

# **Imprevisível ser gelado: a imprevisibilidade como elemento construtivo do real no filme Extremo Sul**

**Guilherme Cruz - Universidade de Passo Fundo**  
entretantos8@hotmail.com

## **Resumo**

Este artigo busca discutir as teorizações sobre a criação de um documentário. Buscando introduzir um debate sobre a imprevisibilidade e suas ações perante ao roteiro, pesquisa e criação documental. Se valendo da referência básica do documentário – a realidade – e de uma análise do filme Extremo Sul, propõe-se uma identificação de um novo processo de construção utilizando um tratamento-criativo a partir do real.

**Palavras-chave:** Documentário; Imprevisibilidade; Real; Produção

## **Abstract**

This article discusses the theories about the creation of a documentary. Seeking to introduce a debate about the unpredictability and its actions to the script, research and documentary creation. Taking advantage of basic reference from the documentary - the reality - and an analysis of the film Far South, we propose an identification of a new making up construction process using a creative-treatment from the real.

**Key words:** Documentary; Unpredictability; Real; Production

## Escalada: primeira tentativa

O cinema documentário traça um paralelo à frente da própria história do Cinema, uma vez que as ideias e formatações de muitos gêneros partiram da sua derradeira busca por um realismo. E para isso foram introduzidas linguagens técnicas, formas de discursos, ângulos e representações que tentam legitimar esse gênero cinematográfico.

A singularidade do documentário divide e, por muitas vezes, entrelaça, comumente, por uma abertura proposital estilística, ou ainda por acontecimentos espontâneos de comportamento e momento – elementos como tempo, caráter, humor, locações, ou seja, tudo que estará circulando na órbita imaginativa do documentário em construção.

Muito dos processos de criação e de produção atual dialoga com a incerteza e os limites que podem ser alcançados ou ultrapassados pelo referencial – a realidade. A “sociedade do espetáculo”, transcrita por Guy Debord (1997), traduz uns valores normativos de estabilidade, trocando por resultados imediatos e de fácil compreensão. Há uma formalização dos costumes que pelo cotidiano nos transforma em sujeitos espelhados pela tela da televisão ou pelo monitor do computador, esperando o melhor momento de espetacularizar uma ação.

A referencialidade da criação imagética do documentário confunde-se com a noção diagnosticada no cotidiano criado pelas produções instantâneas, como reportagens, vídeos caseiros e registros informais. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita ampliam a magnitude da representação da imagem com uma valia para uma busca de um realismo inalcançável,

O que não quer dizer que a imagem não valha nada: ela pode mentir, falsificar, simulando dizer a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. As imagens são frágeis, impuras, insuficientes para falar do real, mas é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, que é possível trabalhar com elas.” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 82)

Ou seja, não se tem muitas escolhas se deseja transmitir, noticiar, ou divulgar algo, pois ainda é necessário traduzir melhor esses códigos vigentes. Tal tradução passará pelos estatutos criados pelas instituições tradicionais que entram em choque, principalmente, com o informalismo moderno e o seu comportamento *polaroid* – que busca no momento as inserções de valores, registrando repetidamente um mesmo instante.

A produção documentária vale-se de nuances internos para representar e agregar uma verossimilhança. As “táticas” de um documentarista conservam tentativas

para fidelizar o espectador, para, assim, contar uma história. Formalizar tal processo se fundamenta, também, na representação proposta a cada personagem e a cada história.

Assim, o documentarista, na percepção do seu espaço, digere seus vínculos e reflexos de sua sociedade. São papéis, personagens e atuações com referencial (a realidade), mas, ao mesmo tempo, se impõe a construção autoral pelo tratamento artístico dessa realidade de como mostrar na tela essa referência. O documentário entra como meio deglutinador e futura fonte de pesquisa para o estudo analítico das ações humanas do século XXI, nesse emaranhado de significações, pois o ser humano pós-moderno cria inúmeros suportes para suprir suas perguntas, dúvidas e anseios. Está na enxurrada de mensagens e informações de jornais, reportagens, torpedos, *blogs*, portais – correlacionados na hibridização das linguagens – que esse sujeito tenta se formar e criar sua identidade.

Assim, tanto o cinema, como o audiovisual transcorrem na formação da identidade sócio-cultural desse indivíduo facetado, indo além da discussão acerca de realismo e veracidade. Portanto, esse trabalho tem como objetivo central à averiguação de um novo modo de tratamento do real, através da utilização criativa da imprevisibilidade. Várias técnicas que auxiliam na busca do que se convencionou chamar de “representação fiel” da realidade, como a câmera na mão, o registro *in loco*, o som direto, a edição, etc, demonstram que a discussão sobre o registro desse real está longe da formação correta perante aos discursos e opiniões inseridos em edições e planos visuais. Por isso a tentativa de averiguar a construção documentária simbólica embasada pelo tratamento criativo perante o real, e não por técnicas e formulações estilísticas que enquadram uma estética realista.

Para este trabalho, os apontamentos sobre a instantaneidade servem de base, a fim de convergir uma proposta de prática de uma nova forma de construção documental. O filme *Extremo Sul*, que lida com um dos elementos deglutinadores de histórias em documentário – o imprevisível – é meio de análise dessa proposta.

Nesse filme com direção de Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt, é mostrado o humano através do esporte. O alpinismo serve de fachada para entender a busca humana, a objetivação do cume representa a eterna luta contra os limites. Cinco alpinistas, liderados por uma vontade individual de um deles, lançam-se para um dos picos mais difíceis de serem alcançados na América Latina, o Monte Sarmiento (Chile). Todavia, o aparato cinematográfico congela (literalmente) esses homens, num conflito imediato com a equipe cinematográfica, o qual expõe medos, arrependimentos e intenções. Um documentário de extremos, como o próprio nome já sugere, e de retirada da cortina que separava para o espetáculo da imprevisibilidade.

### ***¿Donde vas? Si no vas...***

O filme *Extremo Sul*, dos diretores Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt, nasce como uma documentação pensada e planejada da subida de cinco personagens ao Monte Sarmiento, localizado na Patagônia chilena, pertencente à cidade de Punta Arenas.

Usam-se as palavras “pensada” e “planejada” porque o trabalho durou cinco anos, entre pré-produção e captação de recursos; contou com 25 pessoas, entre alpinistas e equipe cinematográfica, resultando em 100h de imagens gravadas. A estrutura pré-estabelecida pela produção, e contida em grande parte no making-off do DVD, demonstra a preocupação com detalhes como saúde, alimentação, hospedagem e todos os processos de definições para a formalização de um espaço adequado para as filmagens num lugar de clima instável.

O filme é rico em detalhes pela exposição do material encontrado da terceira tentativa de subida do Padre Alberto Maria de Agostinho. O italiano começou a sua aventura em Monte Sarmiento, protagonizando duas tentativas frustradas: uma em 1913 e outra em 1914. Mas foi somente em 1956 que o padre, já com 70 anos de idade, auxiliou a escalada e alcançou o cume sul do Monte Sarmiento, com uma equipe de 14 pessoas que registraram em 16h de filmagem sua aventura. O filme *Extremo Sul* ainda se utiliza de outra gravação de um grupo de alpinistas americanos que alcançaram o cume oeste da montanha em 1995.

Esses dois registros auxiliam na tensão dramática do documentário, expondo as dificuldades e a curiosidade sobre essa montanha de difícil acesso que remonta o início do século XIX, nas tentativas dos Iamanos, habitantes da região, também filmados e estudados pelo Padre Alberto Maria.

*Extremo Sul* nasce como uma película que registrará a congregação latina, de amigos de diferentes países, para desbravar uma montanha de 2400 metros de altura. No entanto, a partir do desenrolar da história, o filme relata o humano através do esporte.

O documentário é protagonizado pela liderança exercida pelo paulista Nelson Barretta, alpinista que inicia como um personagem de inclusão e conversação entre todos os elementos que compõem, tanto a subida ao cume, como a gravação do documentário. Nelson é o narrador principal de todo o documentário. Além de Nelson, ainda compõem o grupo os argentinos Eduardo Hugo López – “Tato” – e Walter Rosini, o chileno Julio Contreras e o brasileiro Ronaldo Franzen Jr. – “Nativo”. Todos possuem uma vasta experiência técnica e teórica na prática em subidas em diversos países e diferentes montanhas. A reunião desses alpinistas deu-se, primeiramente, em 1998, para tentar subir pela primeira vez ao Monte Sarmiento, o que não ocorreu.

A localização da montanha se pauta pela dificuldade e pelo inóspito. Esses são fatores que dormem na mesma barraca da criação dos produtores desse registro. Os diálogos, as conversas, as atitudes, os gestos são intensificados pelo frio, pela chuva, pela neve e pelo isolamento para trabalhar e, conseqüentemente, pela vontade de todos, inicialmente, de subir a montanha. Esses elementos estão contidos no dizer de cada personagem, nos planos e no desvio de foco desse documentário.

O cotidiano no acampamento amplia os detalhes e as formações dos habitantes passageiros da Terra do Fogo. Abre-se a discussão para o medo. Uma das cenas do filme mostra os cinco personagens olhando para a montanha, depois de passados dias, pois ela estava diariamente envolta por nuvens. Ao se mostrar pela primeira vez, a montanha ganha o respeito e o medo dos componentes, que se colocam em discussões a partir dessa “amostra” sobre perigo que estava por vir – algo que Barretta definiu como “não somos nada”: “ninguém falou que seria, mas não precisava ser tão difícil”. E as dificuldades se impuseram como núcleos formadores, principalmente, na divisão e na rivalidade que se criou entre alpinistas e equipe de filmagem.

Se os alpinistas sofriam pela dificuldade imposta pelo tempo e pelo local, a equipe cinematográfica sofria para obter certa qualidade de gravação e manutenção. Enquanto os alpinistas julgavam a inexperiência para encarar uma montanha tão difícil, a equipe de cinema não queria perder o melhor enquadramento. Assim, as principais dificuldades foram o deslocamento de material e a locomoção das câmeras – também por isso, o diretor Sylvestre Campe foi convidado a compor o grupo, por seu conhecimento em montanhismo e por sua experiência em filmar situações extremas. A outra diretora, Mônica Schmiedt, narra, durante o filme, as vontades dessa equipe e se pergunta: “é aqui que a gente tem que descer?”. O espaço era o mesmo, mas as intenções não convergiam mais e se entrelaçavam em discussões.

A música tema do filme, *Donde vas*, assim como toda a composição da trilha, traz um aspecto psicológico para o entendimento de cada momento do filme. O trecho citado no subtítulo demonstra claramente a relação da música como voz de contraponto em resposta à montanha, que se repetia. A vontade era de continuar, de progredir e alcançar o cume possível, mas a contínua relação poética contida na letra da música contradizia, por uma leitura do inesperado – “¿Donde vas? Si no vas. ¿Donde vas? Sin amor, sin dolor, sin saber que no vas...”.

### “Dia de cume” – imprevisibilidade de ações

A fala da diretora, citada acima, exprime a vontade de chegar ao cume. Desse modo, o “dia de cume” é muito aguardado e repetido por todos pela projeção do que viria. O dia de cume deste trabalho inicia por este subtítulo e sua proposta. Sabe-se a dificuldade de teorizar, e, por consequência, problematizar algo tão empírico como

o imprevisível. Contudo, o debate está nas transformações contidas nos trabalhos de caráter formador de tema – nesse caso específico em um documentário. Como se dão as viradas de um roteiro, o trabalho de pré-produção e as iniciações de um enfoque?

Por isso, identificam-se três itens principais que se apropriam da emolduração do imprevisível, para mostrá-lo como algo maleável e transformador. Dentro desses itens serão analisados, a partir do documentário *Extremo Sul*, a sua definição e o resultado na construção da história. São elementos que deixam espaço para a ação da formação da imprevisibilidade, o roteiro, a produção e o fator humano de trabalho e relação.

Na narrativa de uma história, podem-se observar e realizar definições e direcionamentos, a isso se dá o nome de roteiro, uma primeira definição da abrangência que se tem na criação de um roteirista. Segundo o Manual da Oficina Geração Futura, do Canal Futura, o roteiro é “a descrição detalhada da história, com as indicações correspondentes as imagens e sons a serem captados, assim como a redação do texto” (2006, p.6). Essa é uma entre tantas definições espalhadas por dicionários e glossários, relevante porque se estrutura através da palavra em congruência direta com a imagem. Definição simples, porém, na palavra “descrição”, apresenta um apontamento da criação de linhas narrativas e formações estilísticas.

Quando se analisa o documentário *Extremo Sul*, vê-se uma ambivalência no seu tema principal de narração. Tema é uma das formatações que tendem a serem lapidadas pela mão de um roteirista, ou no máximo trazidas por um produtor para serem trabalhadas pelo roteirista. Flávio de Campos descreve o tema como “o conceito a partir do qual o narrador percebe, interpreta, seleciona e organiza os elementos de uma estória” (CAMPOS, 2007, p. 245). O trabalho de seleção direciona o tratamento e a “contação” de uma história através de imagens. Este é o primeiro embate, dentro de *Extremo Sul*, com a imprevisibilidade: ele nasce como o primeiro longa-metragem brasileiro a falar sobre alpinismo<sup>1</sup> que se transmuta em um registro antropológico de aceitação de valores e do duelo entre limites humanos e naturais.

A seleção do tema principal segue a mesma demanda da seleção do principal ponto de foco e do principal ponto de vista do seu narrador: estabelecer uma referência a partir da qual a narrativa será composta e, mais tarde, recebida pelo espectador – e, assim, dar unidade e facilitar composição e recepção. (CAMPOS, p.249, 2007)

Essa é a noção fundamental defendida por Campos (2007) que transmite a congruência que se precisa ter entre contar e ser ouvido. A história, independentemente de seu gênero, ficcional ou documental, precisa transmitir e possuir alguma resposta.

1 “Em março de 2003 cinco alpinistas montaram um acampamento no extremo sul da Terra do Fogo, um dos locais mais inóspitos do planeta. Enfrentando o frio, a chuva constante, a neve e os ventos fortes, é realizada uma expedição para escalar o Monte Sarmiento, uma montanha pouco explorada mas bastante conhecida pela sua beleza, isolamento e perigo”. Sinopse do filme encontrada no site oficial do documentário: <[www.mschiemiedt.com.br/extremosul](http://www.mschiemiedt.com.br/extremosul)>. Acesso em: 2 mai. 2008.

Na produção de um documentário o processo de diferenciação está na pesquisa, pois é com base nela que se consegue diagnosticar uma linha e um assunto a ser seguido.

O roteirista faz o mesmo tipo de pesquisa, para um documentário, que um escritor teria que fazer para um artigo em uma revista. Visitar as locações, falar com as pessoas, obter os fatos – o quem, o que, o quando, o onde, o porquê e o como de cada evento a ser documentado. Deve conseguir, também, algumas informações básicas, como uma lista de pontos históricos, uma lista de pessoas a serem filmadas, de lugares, e de eventos que devem ser filmados.” (HAMPE, 1997, p. 1-2)

O que Barry Hampe relata em seu artigo demonstra as demandas contidas nessa fase de criação, de imaginação e de definições. Quando se vê as ações dentro da geleira de Monte Sarmiento, sabe-se que este é o resultado de um trabalho de garimpo sobre imagens, pessoas e a história daquele lugar. Por isso, o documentário dialoga com filmagens antigas dos habitantes primários daquele lugar e da figura marcante que “mostrou” pela primeira vez aquela montanha, no caso, o Padre Alberto Maria de Agostino.

A diretora de Extremo Sul conseguiu, por meio de pesquisa, as imagens feitas pelo Padre, que mostravam, além da sua subida ao Sarmiento, um registro da situação da região – um trabalho antropológico realizado através de 16 mm. A partir dessas imagens trazidas da Itália foi que se criou o primeiro argumento para o documentário brasileiro. Sobre a pesquisa, Puccini esclarece: “O período de pesquisa, se bem conduzido e aprofundado, ajuda ao documentarista a ter noção precisa da validade de seu projeto mesmo que, no decorrer do filme, este sofra alterações que não foram previstas na pré-produção”. (PUCCINI, 2009, p. 17)

A validação, lançada por Puccini, destigmatiza as ações concretas espalhadas por manuais e dicionários especializados. A pesquisa é um adiantar para a preparação, e, conseqüentemente, resoluções, de “reviravoltas” e acontecimentos originados pelo imprevisível.

O roteiro de um documentário sempre incita discussões entre os defensores da utilização, ou não, de um roteiro para a construção simbólica sobre algum assunto. O chamado roteiro aberto constituiu-se do “aval” intelectual de perceber e se deixar influenciar sobre as imposições momentâneas, em contraponto aos enquadramentos da oposição de um roteiro fechado. Patrício Gúzman (2009) teoriza sobre essa briga que discute a utilização e criação de um roteiro:

“Mas o roteiro de um documentário é tão necessário como na ficção. É certo também que é “um estado transitório – como disse Jean-Claude Carrière, ao referir-se aos roteiros de ficção – uma forma passageira destinada a desaparecer, como a lagarta que se converte em mariposa [...]. Com frequência – diz – ao final de cada filmagem se encontram os roteiros nas papeladas do estúdio. Estão amassados, sujos, abandonados. Poucos são os que conservam um exemplar, menos ainda os que mandam encadernar e os colecionam”.

No entanto, um documentário precisa, sem dúvida, da escrita de um roteiro – com desenvolvimento e desfecho – com protagonistas e antagonistas, com cenários pré determinados, uma iluminação calculada, diálogos mais ou menos previstos e alguns movimentos de câmera ajustados de antemão.” (GÚZMAN, 2009, p. 1)

O roteiro, muitas vezes, serve como demanda de cortes e aceites de uma proposta intelectual, e, principalmente, para uma busca por apoio de investidores. Não está contido no roteiro algo formatado para a realização de um documentário perfeito. Observa-se no documentário de Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt um processo que, aparentemente, traria uma frustração aos produtores de Extremo Sul, mas que, no entanto, derivou um tema mais abrangente. Seria uma limitação de público caso a subida ao cume desse certo, de modo perfeito, e assim a história seria mostrada por um planejamento, e tudo estaria em volta do alpinismo – e nada mais.

No Dicionário Luft, a definição de “produção” aparece como “ação ou efeito de produzir, criação, obra”. Do efeito verbete, já se compreende que essa etapa dá o cerne de atuação, bem como a cara e suporte para a criação que está por vir. Uma fabricação.

O cinema se insere ainda nessa definição, podendo variar, ou não, como “o conjunto de todas as fases necessárias para a realização de um filme ou produto equivalente”, ou, ainda, “apenas as fases intermediárias da realização audiovisual, as que se situam entre pré-produção e a pós-produção, compreendendo basicamente a etapa de filmagem”<sup>2</sup>; e, até mesmo, a denominação de um produto, o da produção audiovisual.

A organização é algo imprescindível para o produtor. No Manual Didático da Oficina DocTV IV (2008), encontra-se um exemplo prático dessa afirmação, pela demanda exercida nas responsabilidades e pelos detalhes inseridos nesse meio fomentador de produções documentais. Nela, as grades para cronograma e detalhes que têm de ser averiguados pela produção passam por pesquisa, pela contratação de pessoal, pelas providências de infraestrutura, equipes, equipamento sensível, dias de gravação, cronograma de edição, montagem, além de detalhamento de todo orçamento empregado.

Pelo fato de a realização desses documentários possuírem incentivos estatais, a burocracia incha-se na produção, mas, mesmo assim, é um exemplo de que o produtor precisa desenhar um organograma de afazeres e atitudes para a realização do filme. A produção é, portanto, o exemplo da organização e do planejamento dentro de um audiovisual, é nele que são decididas e pensadas todas as brechas que podem acontecer, e, por consequência, sua resolução.

No documentário Extremo Sul, há uma sensação, principalmente para os alpi-

<sup>2</sup> Exemplos de definições retiradas do site Wikipédia. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Produção\\_cinematográfica](http://pt.wikipedia.org/wiki/Produção_cinematográfica)>. Acesso em: 3 nov. 2009.

nistas, de luxo, pois havia médico, maca, helicóptero e um aparato pensando na sua segurança, o que, de certa forma, acomodou o grupo, que se deixou influenciar pelo *circo armado*. As decisões burocráticas também exerceram papel decisivo para a frustração da não subida e para o desenlace do filme. Uma ação do imprevisível sobre manutenção das ações, que, mesmo planejadas, alteram e criam outros cenários e julgamentos audiovisuais.

Há o intercruzamento de ideias, pessoas, produtos e tudo mais que circunda uma produção audiovisual (ou uma coletividade). Sobre essas variações e particularidades, Sérgio Puccini diz:

Dwight Swain, afirma que a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior: “se existe uma coisa que você precisa em seu kit de sobrevivência, essa coisa é flexibilidade”, diz Swain [...] (PUCCINI, 2009, p. 5).

Para falar do humano, fator principal dessa averiguação da imprevisibilidade neste trabalho, tem-se no estudo sobre comportamento uma saída para a análise do documentário *Extremo Sul*. O psicólogo e psicoterapeuta Rogério Martins descreveu em seu blog os cinco fatores (não determinantes, e sim variáveis) que influenciam o comportamento: o fator antropológico ou cultural; os fatores sócio-econômicos; os fatores biológicos ou fisiológicos; os fatores ambientais e os fatores psicológicos. Essa listagem auxilia na compreensão de certas atitudes no decorrer do filme pela ação do inesperado, ou, como aqui tem se defendido, do imprevisível.

A comunicação humana diverge nos entrelaces internos que passam por ideologias, atitudes e ações. O comportamento também se forja na interação comunicacional, conforme teorizam Azambuja e Arendt:

Os processos comunicativos como base de mediação das relações humanas podem, também, ser compreendidos por suas influências psicossociais, visto que a psicologia social apresenta-se como o conjunto das práticas responsáveis pelo entendimento dessas relações individuais e coletivas. Pensar a sociedade por esta ótica passa, sobretudo, pela percepção de diferentes formas de organização e entendimentos. É tomar o social a partir de uma relação de múltiplas forças - uma estrutura complexa de contingências históricas construídas entre os homens - e um fator primordial para a compreensão desses momentos de mudanças (AZAMBUJA; ARENDT, 2009, p. 3).

Essa comunicação, que perpassa todo o tipo de ação, se converge ao inesperado e na amplitude direcional de uma história se verifica uma ação emblemática do documentário *Extremo Sul*. A indefinição do documentário, de seus personagens e da história tem “cena” marcada. Um dia próximo à primeira tentativa de subida, um dos alpinistas de apoio lança mão da incredulidade para o processo de subida e al-

cance do cume. O alpinista Mariano Santonato abre o conflito perguntando se deve continuar com a “grande mentira” de realizar aquela subida e, por consequência, o documentário.

O filme tem o seu divisor de águas durante uma cena em que Baretta fala da primeira tentativa de subida e, em seus óculos espelhados, aparece o diretor Sylvestre Campe. Nesse momento, acontece um enorme *flashback*, retrocedendo até as cenas que gerariam o conflito e engessariam as primeiras ações do documentário e seu enredo programado. Volta-se a cena, e é nesse momento que o espaço é tomado pelos personagens, que, até então, estavam atrás da câmera.

Os alpinistas de apoio, a equipe cinematográfica e os diretores transformam o acampamento num registro próximo ao *reality show*. Assim, a diretora Mônica Schmiedt ganha voz e se torna a outra narradora do filme, dividindo espaço com Baretta e com a sua representação de si mesmo.

A estruturação desse relato filmado aproxima-se do “melocrônica” teorizado por Fernando Andacht para explicar o formato *reality show*.

“Para descrever os elementos mais marcantes do BB [Big Brother] usei a expressão composta “melocrônica da interação” (Andacht 2002:70), porque na sua significação coexistem as dimensões da crônica ou documentário com a do melodrama. A crônica consiste em “*um resíduo insistente do real, o qual se define como algo que é como é, além de toda opinião que alguém possa ter a respeito. O dito resíduo é produzido na interação face a face na casa observada pelo público*” (Andacht 2004: 50). O aspecto melodramático origina-se no processo de ficcionalização que acontece por meio das duas interpretações geradas pelo *reality show*: 1) a compreensão da audiência do programa; 2) a auto-encenação dos protagonistas durante sua permanência na casa.” (ANDACHT, 2003, p. 5-6, grifos do autor)

A conceituação enquadra-se no mesmo mote do documentário Extremo Sul, com passagens de um recorte da realidade, como paisagem/cenário, no caso o Monte Sarmiento; e na autoencenação dos personagens reais, no filme, muito bem detectado em Nelson Baretta, interlocutor de todo o processo – o filme está nele e todas as ações perpassam pela ponte Baretta, que de mocinho se transforma em vilão e vice-versa, durante todo o transcorrer do documentário. Nele podemos identificar, ainda, uma ação bem característica do *reality show*, que são os “diários”, uma câmera pequena se torna espaço de desabafo e onde o personagem pôde registrar dias, horas, tempo, humor e sentimentos.

Para Andacht (2003), o “formato de *reality show* promove a encenação da sociabilidade atual em cada país como nunca foi feito antes” (2003, p.24, grifo do autor), uma aceitação pelo *voyeurismo* público que contrasta com as figuras de ações dramáticas expostas no longa-metragem.

O diagnóstico desse exemplo de formato esclarece as direções que, no decorrer do filme, se originaram. Foi no processo de embate que as formações ideológicas e

de diferenças culturais se mostraram. Na averiguação do medo e da impotência, o preparo técnico de alpinista não é mais tão seguro, as incumbências da resolução de problemas se diluem e as formas de aceitação são sobrecarregadas em atitudes.

Verificou-se, no decorrer do filme, uma inquietação dos alpinistas por estarem assistidos de uma mega produção, que logisticamente não deixaria nada faltar e muito menos atrapalhar – mas não era exatamente essa a leitura feita. Essa sensação trouxe dúvidas, enquanto processo, e delimitou um formato de tratamento para o perfil que começava a se criar para cada personagem. Assim, foi possível ver um personagem idealista, junto com um professor, do lado de um personagem incrédulo e de outro sonhador. Perfis próprios de uma discussão que o diretor Sylvestre Campe legitimava, ao não querer limites para manter o “sonho” da subida e assim alcançar o objetivo final-inicial do filme.

No site oficial do documentário, existe uma análise da psicanalista Eda Esteve-nell Tavares, que diagnostica os extremos dos limites dos sonhos humanos presentes no filme: “Para aceitar o limite é preciso aceitar que a única realização possível não é a máxima. Aceitar que um sonho, um ideal, pode não deixar de sê-lo por ser apenas um pedaço. Os Everest de cada um não estão todos na mesma altura”. A compreensão e, por consequência, a aceitação do imprevisível trouxeram ao documentário uma forma de lidar com um embate interno, conferindo-lhe uma nova maneira de confiar-lhe uma exposição de um realismo.

## Considerações finais

Fazer parte de um processo é estar inserido nas mudanças que a ele são impostas e encará-las pelas vias possíveis de compreensão. Antever discussões é alimentar problemáticas para a compreensão e aceitação de uma existência.

O fato de se encarar o documentário como meio contemporâneo de compreensão de nossa sociedade, destaca a representação do real nas suas intenções e nos seus discursos. Está clara a ineficácia em expor uma representação real, concretamente criada sem nenhuma intervenção intelectual ou de juízo. Assim, o que se buscou foi dialogar, ao longo deste texto, com uma nova tentativa de representar esse realismo pelo seu tratamento criativo, e não mais por meras intervenções de sujeitos ditos reais, ou de uma imagem “suja” e conflitante.

O filme Extremo Sul, de Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt, busca iniciar uma discussão perante uma exposição objetiva das ações da imprevisibilidade na construção simbólica do documentário. O debate levantado pretende auxiliar no sistema de produção, vigente em qualquer produto cinematográfico, para mostrar as demandas prováveis para uma construção audiovisual.

A escolha desse documentário está na inserção de valores diretos para quem busca produzir um documentário. São poucos artigos que tendem a circundar esse tema, muito pela dificuldade de teorizar sobre algo tão empírico, porém o elemento é diferencial e está contido em todos os documentários.

Assim, esse aspecto é julgado neste trabalho como fator emblemático para a construção e, muitas vezes, para a anulação, da aceitação e para uma utilização desse item que não pode ser enquadrado e planejado. Através da análise e pesquisa sobre o documentário, ficou estabelecida a utilização da imprevisibilidade para legitimação de um tema. Algo que ficou exposto no filme, e que contou com a aceitação dos diretores para a criação construtiva do roteiro final.

Pode-se observar uma real congruência na representação do eterno referencial do documentário para a busca de um novo tratamento – sem julgamentos improdutivos – e a busca incongruente de registrar o real “verdadeiro”, ou o cotidiano extenso e sem vida. O cotidiano, o dia a dia, e as inter-relações humanas contidas nesse espaço icônico demonstraram, de forma espelhada, nas criações audiovisuais, a sua nova preocupação de estar refletindo sobre eventos (espetaculares ou não).

O cinema é um modo de criação artística que se faz da proposta de entrega de uma primeira visão, criador/diretor/artista, para conseguir a sua tradução nos olhos do espectador atingido por alguns feixes de luzes, instantaneamente.

Ao enxergar a matéria proposta, criada pela linguagem e fotografia do diretor, nosso campo de visão fica dilatado perante a ambivalência eterna humana (bem e mal, verdade e mentira, etc) e torna-se palpável para o consumo audiovisual. Nossa visão é limitada, por aí já se compreende a discussão sobre o tratamento do real em documentários; possuímos uma mecânica de corte seco perfeitamente enquadrado em nossa cabeça. E assim se julgam as dúvidas lançadas pelos documentaristas, e o que falar quando os olhos são mascarados pelos óculos?

São elementos favoráveis que demonstram a complexidade da criação de um documentário, e por isso é possível indicar que se enxerga através da interpretação, construída por experiências e achismos de cada pessoa. Porém, somente a mente humana poderia problematizar tantos temas, assuntos e análises através da máquina retinal que é a câmera.

## Filmografia

**Extremo Sul** (2005), de Sylvestre Campe e Mônica Schmiedt

## Referências

ANDACHT, Fernando. Uma aproximação analítica do formato televisivo do reality show Big Brother. **Galáxia** – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura, São Paulo, v. 3, 2006. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/andacht-fernando-reality-show.pdf>> . Acesso em: 7 nov. 2009.

AZAMBUJA, Patrícia; ARENDT, Ronald J. J. A interação na narrativa audiovisual: liberdade, subversão e mudança de comportamento. In: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Rio de Janeiro, 2009. **Anais...** Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0083-1.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2009.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahard, 2007.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GUZMÁN, Patrício. **O roteiro no cinema de documentário**. 2009. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/media/2009/06/448249.pdf>>. Acesso em: 29 out. 2009.

HAMPE, Barry. **Escrevendo um documentário**. Trad. BRAGA, Roberto. Rio Claro, maio 2005. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/igce/planejamento/nuppag1/Escrevendo%20um%20documentario.pdf>>. Acesso em: 1 nov. 2009.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

M. SCHMIEDT PRODUTORA. **Site oficial do documentário Extremo Sul**. Disponível em: <[http://www.mschiendt.com.br/extremosul/portugues/index\\_port.htm](http://www.mschiendt.com.br/extremosul/portugues/index_port.htm)>. Acesso em: 2 maio 2008.

PUCINI, Sérgio. Introdução ao roteiro de documentário. **Doc On-line**. Revista Digital de Cinema Documentário, n. 6, 2009. Disponível em: <[http://www.doc.ubi.pt/06/artigo\\_sergio\\_puccini.pdf](http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_sergio_puccini.pdf)>. Acesso em: 2 nov. 2009.