de *Cinco Vezes Favela* (1962) e *Maioria Absoluta* (1964),



RELICI

124

na tentativa de captar a realidade brasileira em sua complexidade, revelando as contradições sociais, políticas e econômicas do país.

Outrossim, esse movimento passou a desenvolver uma forte conexão com os conceitos ideológicos da pós-modernidade, unindo a preocupação social e política a uma “estética nacional”, conforme conclui Graça (Graça *apud* Silva e Ribeiro, 2014, p. 70). É nesse mesmo período, a partir da segunda metade do século XX, que ocorre uma descentralização e fragmentação das identidades movidas pelo advento de uma cultura globalizada, como aponta Stuart Hall (2006, p.9). Para ele, o indivíduo pós-moderno, que antes possuía uma identidade unificada e estável, torna-se fragmentado e deslocado de seu lugar no mundo social e cultural.

Seriam as sociedades da modernidade tardia então, caracterizadas pela “diferença”, isto é, passam a ser marcadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de identidades para os indivíduos, o que também impacta no conceito de identidade nacional. Como aponta o pesquisador (op. cit., p. 49), a ideia de nação é “uma forma distintivamente moderna”, período no qual “as diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada”, sob uma cultura que busca unificar seus membros numa identidade cultural.

Todavia, essa concepção, anteriormente já sujeita a dúvidas, torna-se ainda mais instável com as mudanças características da pós-modernidade, já que, as identidades nacionais que “foram uma vez centradas, coerentes e inteiras, [...] estão sendo agora deslocadas”, ainda de acordo com o autor citado. Apesar dos flertes entre a realidade e a ficção tornarem ainda mais potentes em tal cenário, foi no cinema contemporâneo que as apostas na construção de representações com impressão de realidade ganharam ainda mais intensidade e assiduidade nas telas.

Analizando por uma perspectiva sociológica, Bruna Rafaela (op. cit., p. 26) atribui o crescimento vertiginoso dessa demanda por impressão de realidade à crise da identidade do sujeito na pós-modernidade. Para a pesquisadora, com a



RELCI

fragmentação do sujeito “a experiência do ‘choque do real’<sup>6</sup>, se torna cada vez mais premente na busca do resgate dessa identidade perdida – somos todos integrantes desta sociedade representada ‘na tela’, de forma ‘real’, afinal, ‘qualquer um poderia estar ali’ [...]”.

Essa multiplicidade de possibilidades e identidades, reflexo dos avanços tecnológicos e da própria sociedade, se amplifica na atualidade, como indica Scolari, ao argumentar, referenciando a teoria de Bauman (2000) acerca da modernidade líquida<sup>7</sup>, que o mundo posterior ao pós-modernismo é constituído por uma sociedade gasosa. Para ele (Almeida *apud* Scolari, 2024, p. 52), a sociedade do século XXI é composta por uma multiplicidade de textos, tecnologias, práticas, atores e suas relações entre si, na qual, “milhões de moléculas enlouquecidas colidem e ricocheteiam umas nas outras”, e onde reinam hibridizações, o caos, a indeterminação e a incerteza.

É em meio a este contexto que o diálogo entre os regimes de criação ficcional e documental se intensificam, tornando-se, como evidencia Mattos (op. cit., p.6), “um dos traços mais marcantes do cinema brasileiro contemporâneo”. A partir do final do século XX e, principalmente, início do XXI, o hibridismo, influenciado também pelo Cinema da Retomada, passou a assumir as mais diversas feições.

Sejam por imbricações mais profundas de imagens reais e histórias fictícias ou combinações mais superficiais, filmes-híbridos dos tipos semidocumentários<sup>8</sup>,

---

<sup>6</sup> Conceito desenvolvido por Beatriz Jaguaribe (Jaguaribe *apud* Brasil, 2011, p. 24) “como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador [...]”, instigar a denúncia social ou estimular o sentimento crítico. Visa desestabilizar a neutralidade do espectador.

<sup>7</sup> Metáfora de Zygmunt Bauman (2000) que explicita a fluidez e instabilidade das relações sociais e identitárias na modernidade, comparando a sociedade moderna ao estado líquido — moldável, transitório e incapaz de manter formas fixas.

<sup>8</sup> Formato que visa a retroalimentação entre ficção e documentário objetivando potencializar a denúncia social e o comentário histórico. Exemplos: *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1974), *Diamante Bruto* (1977) e *Joana Angélica* (1979).



RELCI

126

pseudodocumentários<sup>9</sup> e docuficções<sup>10</sup> ganharam espaço e uma atenção especial no cinema nacional, auxiliando na composição desse panorama característico.

Ademais, os impulsos documentais em ficções tornaram-se cada vez mais visíveis nos anos 2000, resultando não só em filmes como *Linha de Passe* (2008) e *Antônia* (2006)<sup>11</sup>, mas também no que o autor nomeia por “quarteto da desconfiança”, composto por *Serras da Desordem* (2006), *Jogo de Cena* (2007), *Santiago* (2007) e *Juízo* (2008)<sup>12</sup>. Tal supremacia do naturalismo e coloquialismo nas produções das últimas décadas inaugurou uma área de interação estética onde cineastas como Walter Salles, Sandra Kogut, Maria Augusta Ramos, e mais recentemente Gabriel Mascaro, Adirley Queirós, Maíra Bühler e Juliana Antunes, navegam com fluidez.

Ainda conforme o pesquisador, é possível encontrar no cinema pós-retomada não somente “os dramas da violência urbana, os badulaques da comédia romântica, o retorno romantizado ao sertão e a febre documental pura e simples”, mas também “esse cinema híbrido, com um pé na invenção individual e outro na realidade socialmente compartilhada”. Ademais, visando aprofundar a investigação sobre a relação entre filmes híbridos socialmente engajados e o contexto social brasileiro contemporâneo, faz-se necessária a análise da obra *Baronesa* (2017).

Embora o objeto de análise não esgote a complexidade do fenômeno estudado, nem represente toda a diversidade de produções que transitam na zona de hibridização entre ficção e documentário, a análise do filme permite aprofundar o entendimento da convergência de elementos da ficção e documentário no cinema nacional contemporâneo como instrumento de auxílio na busca por uma voz legítima.

<sup>9</sup> Documentários que apresentam fatos fictícios enquanto supostamente reais. Tem como subgênero o “mocumentário”, para categorizar paródias e sátiras.

<sup>10</sup> Costumam se basear na realidade, em um acontecimento verdadeiro, inserindo variados elementos ficcionais à narrativa a fim de criar um efeito dramático. Não deve ser confundido com o docudrama - reconstituição de fatos com propósito ilustrativo.

<sup>11</sup> Filmes cujas inspirações documentais refletiram a escolha por atores ligados ao contexto retratado, encenação espontânea, abertura ao improviso e montagem que preserve a sensação de flagrante.

<sup>12</sup> Produções que colocam em discussão os jogos entre fé na imagem e artifícios cênicos.



RELICI

127

Assim, cristaliza de forma exemplar tal característica, comum a obras híbridas de cunho social - sejam elas “ficções naturalizadas”<sup>13</sup> ou obras que se pretendem relatos de evidência documental - e central para o presente estudo, o que justifica sua escolha como objeto representativo. Dessa forma, torna-se possível o avanço da investigação de obras híbridas enquanto reflexo da atual configuração do indivíduo e de sua identidade na chamada “sociedade gasosa”.

## ANÁLISE DE “BARONESA”

Por meio de uma linguagem que congrega elementos ficcionais e documentais, *Baronesa* (2017), dirigido por Juliana Antunes, é uma produção independente cuja premissa narrativa é centrada no relato e vivências de moradores da Vila Mariquinha, uma comunidade de Belo Horizonte. A trama gira entorno de Andreia, uma mulher periférica que, em meio à iminente guerra do tráfico na comunidade onde reside, junta dinheiro com seus serviços de manicure com a intenção de se mudar para o bairro Baronesa, mais tranquilo e distante de tal estrutura social violenta.

Além dela, outros dois personagens, próximos da protagonista, auxiliam na composição da narrativa: a amiga Leidiane, mãe e à espera da liberdade de seu marido encarcerado, e Negão, envolvido com o tráfico e aprisionado em regime domiciliar. Com tamanha proximidade e sensibilidade, a câmera capta não só cotidiano desses indivíduos, mas também suas fragilidades e incongruências. Na obra, são as imagens que narram e evidenciam as estruturas do bairro e os “lugares de poder”.

A pouca preocupação da diretora em classificar o formato da obra<sup>14</sup> deu origem a um filme com uma intenção ficcional maior que documental, isto é, Andreia, Leid e Negão foram convidados para encenar incorporando aspectos de suas vidas

<sup>13</sup> Obras assumidamente ficcionais que adotam uma linguagem e estética que remetem ao documentário, buscando conferir maior verossimilhança e impressão de um registro espontâneo da realidade. Bons exemplos são *Mutum* (2007), *Arábia* (2017) e *Temporada* (2018).

<sup>14</sup> Fato citado em entrevista, disponível em: <http://bit.ly/4fJIMIQ>.



reais. E isso é somente uma das outras tantas características que tornam essa obra um exemplar híbrido.

*Baronesa* se avizinha na ficção ao passo que, como já revelado em entrevistas por Juliana<sup>15</sup>, muitos dos eventos da trama foram encenados e regravados a partir de observações sobre as vivências das personagens. A determinação de um prazo final<sup>16</sup>, comumente utilizada no cinema de ficção clássico, é também um elemento que aproxima a obra do regime ficcional, o que aproxima a narrativa do clímax, criando um cenário tenso no bairro nas últimas sequências da obra.

Apesar da forte intenção documental, da incorporação de tal lógica de captação e recurso dramático, o filme ainda assim não se distancia do regime documental. A notável preferência da diretora por planos médios, estáticos, de longa duração, sem o emprego de filtros, uma trilha sonora estritamente diegética e uma auto mise-en-scène sem marcação de códigos ficcionais de atuação<sup>17</sup>, aproximam a obra do documental. Todavia, o que garante esta dimensão na obra é o que aponta Juliana Serfaty (2019, p. 52) ao afirmar que os rastros de violência em *Baronesa* desestabilizam o registro.

À exemplo, a pesquisadora cita o momento em que, durante a gravação de uma das cenas com Andrea e Leid à frente de um dos barracos da favela, ouve-se disparos, fazendo com que elas e a equipe, incluindo a operadora de câmera, saiam abruptamente dali. Para a autora, “neste instante, *Baronesa* deixa de ser uma encenação controlada e naturalista, quase ficcional, aberta ao improviso dos atores, para ser afetada por uma urgência que surge deste encontro com o real, do descontrole”.

Tanto Marília Xavier (2021, p.142) quanto Iáscara de Jesus e Guilherme Ferreira (2020, p. 3275) concordam com a afirmação de que *Baronesa* reside em um “não lugar”, uma “zona com fronteiras indiscerníveis” que, para Jesus e Ferreira, são

<sup>15</sup> Disponíveis em: <http://bit.ly/4oNC2HT>; <http://bit.ly/47EHIh5>; <http://bit.ly/41T5aU6>.

<sup>16</sup> Em meio à iminente guerra do tráfico, Andreia precisa se mudar da comunidade antes que o confronto se inicie.

<sup>17</sup> As personagens fazem uso do dialeto próprio e em falas descontraídas, que “se atropelam”.



RELCI

129

próprios da contemporaneidade. Unindo ficção e documentário, a obra privilegia a observação das estruturas sociais por meio de diálogos que aproximam o espectador não só das vontades silenciadas de quem não costuma ser ouvido, como também de sua complexidade, erros e acertos.

Para Gabriela Claudino *et al.* (2023, p.3), a obra rompe com a dicotomia entre o bem e o mal por meio do uso da câmera fixa e observacional. Ou seja, ainda que a trama aborde problemáticas acerca do tráfico de drogas e a criminalização de jovens periféricos, tais questões macrossociais se elaboram no cotidiano assistido por espectadores como se estivessem observando as personagens presencialmente. Com base nessa observação, as autoras afirmam que “Baronesa” possui um modo de produção que caminha em oposição à representação discriminatória das comunidades feita pela mídia<sup>18</sup>.

Ao optar por uma dinâmica de escuta e visibilidade, como caracteriza Serfaty (op. cit., p.48), a obra a afasta do típico modo de fazer cinema que, para Jesus e Ferreira (op. cit., p. 3275), visa “a introjeção de uma ideologia (geralmente dominante)”. Em sintonia com tal perspectiva, Xavier entende a obra como um “compartilhamento de múltiplas vozes”, possível graças à incorporação de atores e atrizes não profissionais, característica marcante do filme-híbrido.

Ademais, Claudino *et al.* (op. cit., p.4) também reconhecem o poder do hibridismo enquanto gesto político, já que intensifica as vivências dos personagens de forma a explicitar a violência cotidiana nas comunidades, a desigualdade enraizada e o “medo iminente da opressão do Estado”. Vale ressaltar que o tempo de convívio entre equipe, personagens e ambiente retratado auxiliou na construção de tal dimensão sensível da representação: Juliana Antunes residiu na favela, junto das personagens, por alguns meses, em um processo imersivo extenso, buscando a forma mais próxima de retratar aquele universo.

---

<sup>18</sup> Ver *Imagens da Violência: Práticas Discursivas* (1998), de Elizabeth Rondelli.



RELCI

130

Este cuidado resultou em uma obra que “não romantiza a vida na periferia, nem a representa à distância” e que se recusa a entregar ao espectador uma representação imediata do outro, retratado em cena, como concluem as referidas pesquisadoras. Para as elas, *Baronesa* corrobora com o fortalecimento de uma vertente cinematográfica que dá lugar às periferias por meio da experimentação de novas possibilidades de representação.

Em consonância, para Jesus e Ferreira (op. cit., p. 3279), a obra se diferencia dos demais exemplares roteirizados socialmente engajados pela proximidade com que o faz. Fala-se da precariedade enraizada no cotidiano de quem vive distante dos centros físicos e simbólicos de poder, da solidão feminina nas periferias, do aprisionamento massivo de jovens negros, e assim por diante. Porém, fala-se de tudo isso, como observa Cláudio et al. (op. cit., p.6), “por meio do espectro dos afetos, da cultura e da humanidade”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeira instância, é prudente reconhecer que o presente estudo é incapaz de contemplar a complexidade do tema abordado considerando tratar-se de um percurso inicial. Todavia, seu percurso reflexivo permite a formulação de algumas considerações relevantes, cabendo a necessárias novas investigações o aprofundamento de tais pontos.

O que se esboça, *a priori*, é a possibilidade de consolidação de uma corrente cinematográfica brasileira, constituída por filmes-híbridos socialmente engajados, principalmente de cunho naturalista, que começou a manifestar-se de modo relevante em meados dos anos 2010 e que vem demonstrando um ganho de força e popularidade com novos cineastas no cinema brasileiro contemporâneo, explicitadas pelo aumento do número desse formato de produção.

A abordagem histórica e sociológica desse fenômeno permite enxergar o fortalecimento dessa vertente como uma das marcas de um cinema que responde à crise de identidade da pós-modernidade e à ampliação e intensificação desta



RELCI

131

fragmentação, não só do sujeito como também de textos, tecnologias e práticas, na sociedade contemporânea posterior ao pós-modernismo. Em meio a atual “sociedade gasosa” onde reinam o caos e, principalmente, indeterminações, surge a demanda por produções que, mesmo que se pretendam narrativas, clamam por uma voz legítima, histórias reais e experiências vividas como forma de reconexão com a realidade e de tentativa de resgate de um sentimento de identidade ou pertencimento que parece perdido no cenário atual.

O “choque do real” proporcionado pelo filme-híbrido aparenta um recurso capaz de reconectar o indivíduo à sua própria experiência no mundo. As narrativas documentais e ficcionais se aproximam de forma a originar personagens e situações reconhecíveis, possíveis e comuns de forma que o espectador se veja “na tela”. Marcas de um cinema que segue intensamente sua busca pela recomposição de identidades diluídas.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Thaiana A. de. *Fluxos Híbridos Multilaterais e os Influenciadores Digitais: Do Surgimento à Bianca Andrade*, no BBB20. 2024. p.165. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.
- ANTÔNIA. Direção: Tata Amaral. Brasil. 2006.
- ARÁBIA. Direção: João Dumans; Affonso Uchoa. Brasil: Katásia Filmes; Vasto Mundo, 2017.
- BALAZS, Bela. The Creative Camera. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Theory Of The Film: Character and growth of a new art*. Dennis Dobson Ltd, 1931. 46-51.
- BARONESA. Produção: Ventura Film. Direção: Juliana Antunes. Brasil, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernity Líquida*. Estados Unidos: Polity Press, 2000.
- BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.



RELCI

132

BRAGANÇA, Felipe. *Verdades re-encenadas*. 2007. Disponível em: <http://bit.ly/4mSVIII>. Acessado em: 21 de ago. 2025.

BRASIL, Bruna R. V. *Ficção, documentário e narrativa histórica: um estudo de caso da representação social do sequestro do ônibus 174*. 2011. p.123. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CHRONIQUE d'un Été. Direção: Jean Rouch; Edgar Morin. França. 1961.

CINCO Vezes Favela. Produção: Leon Hirszman; Marcos Farias; Paulo Cezar Saraceni. Direção: Marcos Farias; Miguel Borges; Cacá Diegues; Joaquim Pedro de Andrade; Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1962. Vídeo.

CINE FESTIVAIS. 20ª Mostra de Tiradentes: Juliana Antunes fala sobre Baronesa. YouTube, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/4mkwBP0>

CINE RESENHAS (ALEX GONÇALVES). Juliana Antunes: Entrevista com a diretora do documentário Baronesa. YouTube, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/4mTBHBI>

CLAUDINO, G. C. A.; RAMOS, G. C.; PEREIRA, L.; MENDONÇA, M. E. A. *Ficção e realidade em Baronesa* (2018): Suspensão do julgamento e da identificação. Intercom Sudeste 2023, [s. l.], 1 jun. 2023. Disponível em: <https://bit.ly/3SvuFX4>. Acesso em: 21 ago. 2025.

COELHO, Diana; COSTA, Maria H. *Documentário X Ficção: Discutindo o Híbrido na Narrativa Fílmica*. In: INTERCOM, 2015, Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos. Rio de Janeiro. p. 1-15. Disponível em: <http://bit.ly/41JD5i8>

COMOLLI, J. L. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In: GUIMARÃES, C.; CAIXETA, R. (Orgs). *Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 32 - 49.

DANIELA VARGAS. Pré-estreia do premiado longa "Baronesa" para o Cinejornal do Canal Brasil. YouTube, 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3HNlejz>.

DA-RIN, S. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEREN, Maya. *Cinema: O Uso Criativo da Realidade*. Revista Devires: Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, 2012, p. 128-149.



RELCI

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Jarbas Barbosa; Luiz Augusto Mendes; Glauber Rocha; Luiz Paulino dos Santos. Brasil: Copacabana Filmes, 1964.

DIAMANTE Bruto. Direção: Orlando Senna. Brasil. 1977.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IRACEMA: Uma Transa Amazônica. Direção: Jorge Bodanzky; Orlando Senna. Produção: Orlando Senna; Wolf Gauer. Brasil; Alemanha. 1974.

JAGUAR. Produção: Pierre Braunberger. Direção: Jean Rouch. 1967.

JESUS, I. O. de; FERREIRA, G. I. *Baronesa como exemplo da dificuldade que cerca a diferenciação entre ficção e documentário*. Brazilian Journal of Development, [S. I.], v. 6, n. 1, p. 3272–3281, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/4dtCuVn>. Acesso em: 21 ago. 2025.

JOANA Angélica. Direção e produção: Walter Lima Jr. Brasil. 1979.

JOGO de Cena. Produção: João Moreira Salles. Direção: Eduardo Coutinho. 2007.

JORNALISMO JÚNIOR ECA- USP. Baronesa: Entrevista com a diretora Juliana Antunes. YouTube, 2018. Disponível em: <http://bit.ly/45X2jvX>

JUÍZO. Produção: Diler Trindade. Direção: Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2008

LADRI di biciclette. Direção: Víctor De Sica. Italia. 1948.

LA Pyramide Humaine. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França. 1961.

LINHA de Passe. Direção: Daniela Thomas; Walter Salles. Produção: Daniela Thomas; Walter Salles; Mauricio Andrade Ramos; Rebecca Yeldham. Brasil. 2008.

MAIORIA Absoluta. Direção: Leon Hirszman. Brasil, 1964.

MATTOS, C. A. *A Era do Híbrido*. Filme Cultura, Brasília, n.50, p. 8-12, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3NtQcMJ>. Acesso em: 21 ago. 2025.

MIGLIORIN, C. *Ensaios no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.



MOI un Noir. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França. 1958.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MUTUM. Direção: Sandra Kogut. 2007.

NANOOK, O Esquimó. Produção: Revillon Freres. Direção: Robert Flaherty. Nova York, 1922. Vídeo.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2010.

RAMOS, F. P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

RIBEIRO, Regiane; SILVA, Anderson da. *O Cinema Novo Brasileiro e as Influências das Vanguardas Cinematográficas Europeias*. Mediaciones, Bogotá, v.10, n.12, 2014, p. 65-73.

ROMA, città aperta. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1945.

RONDELLI, Elizabeth. *Imagens da Violência: Práticas Discursivas*. Tempo Social, São Paulo, v.10, n.2, 1998, p. 145-157.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: João Moreira Salles, Mauricio Andrade Ramos, Raquel Freire Zangrandi, Beto Bruno. Brasil. 2007.

SERFATY, Juliana. *Periferias em movimento: Notas sobre as margens no cinema contemporâneo*. 2019. p.161. Dissertação (Mestrado em História e Política) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

SERRAS da Desordem. Direção: Andrea Tonacci. 2006.

SILVA, J. C. *A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a apropriação documental da realidade (1959-1963)*. In: CARVALHO, D; OLIVEIRA, G; BRAÚNA, J; ALMEIDA NETO, J. (Orgs). *Em torno da narrativa*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019. p. 29-46.

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins, Thiago Macêdo Correia. Brasil. 2018.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers; Luiz Carlos Barreto; Danilo Trelles. Brasil. 1963.



RELICI

135

XAVIER, Ismail. *A janela do cinema e a identificação*. In: \_\_\_\_\_. (org.). **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005. 13-25.

XAVIER, Marília. *O devir-personagem no cinema brasileiro contemporâneo: estética, política e performance*. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.