



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

ANÁLISE DO FILME SPIRIT OF THE MARATHON COMO REPRESENTAÇÃO DA MODALIDADE DE CORRIDA NO CINEMA DOCUMENTAL

Karen Sales Bortolini

RESUMO: O artigo proposto analisa as técnicas da linguagem cinematográfica no documentário de corrida *O espírito da Maratona* (*Spirit of the Marathon*), de 2007, dirigido por Jon Dunham. Para isso, o estudo contextualizará historicamente a modalidade, bem como seu surgimento no cinema, trará teorias sobre documentário, cinema do real, e a construção dos personagens, abordará temáticas do cinema do real e suas diferenças entre a ficção, e também tratará da corrida como fenômeno social. No filme são analisados aspectos da narrativa documentária como: o uso da locução, de entrevistas e depoimentos, a utilização de imagens de arquivo, como são abordados os atores sociais, ou personagens; além da intensidade proporcionada pela dimensão da tomada.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, corrida, real

Introdução

O artigo proposto analisa as técnicas da linguagem cinematográfica no documentário de corrida *O espírito da Maratona* (*Spirit of the Marathon*), de 2007, dirigido por Jon Dunham. Para isso, inicialmente contextualizará historicamente a modalidade, bem como seu surgimento no cinema, trará teorias sobre documentário, e a construção dos personagens, abordará temáticas do cinema do real e suas diferenças entre a ficção, e também tratará da corrida como fenômeno social.

Os primeiros filmes a exibir imagens de corrida foram os que continham cenas de perseguição, um sucesso comercial advindo o formato linearizado e dramatizado de Griffith, conforme Machado (2011), no entanto, os personagens não eram atletas ou corredores. Uma das primeiras tomadas longas que exibiu a corrida foi encontrada no filme *O Grande Roubo ao Trem* (*The Great Train Robbery*), produzido nos Estados Unidos, em



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

1903; dirigido por Edwin S. Porter. Com 12 minutos, o *western* é pioneiro em apresentar a narrativa realista do cinema, conter filmagens externas e em diversos locais, usar bonecos como dublês, captar imagens com movimentos de câmera, e iniciar processos de montagem paralela.

Mas, Dacosta (2005) confirma que o esporte está presente no cinema desde 1870, quando um dos pioneiros da cinematografia, Edweard Muybridge, tentou reproduzir movimento em fotogramas, ao utilizar como personagem, um atleta nu em cenas de corrida. Em 1900, Louis Lumière, registrou imagens dos Jogos Olímpicos de Paris em películas. Os fatores do vínculo entre esporte e cinema são justificados por Dacosta (2005), pela característica em comum: conquistar massas por meio do entretenimento, e se consolidar como fenômenos social e cultural.

Por isso, as Olimpíadas não foram despercebidas por diretores e cineastas. Exemplo é a obra Olympia: um hino à perfeição de Leni Reifenstahl, encomendado por Adolf Hitler, em 1936, década em que o esporte se consolidou na cinematografia. O cinema produzido exclusivamente para a classe operária alemã utilizava-se de obras que enaltecessem o esporte para compor e implantar uma cultura social. Mello (2005) aponta que nestas obras, o esporte não era visto como forma de alienação, mas sim como estratégia de tomada de consciência. O culto ao corpo, a exaltação da beleza e do físico eram características constantes.

Os filmes do início do século passado não contavam com a presença de mulheres, uma representação da realidade nas competições. O primeiro registro extraoficial de uma mulher em corrida foi em 1896, na primeira edição dos Jogos Modernos. Nesta época, esportes que necessitassem de algum desempenho físico, força ou resistência não eram recomendados para mulheres. A elas restavam dança, ginástica e natação. Mas a proibição



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

aguçava a driblar questões morais e sociais, e buscar igualdade no mundo dos esportes, assim como na sociedade. Os primeiros registros de participações femininas são nos Jogos Olímpicos de 1924, com 2.956 atletas, sendo que 135 eram mulheres. Goeller (2005) aponta o ingresso das mulheres nas competições como primordial para que a imagem da atleta ganhasse visibilidade não só nas telas do cinema, como nos demais meios de comunicação de massa.

O surgimento da corrida

A origem da corrida, assim como da prática de esportes, se confunde à história da humanidade, pois desde sempre o homem fazia exercícios físicos, conforme conta Grifi (1989). De Camargo (1978) confirma que a corrida foi um dos primeiros esportes praticados, por ser utilizada desde os primórdios como forma de sobrevivência e defesa. Ele relata, que a primeira prova de corrida atlética foi organizada por Hércules em 1496 a.C., integrante dos Jogos da Grécia antiga em 776 a.C.. No século V a.C. a corrida integrou a primeira competição atlética disputada em Olímpia, e continuou seguidamente até a XVII Olimpíada. Na disputa, os atletas percorriam as distâncias descalços e nus.

O Surgimento da Maratona

Ferreira (1984) e Duarte (2000) trazem a versão de que a primeira maratona aconteceu durante a batalha de persas e gregos por conquista de cidades. Os generais elegeram o soldado mensageiro Pheidípides, para dar a notícia da vitória dos gregos em Atenas, após ter lutado em combate. O homem cumpriu a ordem e correu cerca de 40km até o seu destino. “O bravo mensageiro, ainda segundo a lenda, ao chegar ao seu destino, só teve condições de exclamar: ‘alegrai-vos, atenienses, vencemos!’, caindo morto em seguida”. (Ferreira, 1984, p. 21) Com a medida oficial de 42,196km estabelecida em 1908, provas exclusivas para a modalidade foram criadas em países europeus, asiáticos,



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

americanos e africanos.

Corrida, um fenômeno Social

Por ser um dos esportes mais democráticos do mundo, é importante entender os motivos que levam um volume tão grande de pessoas à prática, e irem às ruas em concentrações que chegam a 40 mil pessoas, um fenômeno social. Matta (1997) define sociedade como entidade globalizada, que forma um sistema complexo de relações sociais. Para ele, no mundo ocidental, onde o que impera é o capitalismo e o protestantismo, é comum a direção de um movimento que vai do individual para o coletivo. Ele considera que vivemos em uma sociedade em que o indivíduo importa mais que o coletivo, mas que, antagonicamente, são as multidões que ganham vozes (individuais, porém unidas). Para existir corrida são necessários dois elementos fundamentais: tempo e espaço, que, conforme Matta (1997) são invenções sociais, assim como as outras unidades de medida.

A corrida é na rua

A maioria dos treinos e provas de corrida, são realizados nas ruas, espaços públicos, pertencidos ao governo e ao povo, resultando em manifestações sociais ao levar as vozes “da saúde” por onde passam. Se a corrida vai às ruas, e traz uma mensagem, este espaço pode ser interpretado como um meio de comunicação e o ato em si comunica algo a alguém. Os corredores são dotados de simbologias que compõem uma identidade apresentada por onde passam.

Morel (2005) *apud*. Barbosa (2013) conta que as manifestações de rua são realizadas desde o Antigo Regime, para chamar atenção do poder da Monarquia. Estudar “rua” e “sociedade” faz compreender a corrida como manifesto social, e representada no cinema. Pois, de acordo com Lira Filho (1952) *apud* Goellner (2005) “o desporto arma-se



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

de tanta expressão que seu espírito deixa de ser inerente ao desportista, para transcender à sociedade". Então analisar cientificamente os fenômenos que compõem o universo esportivo é reunir e informar sobre saberes e linguagens diversas, que vão desde o social, o ético, o estético e o saudável.

Teoria da cultura das massas e para as massas

Ao compreender que a corrida é um fenômeno social de alcance de grande parte de público em todo o mundo, é importante entender conceitos sobre as massas. A relação se estabelece no teor de sua formação, no sentido de que elas se constituem tanto para a prática da modalidade quanto na espectatoriedade do cinema. Horkheimer e Adorno (2001) definem massa como uma matriz de onde brota um conjunto de atitudes defronte a uma obra. A quantidade teria se transformado em qualidade, pois o volume de participantes e integrantes de determinado grupo cria um estilo de participação. Os autores avaliam, contudo, que as massas não buscam somente diversão, mas querem reconhecimento. Quanto mais reconhecidas, mais ganham força perante a sociedade.

Torna-se possível firmar a relação entre o filme analisado e a experiência do espectador cinematográfico, pois o ambiente externo ao dispositivo daria continuidade à reprodução da realidade representada nas telas. O critério de produção estaria embasado no conceito de promover fiel semelhança. Panofsky (2011) completa ao afirmar que é somente o cinema que tem a propriedade enquanto arte da fiel representação material do universo, incluindo os conceitos da sociedade contemporânea. O cinema tem a capacidade de compor personagens, tais quais as pessoas do mundo real, que podem ser confeccionados com o estilo que se pretende fazer. Quanto mais próxima a verossimilhança entre a vivência com a obra, maior a sensação de continuidade entre os dois ambientes. Estes elementos são empregados propositalmente para gerar empatia e prender atenção do receptor. A representação do real causa identificações com o sujeito.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Documentário

Como o filme *Spirit of the Marathon* é um documentário vale-se neste estudo tratar das teorias do gênero, apresentar definições, contextualizá-las historicamente, apresentar conteúdos relacionados ao “cinema do real” e traçar seus limites com a ficção.

Bergan (2010) define Documentarismo, como o movimento cinematográfico da não ficção, do filme factual. Seriam aqueles que pretendem capturar a “verdade”. Ele salienta elementos encontrados no gênero, como: entrevistas, plano aberto, luz natural, câmera estática e presença de narrador. A proposta documentária, de constituir uma narrativa composta de imagens e sons, com a preocupação de ser arte, iniciou com as vanguardas francesas e russas em meados de 1920. O termo foi usado pela primeira vez por John Grierson, precursor do movimento documentarista britânico, iniciado em meados de 1930, definido como “o tratamento criativo da realidade”.

Winston (2014) complementa a visão de Grierson, ao afirmar que os documentários vão além da representação do real, pois ultrapassam a “descrição do material natural”, e alcançam o hemisfério dos arranjos, rearranjos e “remodelação criativa do mundo natural”, diferenciando-se da linguagem puramente jornalística. A ficção e o jornalismo estariam em zonas extremas, e o documentário flertaria entre os dois, utilizando-se de elementos de ambos. Já Coutinho (2014) define documentário como o encontro fundamental entre o cineasta com o mundo intermediado pela câmera.

O cinema direto ganhou força nos Estados Unidos, na década de 1940. Alguns cineastas o classificam como documentário que afirma a posição em recuo da tomada, conforme Ramos (2013). Sua intenção é deixar brotar o surgimento dos diálogos e depoimentos. Em muitas vezes o som direto não toma o lugar de maneira uniforme na narrativa, sendo submerso pela “voz de Deus”, também chamada de voz fora de campo ou



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

voz over.

No fim da década de 1950 foram realizados os primeiros filmes com nova estilística documentária, graças à revolução tecnológica. Seriam os primeiros momentos do cinema chamado direto, com posição do cineasta de forma ética e recuada. Surgiu o efeito “mosca na parede”, nomenclatura adotada por Ramos (2013) a designar esta distância do cineasta.

Os anos 70 foram marcados pela criação de um novo estilo, que uniu o discurso direto à figura do narrador, entrevistas e testemunhos ao discurso indireto, semelhante ao percebido no filme analisado.

A representação no real

Di Tella (2010) garante que em frente às câmeras qualquer pessoa tende a fazer encenações. Para Furtado (2014) a presença da câmera tem o poder de transformar as ações. Um dos pioneiros a testar o filme documental encenado foi Robert Flaherty, ao idealizar Nanook, o esquimó (Nanook of the North, 1922). Ele pedia para o protagonista repetir a cena, simular situações do dia a dia, e até mesmo encenar ações. Mesmo assim, Di Tella (2014), considera o filme um registro histórico, pois retrata certa realidade.

Coutinho (2014) relembra que a partir do século XIX houve a ruptura no estilo documental, referente ao que é legítimo. Levou-se em conta que todo ato, gesto ou momento vivido por um ser humano pode ser representado. Após a década de 1960 elementos da ficção foram empregados, como a montagem e a utilização de planos. “Por isso, os melhores filmes do cinema direto ficam muito parecidos com as ficções, apesar da declaração de fé documentária de seus criadores”. (Di Tella, 2014, p.105)

Quanto à roteirização Coutinho (2014) revela que a dispensa, pois o documentário permite que isso seja feito. O que interessa para ele são os depoimentos, o efeito câmera e o



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

momento proporcionado por esta união. O uso ou não de cenários também pode ser opcional. As circunstâncias em que são feitas as tomadas sim são importantes.

Mesmo aparecendo ou não na cena, a figura do cineasta sempre está presente, direta ou indiretamente, pois ele “atua” para obter o resultado ou desempenho do personagem desejados, conforme Di Tella (2014). O teor de representação no documentário é de ordem ética. “No documentário a manipulação das emoções, a radicalização ao expor sentimentos, esbarra nos limites da ética, no compromisso moral que o autor tem com seus personagens, pessoas reais”. (Furtado, 2014, p. 157). A representação, ou Mimese, em um documentário estaria relacionada ao registro da vida, enquanto na ficção há a ciência dessa encenação.

Para Ramos (2005) tudo passa a ser encenação, documentários ou ficções. Pois passam por um processo de manipulação ou indução. “O fato de as fronteiras do documentário serem flexíveis não implica sua inexistência, nem retira o significado das áreas que delimitam (...).” (Ramos, 2013, p. 49) O documentário seria o tratamento criativo das atualidades.

O limite entre o real e a ficção

A aproximação entre documentário e ficção foi marcada por Jean Luc Godard em 1959. ‘Todos os filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção’, escreveu Godard *apud* Scorel (2014). Para Ramos (2013) é difícil definir o horizonte que separa estas fronteiras. O autor observa que o espectador distingue os gêneros ao assistir ficção e documentário, por conta da narrativa. Mas, atenta para o gênero, intitulado pelos norte-americanos, de “mockumentary”, proposto a “enganar” o espectador ao assistir um filme com formato documentário que não passa de ficção, ou o inverso.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

A verdade, portanto, pode se apresentar em um leque com posições oscilantes de acordo com cada repertório, depende ainda de um conjunto de fatores que pressupõem a interpretação. Por isso, ficaria difícil afirmar que um filme com realidade manipulada deixa de ser documentário, ou ainda que mude seu gênero por ser de caráter propagandístico. Ramos (2014) prefere ater-se ao modo de enunciação documentária, e seus processos narrativos, como forma de promover historicidade de determinado fato, ao prender-se somente nas definições de conceitos como verdade, objetividade e realidade.

Narrativa e técnicas

Foi em 1990 que os paradigmas do documentário clássico sofreram alterações na narrativa, e outros elementos empregados por uma revolução estilística. Novos formatos passaram a empregar o uso de imagens digitalmente manipuladas, cenas filmadas com pequenos e eficientes equipamentos, chegando ao que se chama hoje de documentário contemporâneo.

A narrativa documentária remonta uma história de forma que seus elementos estruturais sejam recorrentes. As técnicas empregadas para a produção filmica podem se assemelhar em ambos os gêneros, como a decupagem espacial. A utilização de planos e o emprego das angulações para o conceito de unidade espacial, assim como o uso excessivo do recurso de plano campo contracampo, os *raccords* de tempo e espaço, movimento, olhar e direção são característicos dos dois.

Para entender sobre os aspectos que compõem a narrativa documentária, é preciso analisar dois conceitos: o olhar-câmera, figura imagética frequente na reportagem jornalística; e a imagem-câmera, produzida por e através dele. Ramos (2013) aponta que este tipo de imagem remete à circunstância de mundo que a originou. Essa captura permite que o evento passe a existir na tomada, mas que apesar disso, ele é interpretado. A imagem-



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

câmera é dotada de valor social, situado ao centro da fruição espectatorial da enunciação documentária, e na sua maneira de elaborar afirmações.

Os documentários, contudo, são compostos por imagens aliadas a outras formas de transmissão das asserções geradas pelo som. As linguagens falada ou escrita, os ruídos ambientes e a música diegética ou extra diegética. De acordo com a escola analítica, as asserções narrativas documentárias podem ser feitas através dos seguintes elementos, elencados por Ramos (2013). O primeiro deles é a tomada, definida pela presença do sujeito que sustenta a câmera perante uma ação, que deixa seu traço. O segundo é o próprio sujeito da câmera, que de acordo com Ramos (2013) é o olhar em sua forma de ser recebido na tomada, provocador da subjetividade. O terceiro é a forma da imagem-câmera, pois tudo que transpassa pelas lentes registra a marca de sua presença no suporte que o formata maquinicamente. O quarto é a montagem narrativa, constituída com enunciações feitas pelas vozes e asserções sobre o mundo. Podem ser *over*, em primeira pessoa, depoimento, arquivo, diálogo ou monólogo, este mesmo voltado para o sujeito da câmera, quer ele esteja recuado, evidente, oculto ou em ação. O quinto é o espectador, que entra em estado de fruição no momento de troca com o sujeito da câmera. A relação entre o espectador e o sujeito da câmera é de dependência, pois este existe somente para a câmera e para o espectador, pertencente ao mundo, mas quando observa a imagem ele vive o que o sujeito da câmera viveu. O processo de espectatoriedade é diferente ao assistir a um documentário ou ficção, conforme Ramos (2013).

Análise filmica

No filme *Spirit of the Marathon* são analisados aspectos da narrativa documentária como: o uso da locução, de entrevistas e depoimentos, a utilização de imagens de arquivo, os atores sociais, também chamados de personagens; a intensidade das tomadas e a utilização dos espaços públicos. Assim como procedimentos como câmera na mão,



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

improvisação, e roteiros abertos, características do documentário, conforme Ramos (2013).

O filme começa com as imagens de uma atleta treinando e seu depoimento em voz off. O som ambiente é somente das passadas dela. A tomada encerra e a imagem seguinte é de arquivo de uma prova de corrida. O elemento que faz ligação entre uma cena e outra é a trilha sonora "motivadora", típica de filmes de esporte.

Ao iniciar novo depoimento de um atleta veterano, percebe-se que era ele o competidor da imagem de arquivo na cena anterior. Novas imagens de arquivo, em preto e branco e colorido dão sequência no filme, enquanto ele continua seu depoimento em voz off. Muitos primeiros planos são utilizados, para evidenciar rostos e pernas dos atletas. Geralmente as imagens que evidenciam o corredor no percurso de ângulo lateral são feitas sobre uma motocicleta que o acompanha, enquanto algumas frontais são com câmera parada.

Somente após essa sequência de cena é que entra o "frame" com o título do filme, acompanhado da mesma trilha sonora. As primeiras imagens exploram locais onde acontecem maratonas, como Chicago. A paisagem urbana composta pelos prédios característicos da cidade, as ruas por onde trafegam os veículos são o cenário e ao mesmo tempo a pista onde será realizada a prova. Pessoas transitam caminhando em seu ritmo diário, intercaladas pelos atletas amadores ou profissionais, que treinam para a competição.

Matta (1997) trata dos papéis desempenhados pelas pessoas em casa e na rua. Eles são distintos, assim como os códigos seguidos nestes dois ambientes. Se no lar são cidadãos, nas ruas perderiam o título por estarem em meio à massa. É por isso que o grupo de determinada atividade passa a criar uma identidade. Se fora da casa seriam anônimos ou despregrados, sem paz ou voz, ou até subcidadãos, segundo o autor; ao agruparem-se por uma finalidade passam a ganhar outro título, geralmente relacionado ao tema da prática.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Unificado, este grupo não seria uma família, mas sim uma junção de atores que compõem determinada classe social.

A primeira cena de entrevista é de uma amadora, que dá depoimento em voz off, sobrepondo a imagem de seu treino para a primeira maratona. Ao chegar ao destino há um corte para abertura do depoimento. Ela aparece com trajes não esportivos e fala das expectativas da prova. Alberto Salazar, campeão da prova, abre nova cena falando dos benefícios da corrida, enquanto novamente sua voz serve de pano de fundo para imagens de atletas treinando. Apesar de as entrevistas darem credibilidade, Furtado (2014), atenta que não deixam de ser elementos subjetivos, pois fazem parte do trabalho do diretor. Ele atenta que após ouvir qualquer entrevistado para um documentário, este conteúdo é editado, e o que se cria a partir de então é algo que se deseja transmitir deste personagem, e não o que ele realmente é. Coutinho (2014) aponta que virou senso comum nomear qualquer integrante de filme seja ficção ou documentário, de personagem, mas que, no entanto, no caso do último, são pessoas, e que, diante disso, suas ações não são produzidas por uma linguagem narrativa.

O queniano Daniel Njenga Muturi, entre os 10 mais velozes do mundo, dá depoimento, sobrepondo imagens de seu dia a dia. Os espaços urbanos são evidenciados em tomadas que mostram seu trajeto até o trabalho. O veterano Jerry Mayers, na categoria acima dos 70 anos, fala dos motivos que o levam a correr. Novo corte para apresentação de um casal de corredores. A primeira cena os mostra em treino empurrando o carrinho com o filho bebê. São intercaladas imagens de depoimentos do casal com treinos até uma nova sequência de cenas no interior da casa deles, onde mostram as medalhas, numerais de identificação e falam sobre as provas que percorreram. Pelo início do filme é notável a intenção do diretor de mostrar que a corrida é um esporte democrático que pode ser praticado por um perfil bem variado de pessoas. Todos os personagens apresentam um



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

conflito em comum, o confronto com o cineasta, diferente dos atores de ficção em que o momento de conflito se dá entre eles mesmos. “Isso é uma forma extraordinária de deslocamento do problema da mimese no que diz respeito à empatia”. (Coutinho, 2014, p. 167)

Uma elipse seguinte dá conta da transição para Califórnia. A cena inicial mostra as paisagens locais, feitas em várias tomadas, até chegar à medalhista de bronze das Olimpíadas, Deena Kastor. Ela dá depoimentos sobre a prova que lhe rendeu o prêmio, enquanto são mostradas as imagens de arquivo da prova, evidenciando sua chegada e premiação. Estes recursos vêm do cinema direto, que surgiu com a promessa do efeito verdade, pois era objetivo, imediato e causava e impressão de conter imagens de acontecimentos reais. Ramos (2013) explica que estes elementos são exclusivamente do documentário, pois, a ficção não se utiliza da voz de over, dispensando a narração da diegese representada.

Em nova cena, o escritor Roger Robinson, presta depoimento ao contar o início da corrida na Grécia, com sobreposições de imagens do local e mapas onde aconteceram as primeiras corridas. Outras pessoas também resgatam o início da modalidade, sempre intercalando os depoimentos, com imagens, dessa vez com recursos de utilização de cenas dos tempos atuais dos locais históricos intercaladas a imagens preto e branco de arquivo, registros filmográficos do início da década de 1900, conforme explicado por Ramos (2013), anteriormente em tópico que trata da narrativa documental.

Uma sequência de imagens de arquivo da Maratona de Londres, de 1908, em preto e branco, é narrada pelos personagens do filme, com depoimentos intercalados também com imagens de jornais impressos da época que traziam as chamadas de capa e notícias de destaque sobre a prova. Este processo utilizado mostra que neste estilo de filme a presença



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

do narrador único, com voz *over*, perdeu a exclusividade. Os discursos afirmativos passam a ser enunciados pelos entrevistados, por depoimentos e diálogos. “O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si”. (Ramos, 2013, p. 24)

Nova elipse para a largada da prova de Chicago. Os atletas ocupam os locais públicos para fazerem alongamento e aquecimento antes da prova, sempre com imagens cobertas pelos depoimentos, dessa vez sobre as expectativas do percurso. Este é o momento em que todos os personagens encontram-se no mesmo espaço físico, denotando que as cenas anteriores eram de treinos para a mesma prova.

Um *raccord* de tempo retoma os treinos da iniciante na modalidade, Leath Caille, que fala sobre correr em grupo ao ar livre, o que pode justificar o fenômeno social da corrida. Segundo Matta (1997) estes fenômenos vêm da capacidade e da necessidade que o ser humano tem em se relacionar. “Existem sociedades onde os indivíduos são fundamentais; sociedades onde as relações é que são fundamentais; e sociedades onde as relações é que são valorizadas e, assim sendo, podem ser sujeitos importantes no desenrolar dos seus processos sociais”. (Matta, 1997, p. 25)

Este é o momento em que as pessoas passam a seres coletivos, e a ganhar novas nomenclaturas sociais: dupla, conjunto, torcida, partido público, multidão. Cada grupo composto para realizar algo específico, em situações sociais. Estas possibilidades de formatos de aglomerados é que estão à frente de transformações sociais, que muitas vezes marcam a história. De acordo com Matta (1997), assim como a corrida, estes “rituais” são mecanismos que unificam um sistema, e possuem em comum o caráter de inclusão. Palco também de comemorações e celebrações, estes fenômenos são pontos chave para que o sistema seja observado como uma totalidade dinâmica.



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Nova sequência de cenas retoma os treinos dos personagens participantes. O recurso de sobreposição de imagens durante os treinos é usado para mostrar um salto no tempo e percurso, e evidenciar que o corredor continua sua longa jornada de fundista.

Um mapa é mostrado em animação, com o percurso traçado da prova. Um zoom é dado na localidade, e um corte é feito para o local real da prova, percorrendo em "câmera rápida" em primeira pessoa pelas ruas por onde os atletas passarão, com som ambiente e trilha sonora. As cenas são intercaladas com o mapa a cada milha da prova, com câmera subjetiva passando entre prédios, trânsito, até a chegada, intercalando com depoimentos.

Outro *raccord* faz o espectador "viajar" para o período de três meses antes da competição para mostrar o dia a dia dos participantes, seus hábitos sociais, alimentares, entre outros. Outro depoimento do escritor Hal Higdon, dá conta da história dos Jogos Olímpicos, reconhecidos por integrarem o atletismo, com a corrida como destaque. De acordo com Ferreira (1984), os Jogos Olímpicos surgiram em 1896, quando Pierre de Coubertin junto ao historiador e filólogo francês, Michel Breal, sugeriram ao Comitê Organizador, a inclusão da Maratona entre as competições disputadas em Atenas, com a vitória de um grego.

Imagens fotográficas, pictográficas, de arquivo fílmico em preto e branco e de jornais impressos compõem uma sequência, narrada por depoimentos, aspectos da evidência documentária. Ou seja, tudo aquilo que convence em um filme, que dá grau de credibilidade. Rabinger (2014) cita três tipos de evidência: a da fala, a comportamental, e a visual, que geralmente são as mais fortes. Isso se deve ao fato de que as pessoas podem falar qualquer coisa, no entanto, não podem escolher sentimentos ou comportamentos ao passarem por experiências sentimentais fortes.

As cenas seguintes mostram o desempenho dos treinos dos atletas profissionais e a



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

alimentação deles. Daniel conta sobre sua vida de atleta, enquanto há um *raccord* de espaço para a África, acompanhado de trilha de música típica. O atleta percorre as localidades e paisagens africanas, com a intenção de mostrar a localidade de onde veio, a cultura de seu país. O filme segue com depoimento dos participantes falando sobre os objetivos e motivos de ser percorrer tamanha distância. Ao citar corredores africanos é inevitável relembrar o maratonista etíope Abebe Bikila, grande ídolo dos países do continente, reconhecido por seu desempenho e por uma característica peculiar, vencer a maratona de Roma ao correr descalço, conforme relembra Duarte (2000).

O filme retoma as cenas antes da largada, que é dada ao som da buzina. Milhares de pessoas tomam o espaço público, as imagens são feitas em câmera lenta, usadas em sobreposição, ou em tempo real, com os maratonistas durante o percurso. O filme se atém apenas em segundos com imagens do percurso e corta bruscamente para a chegada, com depoimento dos concluintes, contando como foram no percurso, e na sequência, os efeitos e a recuperação pós-prova. Os olhares dos atletas nos depoimentos pós-maratona são sempre voltados a quem está os entrevistando, e nunca direto para a câmera.

O corte para a África abre uma cena de treinos do queniano em seu país. Ele conta os motivos de sua etnia ser responsável pelos melhores tempos. A corrida para eles é um meio de locomoção, uma vez que são as pernas seu único meio de transporte. Os quenianos chegam a correr quilômetros desde a infância para chegarem à escola. Então, o treino é natural desde os primeiros anos de vida. As imagens de arquivo da maratona de Roma de 1960 mostram Abebe Bikila. Personagens depõem contando sua história enquanto várias imagens de arquivo encobrem as falas. Uma das características de Bikila é continuar se exercitando após a chegada, fato mostrado também em tomadas de arquivo.

Novo depoimento de Daniel é coberto por imagens dos treinos intensos. Durante sua



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

narração, imagens mostram a extrema pobreza de seu país. Certa vez roubaram seu prêmio em dinheiro, queimaram sua casa, e assassinaram a mulher de seu irmão e o sobrinho.

Ao mostrar os treinos da medalhista olímpica, tentando se recuperar de uma lesão, mulheres depõem sobre a participação feminina na corrida e como é conciliar casa, filho e trabalho com a modalidade. Ao fim do depoimento são mostradas imagens de arquivo em preto e branco das primeiras participações femininas nas corridas, com narração das participantes. Um trecho de filme com imagem e narração da "voz de Deus" originais, mostram a participação da primeira mulher. Inscrita na maratona de Boston, em 1928, somente com as iniciais KS para que o sexo não fosse identificado. A imagem seguinte é o depoimento da própria K. Switzer. As cenas antigas, narradas por ela, mostram participantes e organizadores tentando "arrancá-la" da prova, e tirar seu numeral. Após ser defendida pelo namorado, ela segue até o fim da corrida.

A primeira vencedora de uma maratona nas Olimpíadas foi Joan Benoit Samuelson, em 1984. Ela dá depoimento sobreposto às cenas “em cor” da sua participação. A multidão vibra na chegada da primeira edição que contou com a categoria feminina. A recordista mundial, Paula Radcliffe, com o tempo de 2h15min, fala da experiência em obter a marca. Enquanto cenas da chegada da prova são mostradas, com a narração do locutor da competição.

Os recursos de montagem permitem que o filme avance ou volte no tempo, mude de lugar, cidade e país, à expectativa do diretor. O que possibilita que retorne o período de três semanas antes da prova, retomando as sequências de preparativos e depoimentos. Quando os atletas chegam ao local, muitos *closes* dão conta de evidenciar a colocação dos *chips* marcadores de tempo fixados aos tênis e os suplementos de hidratação. Mais uma vez o poder da montagem é responsável pela "ida e volta" desses maratonistas aos treinos e local



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

da prova, dessa vez evidenciando muitos atos espontâneos captados.

Segundo Rabinger (2014), uma forma interessante para prender a atenção do espectador com elaboração diferente à oferecida somente no processo de montagem, é ter cuidados com o processo para a construção de um bom início, desenvolvimento e fim, o que teria mais relação à trama. E isto, está exclusivamente nas mãos do cineasta. Este formato deveria ainda proporcionar uma forte identificação entre o público com os personagens, para causar uma transferência das emoções até eles, seja de alegria, tristeza, ansiedade, medo, conquista. Rabinger (2014) afirma que o cineasta, ao tender para o emocional, consegue mostrar algo mais amplo sobre a sua sociedade, para reforçar o sentimento de identificação. O documentário por si só, pode promover estas sensações, pois às vezes, os momentos que causam emoção estão bem diante da câmera. Então, de maneira instintiva eles devem ser capturados com olhar sensível e apurado.

Finalmente os participantes chegam ao local da retirada dos *kits* das provas, compostos por numeral, *chip* de cronometragem e camiseta. Todos assistem também a um congresso técnico que apresenta os atletas de elite, com depoimentos para os participantes de Daniel Njenga e Deena Kaster. O corte seguinte denota a saída dos participantes do congresso para o jantar que antecede a competição. Seguido de novos depoimentos sobre o tipo de alimentação pré-prova e todo o equipamento preparado na noite anterior. Este corte fornece um trajeto automático na mente do espectador, não necessitando de maiores explicações sobre o que de fato aconteceu na elipse de espaço tempo.

Todos estes recursos só são possíveis graças ao volume de tomadas feitos, característico do chamado cinema direto/verdade. Ele é decorrente da necessidade gerada pelo formato, permitindo uma gama de opções para seleção no processo de montagem. O contraponto disso são as inúmeras possibilidades de manipulação deste discurso. A



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

quantidade de imagens-câmeras sonoras dão credibilidade pela forma como são apresentadas, e, promovem graus de variadas interpretações, conforme Ramos 2013.

A nova elipse leva o espectador para a madrugada que antecedem à maratona. Preparados os atletas são filmados saindo de suas casas ainda antes do amanhecer. Uma cena do nascer do sol antecede à da cidade sendo iluminada pelos raios. Em seguida, a concentração dos milhares de atletas atrás da faixa de largada. Uma sequência de tomadas muito rápidas mostra a imprensa, a cidade vista de cima tomada por pessoas, e a torcida empunhando diversos cartazes com frases de incentivo. A narração, neste momento, é do jornalista que transmitirá a prova pela TV, portanto, as imagens são intercaladas, com ele na posição de "âncora" na bancada do jornal, único momento em que alguém depõe com olhar direto para a câmera. A partir disso, uma sequência de *takes* de matérias jornalísticas sobre a prova, com a presença dos repórteres.

Novamente ao soar da buzina os atletas largam, mas dessa vez são feitas várias cenas inicialmente da frente da largada, de cima e de trás. Pelo volume de participantes muitos atletas amadores iniciam o percurso caminhando até saírem do "funil". Os espaços públicos vão sendo tomados pela multidão, unida por um objetivo em comum, a corrida. Desta vez o percurso é detalhado nas filmagens. A narração é do jornalista e dos participantes em voz *over*.

Torcida e público participante se intercalam, até o corte para uma longa cena do pelotão de elite, inicialmente o masculino, depois o feminino - que não dá para dizer que é um pelotão feminino, pois Deena lidera correndo em primeiro sozinha entre um segundo pelotão masculino. Novas imagens da cidade vista de cima mostram a multidão passando por pontos turísticos, pontes, prédios históricos, praças.

Durante o percurso, propositalmente, o "sujeito da câmera", conforme definido por



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

Ramos (2013), deixa aparecer em seu enquadramento os cinegrafistas sobre as motos, e outros veículos, que capturam imagens dos corredores. As técnicas de filmagens empregadas por ele se utilizam de recursos como panorâmicas verticais de baixo para cima e vice-versa, e horizontais, além de realizar o mesmo procedimento de terceiros evidenciado por ele, a filmagem em movimento sobre algum meio de transporte. Quando as imagens são feitas em plano geral, apesar de o foco estar nos atletas, é possível ver a torcida e a arquitetura ambiente, incluindo os monumentos históricos.

Deena e Daniel lideram a prova, enquanto isso a narração continua com os jornalistas que transmitem. Ao fundo som diegético da vibração da plateia e extradiegético da trilha sonora motivadora e de suspense para os quilômetros finais, pois a distância entre os primeiros colocados é muito pequena perante seus concorrentes, mostrada em imagens frontais e laterais. Abertura esta percebida só no *sprint* final, onde Felix Limo chega em primeiro e Daniel em terceiro. O momento em que cruzam a linha de chegada é mostrado por diversos ângulos, com câmeras diferentes. A câmera atém-se a Daniel em primeiríssimo plano por vários segundos, durante sua hidratação pós-prova, com cena acompanhada somente por trilha sonora, conforme descrito por Ramos (2013), ao tratar das técnicas de documentário.

Quando se fala em imagem gerada a partir da câmera, é difícil separá-la do equipamento que permitiu sua existência. É o aspecto maquínico que permite a materialidade e forma, e a exposição da atividade do sujeito da tomada. É este conjunto que promove a recepção do espectador. “Essa força ou intensidade da conformação maquinica em sua abertura para a tomada pode explicar por que o conceito de imaginação não encontra grande repercussão na reflexão sobre a imagem-câmera”. (Ramos, 2013, p. 78).

A imagem aérea é utilizada para fazer a transição ao retorno da competição



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

feminina, o trecho final de Deena, que continua na liderança. Em plano médio, ela olha para trás para garantir a distância da segunda colocada. Na sequência, o plano aberto mostra sua concorrente fazendo a curva, metros atrás de Deena. Ela vence, e novamente mesmo formato de cenas da vitória masculina. Os amadores, que continuam em percurso são mostrados em multidão que se aproxima da linha de chegada. O som diegético da torcida vibrando torna-se muito forte, acompanhado da trilha sonora. Os personagens do filme cruzam a linha de chegada com imagens frontais enquadrando o relógio marcador. As imagens do desfecho da prova são cobertas com áudio de depoimento desses personagens. Outra sequência de imagens mostra a premiação dos amadores, elite e entrevistas com os primeiros colocados. A câmera muito alta capta imagens dos corredores, de costas, indo embora. O filme encerra com novos depoimentos dos competidores e a retomada do seu dia a dia, dos treinos e as competições seguintes.

Conclusão

Após um grande período em baixa, a produção de documentários voltou com força nos últimos anos. Ramos (2005) comenta que o retorno aconteceu de forma sintonizada com os contextos sociais. Com esta nova demanda, os debates acerca do tema também aumentaram, seguindo a tendência, e hoje, tornaram-se objetos de estudo da teoria do cinema.

Os assuntos que envolvem o documentário e suas relações com a ficção são diversos, passando desde seu acesso ao público, à união dos gêneros, a montagem, o ponto de vista, mas o maior dilema, destacado por Porter (2014), acentua-se nos Estados Unidos: o abismo entre a de filmagem industrial e filmagem autoral.

Referente à questão ética, o documentário deve chegar próximo ao real, mas sem arriscar a vida dos personagens nem dos realizadores. Ainda assim, há de se atentar que



UNESPAR/FAP - Curitiba/PR

ISSN 2317-8930

estes filmes testemunham uma verdade e que farão parte da memória cultural de seus espectadores.

Referencial bibliográfico

BARBOSA, Marialva. História da Comunicação no Brasil. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

DE CAMARGO, Alberto Junqueira e DA SILVA, José Ferreira. Atletismo corridas. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

DUARTE, Orlando. História dos Esportes. São Paulo: Makron, 2000.

GRIFI, Gianpiero. História da Educação Física e do Esporte. Porto Alegre: D.C. Luzzato, 1989.

BERGAN, Ronald. Ismos, para entender o cinema. São Paulo: Globo, 2010.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas, SP: Papirus, 2011.

MATTA, Roberto da. A casa & a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MELLO, Victor de Andrade de; PERES, Fabio de Faria (orgs). O esporte vai ao cinema. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

MOURÃO, Dora Maria e LABAKI, Amir (orgs). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

LIMA, Luiz Costa (introdução, comentários e seleção). Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.