

Eugênio Magno Martins de Oliveira

**UMA POSSÍVEL ABORDAGEM DO REAL
ATRAVÉS DA REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO**

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2006

Eugênio Magno Martins de Oliveira

**UMA POSSÍVEL ABORDAGEM DO REAL
ATRAVÉS DA REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem.

Orientador: Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2006

Oliveira, Eugênio Magno Martins de, 1958-
Uma possível abordagem do real através da realização do
documentário / Eugênio Magno Martins de Oliveira. - 2006.
125 f. -

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Documentário (Cinema) - Técnica - Teses I. Cunha, Evandro José Lemos da,
1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD : 791.4353

Dedico este trabalho a meu irmão, João Aluizio, responsável por me levar às primeiras sessões de cinema, na infância, a Jacó, projecionista e carregador de latas de filmes da Companhia de Cinemas do Norte de Minas e ao cineasta Vladimir Carvalho, por me devolver o gosto pelo documentário.

Aos professores e funcionários da EBA / UFMG, Ana Lúcia, Evandro Lemos, Heitor Capuzzo, Jalver Bethônico, Lúcia Pimentel, Maurílio Rocha, Alice Moreira, Holanda Vaz e Zina Pawlowski; aos cineastas Carlos Canela, Evaldo Mocarzel, Fábio Carvalho e Victor de Almeida; ao gestor público de cultura Neander César e ao revisor deste trabalho, Paulo Barbosa, os meus agradecimentos.

RESUMO

O presente trabalho apresenta itinerário para a realização de um documentário. Esse itinerário é construído a partir da compreensão de que é possível uma abordagem do real no documentário, através da combinação das linguagens artística e de comunicação. A revisão bibliográfica e a análise de filmes de diferentes épocas, correntes e nacionalidades – com predominância do documentário nacional – levantou a hipótese da existência de mais um modo de documentário para se somar aos quatro já identificados e sistematizados pelo teórico Bill Nichols. A pesquisa revelou também uma convergência de práticas por parte dos documentaristas autores dos filmes analisados, entre elas a utilização da metalinguagem como forma de explicitar a opção de se utilizar a ética como recurso estético. A descoberta dessa combinação de elementos na realização do documentário proporcionou a identificação de uma dramaturgia documental.

ABSTRACT

This work is a path to some guidance as how to make a documentary. It is based on the idea that it is possible to have a realistic approach in documentaries by combining artistic and communicating languages. A bibliographical review and the analysis of films from different periods, schools and nationalities – specially Brazilian documentaries – have raised the possibility of the existence of another kind of documentary which would be added to the four kinds systematized by Bill Nichols. The research has also shown a conveyance of practices from the documentary makers in the analyzed films such as the use of metalanguage to demonstrate the choice to resort to ethics as an esthetic means. The find of this element combination in the making of documentaries has made it possible to identify a documentary dramatics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 ABRANGÊNCIA, ARTICULAÇÕES E INTERDEPENDÊNCIAS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL.....	15
1.1 Linguagens artística e de comunicação.....	17
1.2 O audiovisual e suas formas de abordagem, representação e construção do real.....	20
1.3 O diálogo entre o cinema ficcional e o documental.....	25
2 A ABORDAGEM DO REAL ATRAVÉS DO DOCUMENTÁRIO.....	30
2.1 Os modos do documentário.....	30
2.2 A ética como estética.....	33
2.3 Dramaturgia documental.....	36
3 CONVERGÊNCIAS: DE VERTOV A MOCARZEL.....	41
3.1 <i>O homem da câmera.....</i>	<i>42</i>
3.2 <i>Crônica de um verão.....</i>	<i>44</i>
3.3 <i>Cabra marcado para morrer.....</i>	<i>48</i>
3.4 <i>Barra 68 – sem perder a ternura.....</i>	<i>56</i>
3.5 <i>Tiros em Columbine.....</i>	<i>63</i>
3.6 <i>À margem da imagem.....</i>	<i>73</i>
3.7 Conclusões.....	84

4	ITINERÁRIO PARA A REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO.....	87
4.1	Construindo o projeto.....	87
4.2	A produção.....	94
4.3	A finalização.....	101
4.4	Lançamento: exibições fechadas e estréia.....	106
4.5	Balanço geral do projeto.....	111
	 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 114
	 BIBLIOGRAFIA.....	 122
	 FILMOGRAFIA.....	 125

INTRODUÇÃO

O chamado cinema não-ficcional ocupa cada vez mais espaço. Nas salas de exibição, nas tvs abertas e nos canais pagos, nos cineclubes, nos festivais e nas mostras, é notória a participação cada vez maior desse gênero audiovisual. O interesse público e as platéias para este tipo de cinema, também chamado documental, crescem em proporções geométricas. As pesquisas e os estudos sobre o tema também aumentam, e é grande o número de diretores que realizam exclusiva e prioritariamente documentários. Também são muitos os futuros cineastas que vislumbram a possibilidade de se tornarem documentaristas de tempo integral e não mais terem o documentário apenas como escala, mídia auxiliar ou rito de passagem para o longa-metragem de ficção.

Seduzido pelos encantos da linguagem cinematográfica e das estéticas ficcionais, mas com os pés fincados no chão da realidade, cuja gravidade me atrai – principalmente em razão de minha formação acadêmica e ofício profissional de comunicador –, concluí que o cinema documental e/ou de inspiração no real estava se configurando como uma nova vocação artística e profissional.

Comecei então a percorrer este caminho como realizador e colaborador em documentários. Participei de algumas produções e me senti incomodado com a falta de método que as guiava. Coloquei-me então em busca de bibliografia disponível a fim de encontrar, uma orientação, um norte para a realização de documentários. A bibliografia sobre o cinema documental em geral é escassa e encontrei muito pouco do que eu buscava de específico sobre os passos para a realização de um filme documentário. Entretanto, fiz contato com importantes estudos que me permitiram conhecer sua história e ter uma compreensão mais sistemática do que significava o fazer cinema de não-ficção. Esses estudos me inspiraram e provocaram-me no sentido de realizar uma pesquisa que me guiasse e, quem

sabe, outros interessados, na construção de um projeto para realização de documentários, colocando em perspectiva alguns aspectos históricos e refletindo sobre o seu conceito e sua estética. Esta foi a motivação inicial para este trabalho. Queria investir em um estudo que estabelecesse uma ligação com o meu universo profissional e oferecesse a possibilidade de dar seqüência aos meus estudos de graduação em Comunicação Social e especialização na área de Educação, combinados a minhas práticas artísticas, ligadas à expressão através da palavra falada e escrita, das artes dramáticas e dos meios audiovisuais.

Para isso, o abrigo e a ancoragem acadêmica passaram a fazer parte dos meus objetivos, os quais persegui com obstinação. Meu projeto para o concurso de ingresso ao mestrado foi inspirado principalmente em alguns filmes a que assisti naquela ocasião, tais como: *Tiros em Columbine*, *Elogio ao amor*, *À Margem da imagem*, *O rap do pequeno príncipe*, *Nelson Freire*, *Barra 68*, *Iracema – uma transa amazônica*, *Aruanda*, *Cidade de Deus*, *Uma onda no ar* e *Edifício Master*, entre outros. Além de dois artigos escritos a partir desta mesma motivação.

Vencida a etapa do concurso, coloquei-me em processo de aproximação com a metodologia dos trabalhos científicos. Reelaborei o meu projeto, depois de cursar algumas disciplinas de caráter metodológico e cursei outras matérias específicas sobre o cinema e o documentário. Nesse período, soube de realizadores e pesquisadores que, incomodados como eu, haviam tratado do assunto em dissertações e livros. Muitos desses estudos estavam centrados no panorama histórico e no desenvolvimento do documentário, outros analisavam a natureza dos limites e fronteiras entre o documentário e o filme de ficção, além da questão da nomenclatura. Outros ainda examinavam filmografias e estéticas adotadas por um segmento de documentaristas e também questões antropológicas, enveredando pelo uso do audiovisual como meio, no já bem delimitado campo do documentário etnográfico. Percebi então que muitos estudiosos haviam avançado em questões que eu pretendia pesquisar e que, em vez de

refazer o mesmo percurso dos meus antecessores, poderia me utilizar desses trabalhos, sem prejuízo daquilo que era o meu objeto principal de estudo. Foi o que fiz e que aqui apresento como resultado.

Esclareço que não pretendo aqui historiar o cinema documental, de seus primórdios até o momento do atual. O objetivo deste estudo não é também conceituar o documentário e estabelecer relações comparativas entre o chamado cinema não-ficcional e as narrativas de ficção, tampouco buscar uma nomenclatura síntese deste gênero de cinema. (A propósito, ao longo do texto, aparecerão várias expressões, como documentário, cinema-não-ficcional, cinema documental, narrativas de não-ficção, etc, para designar o mesmo objeto.) Cabe esclarecer também que, embora tenha escolhido alguns filmes para ilustrar as argumentações, não farei nenhuma análise crítica detalhada e de profundidade deles, evitando tecer comentários sobre as influências e as escolas de seus realizadores. Estes filmes, de diferentes períodos, de várias nacionalidades – com predominância do documentário nacional – e realizados por diretores de gerações e formação diferentes, têm no trabalho o único objetivo de realçar a convergência de escolhas éticas e estéticas comuns, semelhantes e/ou que dialoguem entre si e que reafirmem a minha proposta de um documentário considerando a combinação das várias correntes desse gênero de filme. Sem partidarismos estéticos e de escolas, este trabalho não desconsidera nenhum dos estudos anteriores, inclusive os mais recentes.

O título do trabalho é emblemático na tradução do que se pretende configurar como uma nova bibliografia do cinema documental. Uma possível abordagem do real através da realização do documentário é uma frase-síntese para dizer que é possível abordar o real, para falar que será apresentada uma dessas possibilidades, mostrando, inclusive, uma das maneiras de fazê-lo. E também para dizer que, embora o trabalho seja despretensioso – apenas um itinerário para orientar e sinalizar os caminhos da realização documental –, ele não

desconsidera pesquisas e estudos que conceituam e ponderam sobre as opções de comunicação, narrativas e poéticas do documentário.

No capítulo 1 apresento uma síntese dos principais conceitos sobre o cinema e o audiovisual, considerando suas articulações, abrangência e interdependências. A partir de uma rápida análise sobre a macro-abrangência do cinema, sigo apresentando o audiovisual enquanto arte e canal de comunicação. Neste quadro, o foco está sobre as formas de abordagem, representação e construção do real, através do uso consciente das linguagens artística e de comunicação (como informação). Esta questão é realçada com a análise da bibliografia utilizada, perscrutando as ressonâncias entre a proposta de utilização destas linguagens em relação direta com as pesquisas que tratam do estudo do diálogo entre o cinema ficcional e o documental.

O segundo capítulo concentra uma pequena visão dos modos do documentário. Em seguida, é feita a defesa da utilização da metalinguagem, como responsável pela tradução fílmica da estratégia de se usar a ética como estética. Nesse contexto, é ressaltada a realização do documentário a partir da convergência do que proponho com a bibliografia estudada, já sinalizando para o estudo da filmografia que será apresentada no próximo capítulo. Aí aparece a proposta de realização do documentário narrativo e dramatúrgico, sem perda do seu caráter ético e de documento informativo (de comunicação). Assim, desenha-se o embrião de uma hipótese, que, a partir de novos estudos, pesquisas e argumentações poderá se firmar como proposta de um novo trabalho, que pode dar origem à identificação de uma nova escola e/ou um novo modo de documentário. Essa idéia, de que existe um novo modo e/ou uma nova escola do documentário, deixa em aberto um caminho para que o próprio autor o retome em outra ocasião, ou para que outros pesquisadores o adotem como aprofundamento de suas pesquisas.

O capítulo 3 analisa seis documentários, realizados em épocas distintas, apontando suas convergências. Os filmes *O homem da câmera* (*Chelovek Knoaparatom*, Dziga Vertov, Rússia, 1929); *Crônica de um verão* (*Cronique d'un Été*, Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1960); *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, Brasil, 1982); *Barra 68 – Sem perder a ternura* (Vladimir Carvalho, Brasil, 2001); *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, E.U.A., 2002); *À margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, Brasil, 2003); são examinados sob a perspectiva da convergência de algumas escolhas éticas e estéticas que os permeiam, para referendar com o exemplo de práticas cinematográficas a proposta dissertativa apresentada como objeto do trabalho.

Depois de considerar conceitos, estéticas e argumentações de sustentação para o formato de documentário identificado e proposto como objeto de trabalho, o capítulo 4 indica um itinerário possível para a realização do documentário. Nesse capítulo, encontram-se várias reflexões sobre a maneira de se conduzir o processo de realização de um documentário audiovisual sob a ótica dos pressupostos defendidos nos capítulos anteriores. Dividido em sub-capítulos, com sub-temas, ele sugere uma seqüência de providências que vai da concepção e construção do projeto e da produção propriamente dita, até a exibição do documentário, sem negligenciar a preocupação com a divulgação, entendida como necessária em todas as fases do projeto.

O itinerário proposto tem início com idéias gerais sobre a construção de um projeto, fala sobre a redação de um roteiro para a captação de imagens, sobre a formação da equipe e escolha do suporte de captação bem como dos possíveis meios de fruição do produto audiovisual, evidenciando ainda a importância de um orçamento tecnicamente bem elaborado. São apresentadas as etapas de produção e finalização e são feitas também algumas considerações sobre distribuição e comercialização, lançamento, exposições fechadas e estréia. Finalmente, são apresentadas outras sugestões, entre elas, as de se fazer um balanço do

projeto, analisando objetivamente os resultados alcançados, em termos do cumprimento de metas e objetivos e uma prestação de contas aos parceiros e incentivadores do projeto e à sociedade como um todo, através de relatórios e da imprensa.

Como desfecho, as considerações finais apresentam uma avaliação comparativa do chamado embrião da hipótese dissertativa proposta e suas relações com a bibliografia e filmografia analisadas e revistas, confrontadas com os objetivos pretendidos e aqueles alcançados. Tem-se aí uma apresentação dos resultados, avaliando a pertinência, adequação, exequibilidade e validação da proposta. Ainda no capítulo final, são dadas orientações sobre a possível destinação do trabalho. Por fim, são feitas as conclusões sobre o tema do trabalho que ora se apresenta.

1 - ABRANGÊNCIA, ARTICULAÇÕES E INTERDEPENDÊNCIAS DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL

Não são as imagens que fazem um filme, mas a alma das imagens. (Gance)¹

Um filme é mais que um filme. Um filme é uma película virgem e é também uma película impressa com imagens reais e/ou fictícias. Um filme é parte de um sistema chamado cinema, cuja existência, na atualidade, já pode prescindir do filme, isto é, da película cinematográfica. O cinema é, incontestavelmente, uma arte, das mais importantes e influentes, do ponto de vista social, de nossa época, não somente em sua individualidade intrínseca, como uma obra em particular, mas também como integradora das várias expressões artístico-culturais.

Mas o cinema não é apenas uma arte, ele é indústria. O cinema é também arte e linguagem, ou linguagens. E o cinema não é mais apenas cinema, da forma totalizante como nasceu e que durante décadas reinou absoluto. O cinema é hoje um dos vários formatos audiovisuais. Podemos afirmar então, sem receio, que o cinema é uma arte, uma linguagem, um veículo de comunicação, que é parte de uma indústria, do complexo e abrangente sistema audiovisual. E este trabalho, embora seja sobre documentário – o que se convencionou chamar de uma forma ou um gênero de cinema –, é também sobre o audiovisual como o compreendemos e como hoje ele se apresenta. Então, nas páginas que se seguem, a expressão audiovisual também será usada, por ser mais abrangente. Mas a expressão cinema, contudo, aparecerá querendo na maioria das vezes significar a mesma coisa.

Antes de tratar especificamente da matéria principal, cabem algumas reflexões de ordem geral sobre as várias articulações, abrangência e interdependências do nosso objeto de estudo em seu macro-ambiente.

¹ Apud MARTIN, 1990, p.19.

O audiovisual, embora materializado em um suporte vulnerável às intempéries e ao passar dos anos, é dos mais impactantes como valor simbólico e impregna o cérebro humano de imagens e sons, que, armazenados na memória e no inconsciente coletivo ou individual de seus espectadores, repercute de forma comportamental as suas mensagens. Apesar de ser a mais jovem das artes, cuja técnica é uma “simples” reprodução da realidade, o audiovisual, com a capacidade de dar verossimilhança às suas fabulações e narrativas informacionais e poéticas, promove a abertura das portas da percepção do indivíduo, provocando nele emoções e fabricando sonhos de encantamento. É um veículo de mão-dupla, na medida em que invade a percepção do espectador através dos olhos e ouvidos e dá a ilusão de se deixar ser invadido, porém usando o mesmo espectador, desta vez através de seu coração e mente, já povoados de sonoridades, imagens e emoções, que atuam e protagonizam devaneios imaginativos.

Na aparente fragilidade da arte e da linguagem audiovisual – fragmentos de fotogramas, *frames* e *pixels* – é que se encontra sua principal força que, quase sempre, a serviço dos poderosos, é utilizada como instrumento de imbecilização e dominação das massas. Assim como as religiões são veículos de transporte, cujo propósito é religar o homem ao transcendente, ao absoluto, o cinema também é um veículo de comunicação. O meio de transporte mais eficaz e mais eficiente na tarefa de conectar o homem com a ilusão, com o sonho e a alienação, mas também com o saber, com o mundo, com a história, com o que é relativo e absoluto sobre a terra e que pode ser captado através da sensibilidade de lentes e microfones.

Vale ressaltar, entretanto, que o suporte audiovisual (película, fita ou hd e a própria câmera) são uma espécie de depósito ou memória, como um *container* ilimitado e desprovido de preferências, aberto a todo e qualquer tipo de conteúdo. Essa sua característica abre infinitas possibilidades, entre elas a de poder afirmar que, dispondo-se dos mínimos

recursos técnicos necessários, pode ser explorado pelos mais variados grupos e indivíduos que poderão abordar temas ou assuntos do seu interesse. E assim é e acontece. Desde as milionárias e hegemônicas produções hollywoodianas que ocupam espaços de fruição em todos os países do globo, até os vídeos realizados por índios e mendigos, passando pelas telenovelas, videoartes, telejornais e os conteúdos das chamadas mídias digitais, uma enorme quantidade de artefatos audiovisuais é produzida diariamente. São vários os conteúdos, e muitas as ideologias de diversos gêneros e variados estilos, com distintas estéticas, em diferentes suportes. As linguagens utilizadas também são de vários matizes. Do tradicional, do conservador, ao pós-moderno, experimental, inventivo, inovador e de ruptura com paradigmas do passado – distante ou próximo –, o projeto cultural que tem o audiovisual como meio representa, inventa o mundo e se reinventa com o gênio da arte, da ciência e das novas tecnologias da realização.

1.1– LINGUAGENS ARTÍSTICA E DE COMUNICAÇÃO

Dentre as diversas formas de expressão audiovisual, duas delas estão aqui em foco independentemente do suporte em que se apresentem: as linguagens artística e de comunicação, ou arte e canal de informação.

Para o presente enfoque, será considerada linguagem artística ou arte o constructo audiovisual cujo conteúdo e forma – baseado no real, ou fruto do imaginário do artista, mesmo que transporte informações, eduque ou comunique algo – seja composto de feições poéticas e/ou se constitua de representações ou mostrações simbólicas que notoriamente assim tenham sido qualificadas. Mesmo sem o rigor necessário a uma afirmação estética, filosófica ou científica precisa, apresento alguns conceitos, como os elaborados em *Conceito de poesia*, onde Pedro Lyra, tratando a poesia como sinônimo de arte, afirma que se pode sintetizar o universo da poesia como “substância, mediante a distribuição dos aspectos

transitivos dos seres por suas categorias, tais como as que se seguem: a) sentidos: existencial e filosófico; b) pólos: repulsão e atração; c) valores: positividade e negatividade; d) duração: novo e antigo; e) magnitude: grande e pequeno e f) aparência: belo e feio [...]”² e as seguintes afirmações de artistas como:

o que meu inconsciente me grita, (Mário de Andrade);
uma força divina e misteriosa que age de maneira incompreendida, (Schiller);
design da linguagem, (Décio Pignatari);
a fala do infalível, (Goethe);
a ida ao fundo do desconhecido para encontrar o novo, (Baudelaire);
a religião original da humanidade, (Novallis);
essências e medulas, (Ezra Pound);
a descoberta das coisas que eu nunca vi, (Oswald de Andrade);
uma viagem ao desconhecido, (Maiakovski)³

ou ainda o sinônimo de arte, dicionarizado. Entre as várias definições listadas, optei por reproduzir a seguinte:

Arte. 3 - atividade que supõe a criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação: uma obra de arte; as artes visuais; arte religiosa; arte popular; a arte da poesia; a arte musical.⁴

Já para a linguagem de comunicação ou canal de informação, será considerada como tal o produto audiovisual baseado no real ou em fatos, saberes e conhecimentos concretos, cuja forma ou estética, embora possa ter feições poéticas, tenha como propósito principal informar, educar ou tornar comum um conhecimento, utilizando-se de uma linguagem clara que proporcione um *feedback* objetivo, que possa ser aferido.

Para reiterar esta premissa, é tomado o “modelo comunicativo semiótico-informacional”⁵, cujo poder transmissivo próprio centra a sua atenção mais na eficiência do processo comunicativo do que na sua dinâmica. Assim, é importante reforçar a idéia expressa

² LYRA, 1992, p. 85 e 86.

³ Ibidem, p. 6.

⁴ FERREIRA, 1986, p. 176.

⁵ WOLF, 1995, p.109.

na máxima de Beardesley Ruml: “homens razoáveis geralmente concordam, desde que saibam do que estão falando”⁶.

Isto quer dizer que a linguagem de comunicação, canal de informação, ou simplesmente comunicação, será considerada, a partir deste viés, como se apresenta em dicionário:

Comunicação. [Do lat. Communicatione]. 1. Ato ou efeito de comunicar(se). 2. Ato ou efeito de emitir, transmitir e receber mensagens por meio de métodos e/ou processos convencionados, quer através da linguagem falada ou escrita, quer de outros sinais, signos ou símbolos, quer de aparelhamento técnico especializado, sonoro e/ou visual. 3. A ação de utilizar os meios necessários para realizar tal comunicação. 4. A mensagem recebida por esses meios. **Comunicação de massa.** Comunicação social dirigida a uma ampla faixa de público anônimo, disperso e heterogêneo, atingindo simultaneamente (ou a breve trecho) uma grande audiência, graças à utilização dos meios de comunicação de massa.⁷

Esboçadas as considerações dos recortes sobre os quais serão tratadas essas linguagens no contexto deste trabalho, cito agora algumas definições de cinema, para evidenciar a maneira como se pode dar a articulação deste com a sociedade através da utilização das linguagens artística e de comunicação de modelo informacional, das quais se serve o cinema. Como a idéia de que

O cinema é uma arte narrativa.⁸
Cinema são imagens fotográficas em movimento, projetadas em uma tela a uma determinada velocidade. Por se tratar de uma arte baseada em imagens, e as imagens por si sós podem não ser suficientes para contar-nos uma história em termos dramáticos, apóia-se tecnicamente em outros elementos, principalmente no som, para atingir sua principal característica, que é a necessidade de mostrar visualmente todo o contexto dramático da história para o espectador.⁹

Algumas definições ou conceitos de cinema, que reiteram a proposta aqui colocada, também são dados em *A Linguagem Cinematográfica*, quando no trecho em que fala sobre linguagem, afirma que, “convertido em linguagem graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema tornou-se por isso mesmo um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua

⁶ Apud PENTEADO, 1993, p. XI.

⁷ FERREIRA, 1986, p. 443 e 444.

⁸ LEONE e MOURÃO, 1987, p. 10.

⁹ RODRIGUES, 2002, p. 13.

qualidade de arte”.¹⁰ Mas que outros autores o vêem de formas diferentes. Jean Cocteau, por exemplo, pensa que “um filme é uma escrita em imagens”, já Alexandre Arnoux diz que “o cinema é uma linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, suas elipses, suas convenções, sua gramática”; Jean Epstein o considera “a língua universal”, e Louis Delluc postula que “um bom filme é um bom teorema”. Ainda Christian Metz, tratando o cinema como linguagem, defende que ele é um “sistema de signos destinado à comunicação”.¹¹

Colocando-se estes conceitos de cinema em relação com os que tratam das linguagens artística e de comunicação, fica evidente que o cinema em termos de linguagem é formado majoritariamente de significados artísticos e de comunicação informacional, embora possa conter outros sentidos.

1.2 - O AUDIOVISUAL E SUAS FORMAS DE ABORDAGEM, REPRESENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DO REAL

Embora o cinema produza aspectos do real, esta representação não é a realidade tal qual foi encontrada no momento em que as imagens foram captadas. Entretanto, o que o espectador vê é algo captado do real, no momento em que ele se dava a acontecer. Portanto, trata-se de uma abordagem do real, ao mesmo tempo em que é uma representação do real, mediada pela linguagem cinematográfica, e também uma construção do real, já que essa mediação alterou e, de certa forma, passou a fazer parte daquela realidade, incorporando-a e sendo a ela incorporada.

Em *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*, Ana Karina Castanheira Bartolomeu, conforme o próprio título de sua dissertação sugere, propõe uma relativização de fronteiras entre documentário e ficção, e a conclusão final de seu

¹⁰ MARTIN, 1990, P. 16.

¹¹ Ibidem, p. 17.

trabalho é a de que “documentário não é documento”. Para chegar a essa conclusão, ela utiliza-se de várias outras afirmativas, como, por exemplo, uma citação de Pierce:

A idéia de que o cinema “reproduz a realidade” encontra apoio na teoria de Charles Pierce. Devido ao mecanismo de funcionamento da câmera – a luz refletida por um objeto impressiona uma emulsão sensível –, a imagem fotográfica é, ao mesmo tempo, um signo icônico – por reproduzir a aparência do objeto que ela denota – e um índice desse objeto – na medida em que indica a pré-existência do elemento denotado: uma relação causal. Essas imagens estão, portanto, “coladas” no seu referente, constituindo-se para o senso comum uma prova da verdade. Depois, o cinema viria adicionar o ingrediente “movimento” aumentando ainda mais a “impressão de realidade”. Assim ao ser capaz de “reproduzir a realidade”, automaticamente, a câmera cinematográfica tornar-se-ia o instrumento preciso da objetividade e a imagem produzida por ela teria um imenso “poder de credibilidade”.¹²

Estudando-se o cinema de não-ficção ou o documentário como instrumento (mediador) de abordagem do real, tem-se uma série de pontos de vista, como o de Bazin, quando afirma que “a imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo”.¹³

Afirmativas conceituais sobre esta questão são encontradas em profusão no livro *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, de Silvio Da-Rin, como no seu prefácio, escrito por João Moreira Salles:

Documentaristas que acreditam na necessidade de preservar a naturalidade do mundo tendem a evitar intervenções (entrevistas, comentários, encenações) e artifícios de filmagem e edição (alterações de velocidade, movimentos planejados, montagens aceleradas). Os que duvidam da Possibilidade de apreender um mundo natural privilegiavam exatamente o oposto. Há os que sustentam que a única verdade passível de ser alcançada é aquela do próprio filme – a do personagem que se inventa diante da câmera –, o que tornaria indispensável revelar aos personagens, e também aos espectadores, o próprio artifício da filmagem. Da-Rin nos conta todas essas histórias, mas sublinha: “não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real”.¹⁴

Para essa compreensão, algumas formulações, como a de Grierson, que propõe uma separação do real, podem ser úteis, quando ele propõe que se separe o real – geral e abstrato – e o fenomenal – empírico e particular.

O “real” para ele não é o conjunto dos aspectos superficiais do mundo empírico, mas uma realidade subjacente e determinante. Este real fundamental, não é imediatamente

¹² Bartolomeu, 1997, p. 13.

¹³ Apud Bartolomeu, 1997, p. 13.

¹⁴ DA-RIN, 2004, p. 9 e 10.

perceptível, mas pode resultar de um processo interpretativo que a filosofia, a religião e a arte são especialmente capazes de proporcionar.¹⁵

Historiando o processo evolutivo do documentário, encontram-se os documentaristas da *Drew Associates*, que muitos anos depois, trabalhavam reduzindo a realidade à visibilidade. Mario Ruspoli dizia sobre as novas técnicas de filmagem que “o desejo de ‘aprender’ pela imagem a realidade tal como ela se oferece remonta à origem do cinema”.¹⁶ Os equipamentos leves e sincrônicos proporcionaram aos norte-americanos que trabalhavam com o cinema-direto fazer um tipo de cinema que passava uma certa ilusão realista e reduzia a realidade à sua aparência. Filmando com as equipes reduzidas e neutralizadas, os documentaristas da *Drew Associates* se restringiam a observar os fenômenos, sem nenhuma intervenção.

A “teoria do mimetismo” de Ruspoli e as regras de Leacock para se alcançar “um cinema não-controlado”, afinal conduzem a um “estilo grau zero, que produz no espectador uma ilusão: “o espectador acredita não que o que vê é o real propriamente, mas que o que vê existiu, ou pôde existir, no real”. Edgar Anstey [...] referiu-se pejorativamente a eles, ao aludir a um som inaudível e a planos-sequência intermináveis. O jornalismo televisual nos dá mostras abundantes destes traços: câmera tremida, ruídos do ambiente misturados às vozes, iluminação irregular, imagem granulada, cortes bruscos – marcas de uma imagem que tenta “neutralizar-se”, ou seja, produzir uma sensação de natureza como garantia de verdade, logo, como forma de legitimação. Este estilo grau zero é a característica aparente mais pregnante do modo observacional. Característica hoje tão assimilada quanto codificada, até banalizada, mas que no momento de seu surgimento revestiu-se de um caráter quase místico de acesso a um “real” puro [...]¹⁷

Este postulado não se perdeu ao longo do tempo. Atualmente, a qualidade da imagem digital e a portabilidade do equipamento e suas várias possibilidades de gravação com pouca luz, áudio sincrônico, equipe reduzida e os grandes tempos de gravação sem interrupção para a troca de rolos de filmes, entre outras facilidades, abrem ao documentário novas e infinitas perspectivas de abordagem do real.

¹⁵ Ibidem, p. 73.

¹⁶ Ibidem, p. 143

¹⁷ DA-RIN, 2004, p.145 e 146.

Programas televisivos de formato *reality show*, como os policiais do tipo *Aqui e agora*, re-inauguraram, no Brasil, este estilo de abordagem do real. Os programas *Casa dos artistas* e *Big brother* são exemplos desta forma de observação do real, presente em um dos documentários identificados por Bill Nichols, chamado *observacional puro*, em que se perseguia a invisibilidade do realizador e de sua equipe, para não macular o objeto documentado. Mas o cineasta e teórico francês, Jean-Louis Comolli, aponta para uma outra direção quando diz: “quer-se respeitar o documento, mas não se pode evitar fabricá-lo. Ele não preexiste à reportagem, mas é o seu produto”.¹⁸

Os estilos e estéticas desde os primórdios variam, se repetem e se aperfeiçoam em sua utilização por cineastas e produtores de tv de várias gerações. Não existe um conceito absoluto sobre a questão e a cada novo estudo apresentado, autores defendem posições de acordo com a sua maneira de pensar e utilizar o cinema documental. O mesmo ocorre com os realizadores mais afeitos aos experimentos, que a cada produção buscam inovações e novas combinações de linguagem.

No passado e/ou no presente, é fato incontestado que o cinema tem se configurado como veículo de aproximação de culturas e realidades. No livro *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, encontra-se na defesa do cinema como um instrumento de etnografia – no nosso caso, de abordagem do real –, uma afirmação propondo que, através do filme etnográfico, acontece um “[...] desvelamento do real que a análise das imagens nos oferece durante a própria pesquisa”.¹⁹

Já em *Documentário no Brasil: tradição e transformação*, o autor é mais contundente quando toma o conceito de documentário proposto por Jean-Claude Bernadet: “Um *modelo sociológico*, tributário da crença clássica na possibilidade de atingir um real

¹⁸ Apud DA-RIN, 2004, p. 157.

¹⁹ FRANCE, 2000, p. 13.

bruto, com sua superação em documentários concebidos como ‘discursos’ construídos no real”²⁰.

E ainda tem-se a informação de que Jean Rouch, que antes de fazer cinema trabalhava com etnografia, incorporou aos seus instrumentos de pesquisa etnográfica a câmera e o gravador, que se somaram ao velho caderno de notas.²¹

Embora o estudo do filme etnográfico não seja a proposta deste trabalho, quero confirmar a tese de que é possível abordar o real através do cinema. Até porque o filme etnográfico tem um compromisso muito maior com a fidelidade e a ética no processo de abordagem e mediação do real. E, não obstante a isso, cada vez mais etnógrafos e antropólogos utilizam-se do cinema como seu instrumento de trabalho. As afirmações acima, os títulos e temas de diversos trabalhos publicados e o uso corrente de diversas expressões tais como filme etnográfico, etnografia cinematográfica e antropologia fílmica, entre outras, confirmam esta conclusão.

Uma outra prova da utilização do audiovisual como tradução do real é seu uso constante por vários setores da sociedade. As reportagens, especialmente as investigativas, cada vez mais utilizam a câmera (escondida). As polícias, os sistemas de segurança e a justiça de um modo geral sempre recorrem a esse instrumento. Até mesmo no esporte, o audiovisual a cada dia é mais utilizado, principalmente, para as confirmações e tira-teimas da arbitragem esportiva. Os cientistas não se fazem de rogados e utilizam os recursos audiovisuais em satélites de monitoramento a serviço da física, da cosmologia, da botânica e de outros ramos da ciência, como testemunha de eventos da natureza. A medicina também vem utilizando, cada vez com mais frequência, o audiovisual em seus diagnósticos e como mecanismo auxiliar de visualização nas intervenções cirúrgicas e em outros procedimentos clínicos.

²⁰ Apud TEIXEIRA, 2004, p. 30.

²¹ DA-RIN, 2004, p. 158.

São inúmeras as utilizações sistemáticas do audiovisual como instrumento de abordagem do real, não cabe aqui – nem tampouco é objeto deste trabalho – a enumeração de todas elas. A partir destas constatações, e sem me ater à defesa de nenhum modelo ou metodologia de abordagem do real, continuo explorando o que me propus como objeto de pesquisa, dando espaço também às afirmações que falam sobre o diálogo entre o cinema ficcional e o documental. Todavia, guardo como pressuposto a confirmação assertiva de que é possível abordar o real utilizando o cinema.

1.3 - O DIÁLOGO ENTRE O CINEMA FICCIONAL E O DOCUMENTAL

Partindo do pressuposto de que é possível abordar o real utilizando o cinema e o audiovisual, apresento agora alguns breves conceitos sobre os gêneros ficcional e documental, na perspectiva do documentário que é o objeto deste trabalho, para assim, tratar do diálogo entre os dois.

Antecipando as opiniões de vários estudiosos que não concebem a possibilidade de distinção entre os dois gêneros, cito primeiramente Godard, para quem “O filme em geral e o documentário em particular não têm o conveniente grau de abstração disponível na linguagem escrita e falada onde palavras (‘esperança’, ‘sombriinha’, ‘jardim’) fornecem um referente específico para a imaginação”.²²

O que é o documentário? Para muitos, é um tipo de cinema que trata da realidade em locações autênticas. Outros dizem que é a verdade testemunhada do real. Ou o que apreende a realidade documentando-a. Ou ainda o que exhibe o flagrante de um acontecimento sem que haja encenação ou roteiro pré-determinado. Apesar da dificuldade em estabelecer fronteiras entre o filme de ficção e o documentário, utilizarei algumas tentativas de estudiosos de delimitar esse campo.

²² Apud BARTOLOMEU, 1997, p. 5.

Os cineastas participantes da *World Union of Documentary*, em 1948, na tentativa de delimitar o campo do documentário arriscaram algumas definições:

“[...] trata dos fatos reais e visa a fazer compreender os problemas de ordem econômica, cultural ou referente às relações humanas.” (Jacquinot, 1993:165) “No sentido preciso, ele é, por oposição ao ‘filme de ficção’, uma obra que tem objetivo informativo ou didático, concedendo mais importância ao conteúdo das imagens que à originalidade de sua apresentação.” (Nichols, 1991:xiii) “Ele apresenta documentos destinados a instruir o espectador e, assim, se opõe ao filme de ficção, que dá a ver imagens romaneadas, fruto da imaginação do realizador.” (Boussinot, 1980: 397) “Um filme que lida diretamente com o fato e não com a ficção, que tenta transmitir a realidade como ela é no lugar de alguma versão ficcional da realidade.” (Konigsberg, 1987: 88)²³

É ainda Godard quem diz: “[...] é preciso que procure mostrar as coisas como são realmente e não apenas como elas ‘deveriam ser’ no cinema. O cinema nasceu para registrar o instante, registrar e conservar certas qualidades do instante.”²⁴

Obras que tentaram delimitar o campo do documentário deixaram margens para argumentações. Vários estudos dão conta de uma relativização cada vez maior das fronteiras entre o documentário e o filme de ficção. O próprio Godard fazia a seguinte provocação: “Realismo? Ficção? Tudo é realismo e tudo é ficção. Meu ofício não é filosofia. Eu não tenho a obrigação de saber, de designar.”²⁵

Já Da-Rin argumenta que

Os verbetes enciclopédicos costumam opor o documentário à ficção. Este é, aliás, o significado que encontramos fora dos círculos especializados, no senso comum. A mesma contraposição à ficção caracteriza a expressão de uso corrente nos Estados Unidos: *non-fiction film*. O que evita a tarefa árdua de produzir uma definição, mas não chega a resolver a questão. Ao contrário: agrava-a, ao criar artificialmente uma oposição extrema entre campos que, na prática, são marcados por nuances e sobreposições. Godard é um dos que não acreditam nesta oposição.²⁶

Nem tudo é ficção, como insistem alguns estudiosos. Tampouco existe o documentário puro, como verdade e/ou documento de uma realidade apreendida. Sendo assim, tornam-se desnecessárias as argumentações no sentido de absolutizar qualquer um dos

²³ Apud BARTOLOMEU, 1997, p. 7.

²⁴ SUPLEMENTO LITERÁRIO, nº 1278, Belo Horizonte, maio de 2005, p. 12 e 13.

²⁵ Ibidem, p. 12 e 13.

²⁶ DA-RIN, 2004, p. 16 e 17.

pontos de vista. Diferentemente, a atitude aqui tomada é a de harmonizar as duas posições em uma proposta que vislumbra uma forma híbrida de documentário. Uma forma que possibilita mais espaço para um diálogo claro e transparente entre essas duas correntes conceituais, constituindo, talvez, uma outra corrente, mais aberta e não-excludente. As relações entre essas duas formas de conceber o documentário permitem a este gênero cinematográfico mais inventividade e poesia, sem, contudo, comprometer a sua aura de testemunha informacional e de veículo que aborda e representa uma determinada realidade.

Tanto Flaherty como Grierson, considerados fundadores do gênero, não descartavam o uso da reconstituição ou da encenação, como elementos de uma dramaturgia documental para apresentarem uma dada realidade observada. Para enfatizar esta idéia, Bartolomeu diz:

Obviamente, como era o pioneiro de um gênero que ainda não existia, Flaherty não estava preocupado com regras ou limites éticos relativos, por exemplo, à busca da verdade ou da documentação objetiva de uma dada realidade. Como podemos ver, se *Nanook of the North* representa o protótipo do documentário, este já nasceu em dívida com o filme de ficção.²⁷

Como meu objetivo é não restringir as possibilidades do documentário, saliento aqui também uma outra afirmativa: se o cinema nasceu com *L'arrivée d'un train en gare de la ciotat*²⁸, dos irmãos Lumière, ele nasceu tributário do documentário. Com esta afirmação cria-se um paradoxo em relação à afirmação anterior. Então, na perspectiva de destruir antagonismos e estabelecer relações, tomo outra afirmação de Godard, que é muito procedente. Para ele, “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”. (Godard, 1985:144).²⁹

Teixeira corrobora esta argumentação:

²⁷ BARTOLOMEU, 1997, p. 58.

²⁸ Tradução: *Chegada do trem à estação de Ciotat*.

²⁹ Apud DA-RIN, 2004, p. 17.

[...] conforme a redescritção que Deleuze faz desses embates, embora pretendesse abandonar a ficção em favor do real, o documentário só o fazia mantendo “um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria”. É disso que fala Omar quando afirma que o cinema de ficção, com seus dispositivos narrativos, visa “tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção”. Em ambos, portanto, na vontade de mais-realidade da ficção e na vontade de mais-ficção do documentário, a mesma crença (ou “mística”, como quer Omar) numa narrativa, que assim permanecia realmente veraz e não ficticiamente veraz, embora tal ideal de verdade, como reitera Deleuze e Nietzsche, fosse “a ficção mais profunda no âmago do real”.³⁰

Analisadas as várias argumentações, entendemos que o documentário, embora se preocupe com a busca da verdade, revelando aspectos desconhecidos do mundo, e, comprometido com o conhecimento, também pode (e deve) manter uma constante preocupação estética.

A definição mais simples e objetiva sobre o que é o documentário, entre as várias citadas por estudiosos de várias tendências e regiões do planeta é a de Grierson: “[...] documentário é o ‘tratamento criativo da realidade’”. (Winston, 1995: 264, nota 8.).³¹

Apesar de afirmações que acham desnecessário definir o que vem a ser o documentário

[...] Flaherty considerava o cinema como “um ato da imaginação” e os ingleses entendiam que o documentário era o “tratamento criativo da realidade”, estas antigas expressões encerram valores que hoje ressoam com mais intensidade do que algumas décadas atrás, durante a vigência de uma crença excessiva no poder evidencial da imagem. Estas constatações mostram que as balizas fincadas pelos fundadores da tradição do documentário, embora móveis, continuam delimitando as margens por onde ocorre sua transformação.³²

Portanto, como está posto neste trabalho – e referendado por eminentes estudiosos do tema –, as soluções que configuram um formato híbrido de documentário sinalizam o resgate de vários métodos, alguns, inclusive, tidos como ultrapassados. Todavia, este resgate que se configura como uma outra maneira de pensar e realizar o documentário utiliza tanto dos recursos ficcionais quanto de um modelo próximo ao sociológico da

³⁰ TEIXEIRA, 2004, p. 31 e 32.

³¹ Apud DA-RIN, 2004, p. 16.

³² DA-RIN, 2004, p. 222.

observação direta, do cinema-direto ou do cine-reportagem. O que identificamos como uma tendência pela qual advogo é um modelo de documentário construído a partir de um diálogo franco e permanente entre o que se convencionou chamar de ficção e de documentário. E essa estrutura amalgamada, da maneira como está aqui proposta, pode ser chamada de *dramaturgia documental*, expressão que será por mim utilizada para designar a forma estrutural de realização do documentário que combina informação do real com construção artística.

2 – A ABORDAGEM DO REAL ATRAVÉS DO DOCUMENTÁRIO

2.1 – Os Modos do Documentário

Modos de representação são apenas molduras teóricas generalizantes que podem facilitar a análise comparada de documentários.³³

A frase acima ilustra bem o fato de que a minha intenção também é apresentar essas molduras teóricas apenas para uma maior facilitação no entendimento do que se convencionou chamar de “modos do documentário”. A abordagem do real pode ser feita de várias formas, inclusive através do documentário, que, segundo Bill Nichols, se estrutura, geralmente em torno dos modos *expositivo*, *observacional*, *interativo* e *reflexivo*.

Segundo Bill Nichols (1991: 32), “Os quatro modos pertencem a uma dialética na qual novas formas surgem de limitações e restrições de formas anteriores cuja credibilidade da impressão de realidade documental muda historicamente”.³⁴

EXPOSITIVO

Nesse modo, o texto e o som não são sincrônicos. O processo de realização aí seguido é mais ou menos o seguinte: o documentarista grava ou filma imagens sobre o tema por ele escolhido, pesquisa pessoas e/ou utiliza-se de banco de imagens. Depois, redige um texto e insere-o como letreiros ou narração *off*, ou ainda combinando as duas formas, e expõe seu argumento, sua tese, sobre o tema proposto. No modo expositivo, as imagens são colocadas a serviço de uma argumentação verbal. Este modo talvez seja um dos que mais traduzam a forma clássica de realização do documentário, adotada pela grande maioria dos documentaristas até o início dos anos 60, período em que o som direto ainda não era utilizado. Embora esse modo de documentário, nessa época (primeira metade do século XX) tenha

³³ DA-RIN, 2004, p. 136.

³⁴ Apud BARTOLOMEU, 1997, p. 48.

limitações éticas e estéticas motivadas por questões tecnológicas, seu modelo é seguido ainda hoje por certas coberturas televisivas e, sobretudo, pelos filmes e vídeos empresariais ou documentários institucionais, patrocinados por empresas privadas e instituições públicas. Todos eles imprimem uma falsa objetividade e isenção que na maioria das vezes é colocada com uma certa soberania na voz-*off*, cujo discurso é fruto das convicções do documentarista e/ou das organizações que o patrocinam. Normalmente, nesse modo de documentário, não há espaço para que os documentados tenham suas motivações consideradas, exceto quando estas estiverem de acordo com os objetivos dos produtores, cujas intenções também não são reveladas explicitamente.

OBSERVACIONAL

Após o grande *boom* do documentarismo clássico, com o surgimento de equipamentos mais leves e portáteis abrindo a possibilidade de gravação sincrônica do som, surgem outros modos de documentário, como o observacional, cujo exemplo mais próximo é o cinema-direto norte-americano, que numa atitude de rompimento radical com o modo expositivo, neutraliza a intervenção do documentarista na cena filmada. Os realizadores que optam por este modo de documentário acreditam que é possível observar situações de maneira objetiva. Para tal empreitada eles desenvolveram algumas técnicas que, segundo acreditam, tornam suas equipes quase “invisíveis”, passando-se uma idéia de que o espectador tem acesso direto ao universo documentado, praticamente sem intermediação. Com planos longos, feitos normalmente de um mesmo ângulo, som direto e sincrônico, os documentários observacionais são realizados sem qualquer encenação e dramatização de situações através de comentários em *off* ou de música incidental. Esse modo de realização do documentário inspirou um grande número de realizadores e serviu de modelo para os cine-jornais e as reportagens de televisão, muitas delas ainda como as vemos atualmente.

INTERATIVO

O modo interativo tem no *cinema-verité* francês e no cinema-direto brasileiro os seus correspondentes e expoentes mais significativos. O modo interativo, diametralmente oposto ao observacional, propõe uma interação entre o documentarista e os seus documentados, os personagens do filme. O realizador assume a posição de cineasta, de artista cinematográfico, co-criador da situação registrada, a partir de suas intervenções, que provocam e transformam eventos e situações. Ele participa não somente com comentários *off*, mas também como parte da cena, como “personagem” que interpreta, dramatiza e conduz o rumo dos acontecimentos na direção que deseja, sem falsear suas intervenções. Além da sua participação ativa no momento da gravação, este realizador também é revelado para o espectador na exibição, pois a montagem privilegia não apenas o encadeamento lógico das falas dos entrevistados, mas também as intervenções do realizador, que as provocaram. Este modo de documentário ainda é muito utilizado em várias partes do mundo e, no Brasil, particularmente pelas novas gerações de documentaristas.

REFLEXIVO

Este modo, como seu próprio nome indica, reflete, na tela, para o espectador, a maneira e o processo como foi construído o discurso cinematográfico. Ele deixa claro que o que se vê é algo construído e não a realidade pura como ela se apresenta naturalmente. No modo reflexivo, o realizador revela o código, através da utilização sistemática da metalinguagem. Nesse modo fica evidente que, mais importante que os conteúdos abordados, é a forma de abordagem que importa, ou seja, a estética, uma vez que é tarefa impossível apreender a verdade da realidade pura. Os realizadores que seguem a escola do documentário reflexivo, ao fazerem essa opção estética, não só questionam o entendimento sobre o conteúdo

de determinados temas, como também questionam o modo como esses temas vinham sendo abordados pelo cinema ao adotarem determinadas formas estéticas.

Cada um dos quatro modos de documentários apontados por Bill Nichols apresenta um núcleo central como forma de abordagem de uma dada situação da realidade. Todavia, vários realizadores em diversos momentos da história do documentário, desde os primórdios, mas especialmente o realizador contemporâneo, tende a combinar mais de um dos modos descritos.

É essa combinação que é destacada no presente trabalho. Uma das razões da escolha por uma forma híbrida se dá pela convicção de que, em um mesmo documentário, por mais planejado que seja, várias situações do real interferem no roteiro pré-estabelecido. Então, para lidar com tais contingências, sem prejuízo da abordagem temática pretendida, a flexibilidade na combinação dos modos é uma solução. A outra razão diz respeito à preservação da liberdade do realizador, que sem o rigor de qualquer forma de confinamento estético, dará à sua obra um caráter mais autoral. Assim, a sua prática de documentarista estará mais afeita ao ofício de cineasta do que de repórter, etnógrafo, publicitário ou porta-voz.

2.2 – A ÉTICA COMO ESTÉTICA

Diversos realizadores afirmam com convicção que o documentário se define mais no plano ético que no plano estético.

Concordando com Bartolomeu, quando diz que “[...] a presença da câmera poderia alterar o evento”³⁵, e por isso mesmo, levando-se em conta a idéia de se fazer da ética a estética é que, na perspectiva de apontar uma maneira de fazer valer a ética, quando dessa interferência no evento, encontro na metalinguagem um recurso capaz de harmonizar essa dicotomia entre a realidade, seu registro e a mostraçãõ dessa mesma realidade, durante e

³⁵ BATOLOMEU, 1997, p. 26.

depois da intervenção provocada pelo evento do registro. Essa, aliás, tem sido uma prática dos realizadores que têm adotado a preocupação ética, pelo menos como uma das vertentes de sua estética.

A metalinguagem que, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, é “a linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou qualquer sistema de significação: todo discurso acerca de uma língua, como as definições dos dicionários, as regras gramaticais, etc”³⁶, aqui quer significar também e, principalmente, a revelação do código da linguagem cinematográfica. E está mais próximo do que é o objeto de investigação em *O Filme Dentro do Filme – A metalinguagem no cinema*³⁷. Ou seja, para dar sustentação ao propósito de se utilizar a ética como estética pretendo que o espectador veja o documentarista fazendo o documentário, no próprio filme documental que está sendo mostrado. Esta consideração ética é o principal motivo da utilização da metalinguagem como estética, como aqui é defendida.

Essa questão merece algumas considerações. Aqui, está recortada a ponderação citada em *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*:

Para Paul Strand, por exemplo, a estética deveria ficar em segundo plano num documentário e os fatos deveriam ser apresentados de uma maneira direta e não ambígua (apud Colleyn, 1993:85). Esta posição do documentarista é uma versão mais ponderada da idéia, muito difundida, de que o conteúdo abordado pelo documentário é “mais importante” que sua forma e que o tratamento objetivo dos fatos deve estar, necessariamente, “acima” da pesquisa estética. Embora o documentário se preocupe com a busca da “verdade” – e, neste sentido ele se aproxima da ciência – nem por isso precisa deixar de lado a pesquisa estética.³⁸

Se o cineasta, ao realizar um documentário, se preocupa, como o escritor, em encontrar uma forma própria de apresentar aquele tema, a partir de uma sintaxe definida por sua preferência, ele está fazendo uma escolha, uma opção estética. Essa preocupação estética não quer significar, entretanto, um rompimento com a busca da “verdade”, mas a

³⁶ FEREEIRA, 1986, p. 1126.

³⁷ ANDRADE, 1999.

³⁸ BATOLOMEU, 1997, P. 17 E 18.

harmonização desses interesses, transformando-os em um constructo mais palatável ao entendimento do espectador médio ou em uma obra experimental e/ou de pesquisa da forma, dirigida a iniciados.

Este trabalho ressalta a identificação de uma prática na realização de documentários, aqui denominada *dramaturgia documental* que é, além da utilização dos recursos dramáticos típicos da ficção, a combinação de modos, correntes, escolas e práticas de vários realizadores em diversos momentos da história do documentário, como os exemplificados no item 2.1 deste capítulo, em um filme que considere tanto a comunicação informacional como a estética artística. Essa prática cujo conceito de *dramaturgia documental* aqui foi adotado encontra eco também em John Grierson, para quem o método da observação poderia fornecer os elementos dramáticos dessa mesma realidade.

Uma idéia chave da abordagem griersoniana é o conceito de “tratamento criativo da realidade”. Grierson faz uma distinção entre o método que apenas descreve “valores superficiais de um assunto” e o método que “mais explosivamente revela a realidade deste assunto”. “Você fotografa a vida natural, mas também, por sua justaposição de detalhes você cria uma interpretação dela”. (Grierson, John. *First Principles of Documentary*. In: Hardy, 1946: 38) Diferente da visão romântica de Flaherty, Grierson desejava uma “apreensão dramática da cena moderna” (Grierson, *The course of Realism*. In: Hardy, 1946:78)³⁹

Quando do estudo das várias correntes e do processo evolutivo do documentário, fica evidente que a questão estética já era uma preocupação dos fundadores do gênero. O que se acrescenta aqui é a explicitação dos códigos usados e a revelação do próprio processo de construção estética da *dramaturgia documental*. João Moreira Salles, no prefácio do livro *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, afirma que “A lição mais preciosa de *Espelho Partido* parece ser a de nos ensinar a desconfiar do documentário, ou pelo menos, como o autor talvez dissesse, a desconfiar do documentário que não revela

³⁹ Apud BARTOLOMEU, 1997, p. 59 e 60.

seus mistérios”.⁴⁰ Nessa perspectiva é que, como algumas práticas aqui citadas comprovam, invoco o uso da metalinguagem como recurso a serviço da ética na relação com o espectador.

Godard colabora com esta argumentação quando afirma: “O que um artista faz é inseparável de sua vida em geral. Deve-se filmar sem paixão: sem medo, sem heroísmo, sem coragem e sem covardia. Verdade pessoal, eis tudo: se você consegue expressar sua verdade pessoal, pode esperar o melhor”.⁴¹

Muito embora esta não seja a razão principal de sua inclusão, os recursos metalingüísticos passam a configurar, no modo de documentário aqui proposto, como mais um dos seus componentes estéticos. Retomando então a idéia inicial de adoção da ética como estética encontro a seguinte afirmativa:

Se um dia Grierson afirmou a responsabilidade social do documentário usando a metáfora de um martelo para transformar a natureza, ao invés de um espelho para refleti-la, alguns documentaristas têm preferido usar o martelo contra o próprio espelho. No lugar de pretendem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes.⁴²

Essas “interpretações fragmentárias” são a matéria-prima das chamadas formas híbridas, pois ressaltam, inclusive, a dificuldade de considerar o documentário como um fiel documento da realidade e o conseqüente diálogo recorrente entre o ficcional e o documental. Esta conclusão encaminha a proposta de realização do documentário narrativo e dramático, sem perda do seu caráter informacional e ético.

2.3 – DRAMATURGIA DOCUMENTAL

O que aqui é chamado de *dramaturgia documental*, no seu conjunto, é a sinalização de um possível percurso na realização do documentário, a partir da conclusão de que se pode abordar o real através da realização de um modo de documentário que contemple

⁴⁰ DA-RIN, 2004, p. 8.

⁴¹ SUPLEMENTO LITERÁRIO nº 1278, Belo Horizonte, maio de 2005, p. 12 e 13.

⁴² DA-RIN, 2004, p. 224.

tanto a perspectiva de testemunha informacional, que é própria da comunicação, como a utilização das linguagens artísticas e dos recursos dramáticos usados nos filmes de ficção. Baseado na bibliografia e filmografia utilizadas como para esta pesquisa, será apresentado, mais adiante, um itinerário para a realização do documentário baseado nessa premissa. Outras pesquisas posteriores poderão, entretanto, aprofundar este estudo, levando em conta não somente os pressupostos aqui apontados, como também os documentários exclusivamente realizados dentro desses parâmetros.

Godard, diz que “As pessoas não se entendem porque as palavras não têm o mesmo significado para todos. Se a gente se entendesse, todos estariam de acordo. Não haveria mais livros, mais nada. No fundo é isso: a discussão. Em resumo: acredito na dialética.”⁴³ Este princípio dialético, apontado por Godard, tem por objetivo contribuir para validar a expressão, *dramaturgia documental* aqui utilizada para designar alguns dos procedimentos adotados nesse modo de documentário híbrido que busca uma aproximação da verdade, mas que também considera a utilização dos recursos da representação. Estou consciente de que não apresento nenhuma novidade na forma de realização do documentário, mas que constato a utilização de um modo amalgamado que, embora contenha elementos dos quatro modos de documentário citados por Bill Nichols, compreende um outro modo, um quinto talvez. A indicação de que esta suspeita possa se confirmar não se faz tão-somente analisando os documentários contemporâneos, mas também através de estudos sobre os fundadores do gênero, como Flaherty, por exemplo, que no início do século XX já utilizava uma sintaxe de autor em seus filmes, como se pode comprovar na seguinte afirmação:

“Flaherty aparentemente controlou – ao contrário dos documentaristas anteriores – a ‘gramática’ do filme como ela havia se desenvolvido no filme de ficção. Essa evolução não tinha meramente mudado as técnicas; ela tinha transformado as sensibilidades das platéias. A habilidade de **testemunhar** (grifo meu) um episódio de muitos ângulos e distâncias, vistos em uma sucessão rápida – um privilégio surrealista, inigualável na experiência humana – tinha se tornado tanto uma parte do assistir ao filme que era inconscientemente aceita como ‘natural’. Flaherty tinha, então, absorvido esse mecanismo do filme de ficção, mas ele o estava usando no material não inventado por um

⁴³ SUPLEMENTO LITERÁRIO nº 1278, Belo Horizonte, maio de 2005, p. 12 e 13.

escritor ou diretor, nem por atores. Conseqüentemente, o drama, com seu potencial para impacto emocional, estava casado a algo mais real – pessoas sendo elas mesmas” (Barnow, 1983:43)⁴⁴

Se a expressão *dramaturgia documental*, como aqui colocada, pode ser considerada a composição (no sentido de construção) narrativa de uma “peça cinematográfica” que considere também – e conjuntamente – os elementos próprios do que se convencionou chamar de documento ou registro que sirva para uma base de conhecimento, isto significa que o *modo* de documentário defendido neste trabalho é inspirado não apenas em formatos contemporâneos, mas também no pensamento e na forma adotada pelos fundadores desse gênero de cinema.

Tomo algumas anotações que, citando os princípios básicos do documentário propostos por Grierson, reforçam a hipótese defendida:

(1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema de circular, de observar e selecionar a partir da própria vida pode ser explorada em uma nova e vital forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram amplamente esta possibilidade de dar acesso às telas ao mundo real. Eles filmam histórias atuadas contra fundos artificiais. O documentário deve fotografar a cena viva e a história viva. (2) Nós acreditamos que o ator original (ou nativo), e a cena original (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação cinematográfica do mundo moderno. Eles proporcionam ao cinema um imenso manancial. Eles lhe proporcionam uma capacidade de interpretação sobre eventos no mundo real mais complexos e surpreendentes do que a imaginação do estúdio pode evocar ou o perito de estúdio recriar. (3) Nós acreditamos que os materiais e as histórias extraídas podem ser melhores (mais reais no sentido filosófico) do que o material atuado.⁴⁵

Estes conceitos, embora sejam inspiradores, não podem ser tomados de forma absoluta em razão das transformações pelas quais passou a sociedade. O desenvolvimento tecnológico e a própria evolução dos processos de registro, mediação e representação do real constituem-se em fatores determinantes no modo de percepção e apreensão da realidade e do simbólico pelo cidadão contemporâneo.

Travar um combate no campo simbólico não consiste meramente em produzir representações “verdadeiras” do mundo. Representações só assumem uma dimensão política quando seu sentido não se deixa aprisionar na univocidade e na totalidade. Uma pedagogia da imagem, no atual contexto audiovisual é aquela que estimula o

⁴⁴ Apud BARTOLOMEU, 1997, p. 55.

⁴⁵ DA-RIN, 2004, p. 73.

esvaziamento das agências de poder e promove o descentramento de suas representações prontas e acabadas. Isto não quer dizer que a verdade tenha se tornado intangível e nossos valores devam se atomizar em uma constelação de pura relatividade. A crença em algum tipo de verdade sobre o mundo social e histórico constitui o horizonte remanescente da tradição do documentário. Se um dia esta crença chegou a confundir-se com a impressão de que a verdade se imprime fotograficamente, isso não nos leva ao extremo de substituir um dogmatismo por outro.⁴⁶

Deixo claro que não tenho a intenção de defender uma simples relativização de conceitos sobre as formas e modos do fazer documental. Esta maneira de pensar pode nos aprisionar em uma outra forma de dogmatismo, cuja consequência pode ser uma atomização ainda maior desses valores. A disseminação indiscriminada desse pensamento, embora seja responsável pela quebra de alguns paradigmas falaciosos, também vem arranhando ou mudando o curso de estudos, propostas e realizações que poderiam se dirigir a um campo de maior objetividade. Entretanto, a adoção sistemática desse pensamento relativizante tem contribuído para o esfacelamento sumário de qualquer tentativa – até mesmo daquelas ainda embrionárias – de captura de um determinado evento que se aproxime da verdade e do real, tudo isso ao arrepio dos progressos que a ciência tem feito utilizando-se das tecnologias sonoras e da imagem.

O autor citado acima, ao colocar sua lente sobre esta questão, evidencia o que percebo como um paradoxo quando suas idéias são confrontadas. Observe o trecho abaixo.

Entendemos que certas estratégias epistemológicas engendradas em documentários de produção recente podem resultar na construção de verdades contingentes e situadas. Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social de produção de sentido. Um atributo cada vez mais importante, em meio ao dilúvio de representações que caracteriza o mundo contemporâneo, chamado por alguns de sociedade da imagem. Pois estas imagens não são indiferenciadas, autônomas nem inocentes. São produtos sofisticados, células de retóricas que agem permanentemente sobre nós e nos constituem.⁴⁷

Mas não apenas isso. As possibilidades são várias. A mera relativização de todas as intenções de busca da objetividade até agora só destruiu as intenções nesse sentido. Ainda bem que as pistas não foram apagadas, e os mesmos conceitos que relativizam toda e

⁴⁶ DA-RIN, 2004, p. 223.

⁴⁷ DA-RIN, 2004, p. 224.

qualquer tentativa de busca da objetividade podem também ser relativizados. Não para que se crie com essa atitude uma simples via de resgate, a qualquer custo, de formas anacrônicas, mas para que não haja inibição das iniciativas que apontam nesta direção.

3 – CONVERGÊNCIAS: DE VERTOV A MOCARZEL

A partir das várias opiniões dos pesquisadores – inclusive as daqueles que ressaltam a dificuldade de considerar o documentário como um gênero puro e o conseqüente diálogo recorrente entre o ficcional e o documental; contudo, sem descartar a perspectiva de se encontrar o real, ou átimos dele nessas mostrações, independentemente de se restringir a um modo específico –, serão analisados aqui alguns filmes. A intenção dessa análise é mostrar que realizadores de diversas escolas e de gerações diferentes tendem a combinar em uma única produção mais de um dos modos de documentários apresentados como moldura teórica por Bill Nichols e também outras características além daquelas por ele apontadas.

O homem da câmera, Crônica de um verão, Cabra marcado para morrer, Barra 68 – Sem perder a ternura, Tiros em Columbine e À margem da imagem são os filmes aqui examinados. Embora alguns deles já tenham sido classificados como expositivo, observacional, interativo ou reflexivo por outros pesquisadores, quero, sem desconsiderar este possível núcleo, apontar neles outros matizes que os convergem para a forma híbrida ressaltada neste trabalho.

Os filmes escolhidos remontam a vários períodos da história do documentário. Apesar de apresentados na ordem temporal de suas produções, não serão analisados do ponto de vista histórico. Não farei aqui um detalhamento crítico deles, nem mesmo análises aprofundadas sobre as influências e/ou as escolas de seus realizadores. Eles têm, neste trabalho, o único objetivo de ilustrar as escolhas éticas e estéticas comuns entre si (ou não), que mostrem convergências que reafirmem a proposta de sugerir um itinerário para a realização de um documentário considerando várias correntes desse gênero.

3.1 – O HOMEM DA CÂMERA

(*Chelovek Knoapparatom*, Dziga Vertov, Rússia, 1929)

O homem da câmera conta a vida cotidiana de uma grande cidade (Odessa) num dia qualquer, desde a manhã até a noite. Através de associações de montagem, Vertov pretende decifrar o mundo visível e ao mesmo tempo o processo dessa decifração cinematográfica. Trata-se do filme mais famoso de Dziga Vertov. Realizado na Ucrânia, o filme consiste numa ode ao meta-cinema. Com a freqüente aparição da câmera, do seu operador e da montadora, Elizaveta Svilova, esposa de Vertov, *O homem da câmera* ao revelar o código narrativo do cinema, faz do espectador cúmplice de todo o mecanismo da sua produção.

Neste filme podem ser observados recursos de comunicação e artísticos, assim como é evidente uma utilização constante da metalinguagem, tanto na forma como no conteúdo do filme. Já na abertura vê-se uma câmera gigante, estilizada, com um homem em cima, operando outra câmera de cinema. Em seguida, é mostrado um espaço de projeção em fase de preparo para uma sessão, com o detalhe da chegada dos espectadores, o mecanismo técnico necessário para a exibição do filme sendo acionado e a orquestra “atacando” a música que vai acompanhar a projeção.

O filme é didático ao mostrar a sala de exibição, seus mecanismos e espectadores, além de como as cenas foram gravadas. O foco se transfere da sala de exibição para o *set* de filmagem. O que vemos a partir deste momento é o operador, a câmera, os motivos, ambientes, personagens, objetos filmados e as angulações nos pontos de vista adotados pela câmera. Metalingüisticamente, as posições que a câmera toma também vão sendo mostradas por uma segunda câmera.

Vertov destaca a população trabalhando e o homem com a câmera, mostrando as pessoas. O homem com a câmera em toda parte, explorando todas as possibilidades de

filmagem: dentro de um trem e de um automóvel e ainda planos do trem e do automóvel, de fora deles. Neste filme, assistimos à morte e ao nascimento. A câmera, como o olho que vê – literalmente. Esse olho que registra, escolhe, monta e mostra a vida e o trabalho como eles acontecem e como foram registrados cinematograficamente. E ainda como o filme está sendo construído. O fotógrafo é visto procurando sempre o melhor ângulo, uma nova e inusitada forma de ver, um ponto de vista ainda não explorado.

O diretor expõe situações e observa acontecimentos numa tentativa de apreender a realidade tal como esta se manifesta. Mas não se contenta com a passividade da mera observação e mostração e interage, Interfere no processo, construindo formas e conteúdos narrativos. Tomadas do real e seqüências encenadas, montadas num encadeamento ágil, temperam informação e construção artística de forma brilhante. As engrenagens das máquinas e as pessoas, o olho humano e o olho cinemático orquestram esta celebração cinematográfica. Num dado momento, vemos uma mulher se arrumar. Em seguida ela é vista piscando os olhos várias vezes e em uma montagem paralela, vemos também uma persiana abrindo e fechando, numa alusão à formação da imagem cinematográfica e de como temos a percepção do filme sendo projetado com as imagens em movimento, através do encadeamento de vários fotogramas estáticos, porém projetados, numa velocidade de 24 quadros por segundo. Tudo isso e mais o abrir e fechar do diafragma da câmera mostrados de forma encadeada.

As seqüências são formadas de imagens estáticas, congeladas e colocadas em movimento. E ainda imagens capturadas do (e no) movimento do trânsito, gravadas separadamente e sendo editadas. O processo da montagem, e a narrativa construída com a intervenção da montadora na moviola, lidando com o corte e os paralelismos da montagem, a partir de suas escolhas nos tornam cúmplices do que é construído. A tela se divide em mais de uma, duas e até três imagens em campos diferentes, e sobrepostos. Câmeras normais, lentas,

aceleradas, congelamentos de cenas, vão dando um ritmo alucinado ao filme. Vemos um ouvido, em paralelo a vozes, e ainda instrumentos musicais e sons vindos de várias fontes e locais. Toda a magia e possibilidades que o cinema oferece nos são mostradas. Trucagens e animação também estão presentes neste filme, onde o som, ainda que vindo de uma orquestra, acompanha e dá ritmo à montagem. Muitos realizadores contemporâneos comentam que em *O homem da câmera* está a gênese do videoclipe.

Quando no final, o filme volta a mostrar a sala de exibição, vemos as reações dos espectadores ao assistirem o filme que era mostrado e a esta revelação dos recursos utilizados na elaboração do constructo cinematográfico. Neste momento, depois de assistir a um frenesi de imagens caleidoscópicas que nos colocam dentro do filme, nos damos conta de que assim como aqueles espectadores, nós também estamos apenas assistindo a uma sessão de cinema.

3.2 – CRÔNICA DE UM VERÃO

(*Chronique d'un Été*, Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1960)

Este filme surgiu do encontro entre os franceses Jean Rouch e Edgar Morin e consistia numa tentativa de colocar em prática os conceitos desenvolvidos por Morin em seu artigo *Pour un Nouveau Cinema-Vérité*, publicado alguns meses antes no jornal *France-Observateur*, em 14 de janeiro de 1960. O artigo de Morin recolocou a questão em discussão e a expressão “cinema-verdade” se tornou sinônimo daquelas novas técnicas de realização cinematográfica documental que utilizavam equipamentos portáteis. Em 1963, Mario Ruspoli propôs que “cinema-verdade” fosse substituída por “cinema direto”, uma expressão mais neutra. Logo a proposta foi acolhida por Jean Rouch: “[...] a melhor fórmula: ‘cinema-direto’, o cinema em tomada direta sobre a realidade” (Rouch 1989:178).⁴⁸ A expressão também

⁴⁸ Apud DA-RIN, 2004, p. 150, nota 4.

chegou à América do Norte, mas os documentaristas norte-americanos fizeram um outro cinema usando a mesma nomenclatura para denominá-lo.

Em *Chronique d'un Été* com o “som direto integralmente assumido” engendrou consequências inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional. Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera.⁴⁹

O filme começa numa saída de metrô, em Paris. Enquanto Jean Rouch e Edgar Morin caminham pela calçada entra um texto de Rouch: “Este filme não foi feito por atores, mas vivido por homens e mulheres que deram algo de si a uma experiência de ‘cinema-verdade’”. Os dois conversam. Rouch diz que a idéia de reunir pessoas em volta de uma mesa é boa, mas não sabe se vão conseguir gravar uma conversa como se não houvesse uma câmera.

No início do filme, ao perguntarem a uma das entrevistadas se ela vai se sentir à vontade e falar com naturalidade, eles já propõem uma ética do documentado, quando dizem que ela pode mandar cortar, que não responda, que pare, se achar que a coisa não está indo na direção que ela deseja. Então, eles propõem o tema *Como você vive?*. E começa uma série de entrevistas. A personagem que era entrevistada passa a entrevistadora de um outro personagem e a cadeia de entrevistados aumenta enquanto os personagens revezam-se entre si como entrevistados e entrevistadores.

A presença da voz, do som sincrônico, e da câmera leve, portátil, dá ao cinema uma perspectiva nova, mais audiovisual do que o que era apenas visual, onde o som era somente ilustração. A partir de certa altura do filme, cineastas e personagens reunidos falam de suas impressões pessoais, sobre como o filme se desenrolou até aquele momento e discutem temas gerais, como a guerra. Além de captar a expressão do personagem que fala, com planos fechados, uma câmera ágil, na mão, mostra a reação coletiva e individual dos

⁴⁹ DA-RIN, 2004, p. 150.

interlocutores. Paralelamente, a montagem busca formas ilustrativas de reforçar os conteúdos das falas. Acompanham os planos da conversa, tomadas de jornais noticiando guerras e as atrocidades cometidas pelos exércitos.

Uma das personagens é mostrada andando em Paris e narrando momentos de sua vida familiar. Ela se emociona. A seqüência é o que pode se chamar de uma encenação em que a atriz-personagem representa o seu próprio papel. Pelas ruas, ela rememora fatos passados de sua vida. Morin fala com uma outra personagem. Indaga sobre determinadas respostas que deu no encontro anterior, e ela compara as respostas anteriores com as do encontro de agora. A câmera busca um novo cenário. Personagens e equipe vão a Saint Tropez. Lá entrevistam algumas turistas e modelos e, fazendo um paralelismo com as suas próprias condições de personagens do filme, falam – agora como co-autores do documentário – sobre o exibicionismo em Saint Tropez. Morin desmistifica a possível empatia criada até ali com os espectadores, explicitando o lugar de onde fala (como realizador), quando diz que ele e Rouch fazem um filme. Diz ainda que Jean Rouch acha a vida engraçada e que ele não. A câmera mostra adolescentes e crianças do sexo feminino treinando rapel, cantando e se recreando. Morin talvez quisesse dizer que a vida é real, vivida, e que o cinema é uma construção. Mas que essa mesma construção também pode captar instantes da verdade, do real – de forma direta –, mesmo que para tanto o realizador adote a condição de provocador de uma dada realidade.

O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema-direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador. (Barnouw, 1974: 254).⁵⁰

Finalmente a câmera se desloca para uma sala de cinema. Todos estão assistindo ao filme que nós também vemos. Rouch diz que quer ouvir a opinião de todos sobre

⁵⁰ Apud DA-RIN, 2004, p. 150 e 151.

a verdade deles na câmera. Um dos atores-personagem diz que é impossível mentir diante da câmera. Um outro que é muito pesado tratar desse tema no cinema e que tudo ficou muito chato. Uma outra atriz fala que sua colega se mostrou muito, e uma segunda a contradiz, argumentando que adorou conhecê-la. Um dos atores afirma que uma de suas colegas era mais perfeita que os outros porque encenava mais. Então ela diz que eram lembranças muito íntimas, por isso ela se emocionava. E ao meu ver, ela, talvez até inconscientemente, encenava essa emoção, ao tentar controlá-la ou racionalizá-la. Um outro personagem analisa a construção fílmica, dizendo que o bonito eram as passagens do natural para o encenado. Depois do debate entre os personagens sobre o filme, Rouch e Morin conversam na rua. Rouch pergunta a Morin o que ele acha do filme. Morin diz que

o acha interessante, porque tudo o que se disse resume a duas coisas: critica-se que as personagens não são verdadeiras ou que são verdadeiras demais. Isso quer dizer que chegamos à situação onde interrogamos a verdade da relação do dia-a-dia. Dizemos às pessoas que elas são sinceras, que fazem teatro ou são exibicionistas. O problema é este, se as pessoas pensam assim, o filme não deu certo. Mas eu sei que não é verdade. Mas não se pode saber.⁵¹

Eles discutem a autenticidade de alguns momentos de determinados personagens e Morin complementa “neste filme temos contato com a vida. O filme é sobre a vida de todo o dia. Os espectadores não são guiados. Não dizemos: ‘um é bonzinho, o outro é ruim’. Então o público sente-se interpelado e tenta recusar. Alguns emocionam-se, como na cena de Marilou, a prostituta”⁵².

Rouch pergunta se Morin está emocionado. Ele responde que já viu tantas vezes o filme que não consegue ter reações empáticas. Concluem que se trata da dificuldade de comunicar. Falam que estão no mesmo barco, (eles próprios), para entenderem-se na discussão sobre suas próprias conclusões e observações sobre o filme. A dificuldade de comunicar constatada pelos realizadores é potencializada quando, assistindo ao filme, a colocamos sob a nossa perspectiva, de espectadores. Mais difícil ainda é classificar, mesmo

⁵¹ CHRONIQUE D’UN ÉTÉ, França, 1960.

⁵² Ibidem, França, 1960.

que a partir da autodenominação dos autores – “cinema-verdade” – o estilo em que se enquadra este documentário. Até porque o próprio Rouch veio a aceitar uma outra denominação: *cinema-direto*, dada por Mario Ruspoli. Ora, se é difícil classificar o estilo em que este filme se encaixa, levando-se em conta, inclusive, a mudança de posição de um dos seus autores quanto a esta denominação, mais temerário ainda é encarcerá-lo em uma moldura teórica.

3.3 – CABRA MARCADO PARA MORRER

(*Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho, Brasil, 1982)

A sinopse de *Cabra marcado para morrer* diz que trata-se de “Um filme que resgata a memória de fatos políticos do interior nordestino, interpretado por camponeses. Após 17 anos de interrupção nas filmagens, pelos acontecimentos de 1964, os personagens são reencontrados tornando-se o tema do filme, uma síntese viva e real dos últimos 20 anos”⁵³.

O filme começa em cores, com um projetor de cinema sendo montado. Após a breve cena de montagem do projetor, o filme fica preto-e-branco. O próprio Eduardo Coutinho narra que, no mês de abril de 1962, participou da Univolante, uma caravana do CPC – Centro Popular de Cultura, que viajava formando CPC’s em outros estados. “A imagem da miséria contrastada com a presença do imperialismo”, observa o diretor-narrador. As imagens da pobreza nordestina são mostradas ao som da música *Subdesenvolvido*. Coutinho continua sua narração dizendo que, ao chegar em Pernambuco, ficou sabendo do assassinato de João Pedro Teixeira, líder camponês morto pelos latifundiários. Coutinho narra, metalingüisticamente, a sua trajetória para a realização do filme e, em paralelo, o poeta (e também locutor), Ferreira Gullar, narra um texto sobre a questão agrária no Brasil. Enquanto

⁵³ *CABRA MARCADO PARA MORRER*, Brasil, 1982.

ouvimos a narração, vemos imagens em preto-e-branco de camponeses trabalhando, andando pelas ruas e em comícios e manifestações. Coutinho diz que, naquele momento, surgiu a idéia de fazer um longa-metragem sobre João Pedro Teixeira, que se chamaria “Cabra marcado para morrer”. Esse filme seria produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento Cultural Popular de Pernambuco e vivido pelos próprios personagens da história. Elizabeth Teixeira, esposa de João Pedro Teixeira, e seus filhos viveriam seus próprios papéis.

A narração *off* nos informa que dois anos depois tudo estava pronto para as filmagens e que todo o elenco seria formado pelos próprios camponeses. O diretor fala como pretendia fazer o primeiro filme e de sua interrupção pela ditadura com a polícia invadindo o local das filmagens. Ele vai narrando e mostrando as cenas do primeiro filme, em preto-e-branco.

Volta o colorido e, na narração, o diretor conta que em fevereiro de 1981, retornou com uma equipe ao local das filmagens. Diz que, 17 anos depois, eles voltavam a Galiléia para completar o filme da forma que fosse possível. Acrescenta que não havia roteiro prévio, apenas a idéia de reencontrar os camponeses que trabalharam no primeiro filme, retomando o contato através de depoimentos sobre o passado, unindo o fruto da experiência da filmagem anterior: a história de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e a trajetória dos camponeses, daquela época até 1981, ano de retomada do filme.

Depois das considerações introdutórias feitas por Coutinho, começa então a narrativa documental de *Cabra marcado para morrer*. O diretor conta que apenas duas pessoas que viveram a época da criação das Ligas Camponesas e que foram personagens da história de Galiléia, estavam vivas. Como não poderia deixar de ser, fala sobre o idealizador das Ligas Camponesas, Francisco Julião, mostrando o próprio Julião e outras seqüências de camponeses e das suas condições de vida e de trabalho, em imagens de arquivo.

Antes mesmo do início da tomada dos depoimentos, a equipe de produção, logo que chega a Galiléia, improvisa a projeção do material filmado em 1962 e 1964 para os camponeses que participaram das filmagens daquela época (cena de conclusão da montagem, do projetor de cinema – mostrado no início do filme). Eles tentaram encontrar todos os personagens do filme original, inclusive alguns que nunca tinham voltado a Galiléia. Reunido o pessoal, o material foi mostrado do jeito que foi filmado (fora de ordem, com cenas incompletas, claquete, etc...). Além das imagens que falam por elas próprias, Coutinho faz uma narração explicativa reiterando o que é visto na tela. Os camponeses se vêem no filme e fazem comentários sobre eles mesmos. Primeiro identificando-os, 17 anos mais moços. O fato também é comentado em *off* por Coutinho, que entrevista os camponeses, perguntando a eles o que acharam do que viram. Eles respondem dizendo que gostaram de se ver. À medida que os camponeses vão identificando os colegas no filme, Coutinho destaca aquele personagem e narra sua trajetória, da época do primeiro filme até aquele momento.

A personagem em que Eduardo Coutinho mais se detém, naturalmente, é a de Elizabeth Teixeira, que estava desaparecida e não pode estar presente à projeção. Através da localização de seu filho mais velho, a equipe chega onde ela vivia, juntamente com um outro filho e uma outra identidade, a de Marta Maria da Costa. Coutinho começa a conversa com Elizabeth mostrando oito fotos de cena que sobraram da filmagem de 1962 / 1964. Até isso ele narra, redundantemente, enquanto vemos as imagens das fotos. Ao mesmo tempo em que o diretor narra em *off*, ele também aparece em cena comentando, entrevistando. O filho de Elizabeth faz um discurso de protesto e exige que o seu pronunciamento seja registrado. Ouvimos então a voz do diretor se comprometendo a cumprir o pedido do filho. Coutinho projeta para Elizabeth, seus dois filhos e vizinhos, o primeiro filme. Elizabeth comenta as cenas, fala de si e do camponês que fazia o papel do seu marido.

Em uma outra seqüência, a equipe é mostrada, em um flagrante, com a presença do diretor e de uma segunda câmera, chegando de surpresa na escola onde Elizabeth dá aulas. Depois, Coutinho, em *off*, fala de quantos dias ficou na cidade entrevistando Elizabeth e como foi o resultado do trabalho. Fala que, no primeiro dia, a presença do filho mais velho influenciou no clima da entrevista. Diz ainda que entrevistou Elizabeth com e sem o seu filho presente e que existe diferença entre uma e outra entrevista. Elizabeth confirma as impressões do diretor. Fala que foi mal no dia anterior, que ficou muito emocionada. Vendo a cena, podemos notar em Elizabeth, pelo seu sorriso e pela forma como acolheu a equipe, que naquele dia, sem a presença do filho, e passada a surpresa do encontro inesperado, ela estava mais à vontade. Ela diz que não deu o seu depoimento como Coutinho queria, seguindo uma seqüência. Coutinho então fala que continuaria a conversa e volta a entrevistá-la. Ela narra sua trajetória com João Pedro. Diz como o conheceu. Fala como se deu o casamento e sobre a vida a dois, até a morte de João Pedro.

Coutinho traz à cena pessoas que João Pedro conheceu, que falam como ele era. As narrações desses personagens entremeiam o depoimento de Elizabeth. Temos aí uma narração polifônica: Elizabeth, os conhecidos de João Pedro, Coutinho, voz-*off* e ainda imagens do primeiro filme e do filme da retomada.

Entre os planos do primeiro filme, são mostrados alguns com as imagens do ator que fazia o papel de João Pedro junto com Elizabeth e os filhos, ilustrando as narrações. Vemos também a cena de uma reunião dos trabalhadores com os patrões, do primeiro filme. Coutinho informa, na locução *off*, que nesta cena a seqüência e os diálogos foram criados pelos próprios atores, através de uma improvisação feita antes da filmagem. Algumas locuções são mostradas com imagens do filme anterior e do atual. Nesta parte, são mostradas também manchetes de jornais, que ajudam a narrar os conflitos que precederam e provocaram o assassinato de João Pedro. Finalmente, é mostrada uma foto de João Pedro, morto. Mais à

frente, Elizabeth revela, com pesar, que não existe nenhuma outra fotografia de João Pedro (vivo), apenas esta de seu corpo já sem vida.

Depois do enfoque dado a Elizabeth Teixeira, volta a cena da projeção do primeiro filme, em Galiléia. Coutinho destaca agora um outro ator, João Mariano, que fazia o papel de João Pedro. Ele diz que não tinha qualquer envolvimento com o movimento camponês. Fala que só participou do filme porque estava desempregado e que a filmagem tinha se manifestado como uma oportunidade de trabalho. Hoje ele é pastor de uma igreja Batista. No meio da entrevista ouvimos Coutinho dizer que o vento está atrapalhando a gravação. O microfonista capta o som do vento e a montagem o destaca na cena. Ouvimos então o barulho do vento. Testemunhamos aí o corte da filmagem e a sua volta, continuando a tomada do depoimento de João Mariano, que a partir da interrupção da gravação, fica inibido e emudece. Diz que está com medo e fica em silêncio por um tempo. Coutinho espera. E na montagem, usa com muita arte a pausa do intérprete de João Pedro. O silêncio de João Mariano é um grande achado para a *dramaturgia documental*. E esta é uma das mais belas cenas do filme. João Mariano volta a falar. Diz que foi perseguido por ter participado das filmagens à época; que foi, inclusive, expulso da igreja, mas diz que gostou de ver o seu trabalho como ator.

Em outra seqüência mais adiante, ouvimos uma narração dando conta do engajamento político de Elizabeth, substituindo João Pedro e assumindo a luta política, a partir da orientação de alguns políticos de Brasília.

Mais à frente, uma outra voz-*off* comenta uma matéria jornalística – em texto caótico –, dando um outro enfoque para o primeiro filme, como sendo um filme de ensinamento subversivo. Segundo a matéria, um filme didático mostrando táticas de combate a serem usadas pelos camponeses em confrontos futuros com o latifúndio. Desse ponto em diante, o documentário passa a narrar o episódio que marcou a interrupção do filme anterior.

Coutinho informa sobre este acontecimento através de narração *off* e de uma revisitação ao antigo *set* de filmagens. É esclarecido então que, quando a polícia invadiu Galiléia, em busca dos camponeses rebeldes e dos participantes da filmagem, a equipe se escondeu no mato e que depois, parte dela foi embora e outros foram presos. A câmera, que tinha ficado escondida no mato, fora descoberta pelo exército. E um dos filhos do dono da casa – uma das locações principais do primeiro filme – encontrou livros da equipe, que guarda até hoje. Um desses livros é sobre iluminação cinematográfica. Ele mostra os livros e lê um trecho de um deles, de autoria de Mallaparte. O trecho lido é sobre a *Gestapo* e lembra o enredo do próprio filme, *Cabra marcado para morrer*. Os livros são identificados como sendo de Fernando Duarte. Vemos o seu nome no livro e Coutinho revela que ele era o fotógrafo do primeiro filme. Neste ponto das filmagens, a equipe e os equipamentos são constantemente mostrados.

Mais à frente, o locutor narra que, em 1964, Elizabeth fugiu juntamente com a equipe. E que Vladimir Carvalho, assistente de direção do filme, ajudou a escondê-la e depois colaborou na sua fuga para outra cidade, onde ela passou a viver na clandestinidade. Este filme é um bom exemplo do cinema interferindo na realidade, transformando-a e mudando o rumo da vida de seus personagens. Em montagem paralela, vemos agora cenas do filme atual e do anterior. Elizabeth e um dos seus filhos dizem que pretendem localizar todos os outros. A equipe começa a procurar os filhos de Elizabeth. À medida que vai localizando-os, Coutinho os entrevista. Eles falam sobre a separação, como viveram até então e sobre a vontade de reencontrar a mãe e os irmãos. Na casa do pai de Elizabeth, vemos o patriarca e um dos filhos dela, que mora com o avô. Coutinho diz que eles concordaram em serem filmados, mas que o pai de Elizabeth se arrependeu e logo escapou para dentro de casa. Coutinho vai ao Rio de Janeiro, oito meses depois das filmagens do depoimento de Elizabeth, ao encontro de uma das suas filhas. Ele mostra à filha fotos de Elizabeth e dos irmãos, e entrevista a moça. Na conversa ele relembra-a de episódios da vida de seu pai e de sua mãe. Liga um gravador e a

filha ouve a voz da mãe falando que quer encontrar os filhos. Ela se emociona. A produção solicita a uma equipe cubana que grave, um dos outros filhos de Elizabeth, Isaac, que estuda medicina em Havana como bolsista do governo cubano. O filho, Isaac, fala sobre o pai, sua luta nas Ligas Camponesas e sobre a sua morte. Coutinho, no Rio de Janeiro, visita também, num canteiro de obras, José Eudes, outro filho, um ano e três meses depois das filmagens de Elizabeth. José Eudes, ao receber Coutinho, impede a entrada da câmera e do microfone num primeiro momento. Depois de fazer algumas exigências, libera a equipe para a gravação. Ele fala que tem saudades, que recebeu uma carta da mãe que o emocionou. Diz que não conhece quatro dos seus irmãos. Coutinho vai ainda a um outro bairro do Rio, procurar mais uma filha, Maria. Ele a localiza e a entrevista. Ela diz não se lembrar do pai e da mãe, só tem uma foto mandada por sua irmã. Maria lê uma carta de Elizabeth enviada a ela, falando da vontade de encontrar os filhos dispersos.

O diretor diz que as filmagens de Elizabeth, em fevereiro de 1981, representam para ela o fim de um longo período de clandestinidade. É o cinema mais uma vez interferindo no real. Desta vez, para promover o encontro. Ao consentir em ser filmada, na entrevista, Elizabeth revelava sua verdadeira identidade. Ela fala sobre a reação das pessoas ao saberem quem ela era de verdade. Coutinho ouve também os vizinhos de Elizabeth que falam a respeito desse desvendamento de sua verdadeira identidade. As mulheres do lugarejo, reunidas, falam a respeito de Elizabeth, o que sabiam dela e como estavam recebendo aquela revelação sobre o seu passado.

Já caminhando para o final do filme, Coutinho se despede de Elizabeth, em uma cena que tem a equipe em quadro. Elizabeth fala de sua emoção e comenta o encontro. Coutinho pergunta se ela gostou da reportagem. Com a equipe já dentro do carro, Eduardo Coutinho e Elizabeth Teixeira trocam as últimas impressões sobre a eterna luta por melhores condições de vida. Em seguida, em *off*, Coutinho informa sobre o que aconteceu depois. Ele

diz que Elizabeth deixou a cidadezinha de São Rafael e que até a data em que aquele texto final que ele lia foi escrito, Elizabeth só tinha se encontrado com mais dois dos seus outros filhos. Diz ainda que João Virgínio, um dos personagens do filme, morreu 10 meses depois da última gravação que a equipe fez com ele. Surge então a expressão FIM. Este fim vem exatamente junto com uma notícia de morte. A morte de um camponês, que também foi militante das Ligas Camponesas. A palavra “FIM”, junto com a informação sobre a morte do João Virgínio, nos remete novamente a João Pedro Teixeira e, naturalmente, ao título do filme, *Cabra marcado para morrer*.

Dos filmes de Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* tem efetivamente um lugar à parte, tamanha a importância que assume no cinema brasileiro. É um divisor de águas, para Jean-Claude Bernadet; um filme-síntese, para Ismail Xavier, que recapitula as imbricações do cinema brasileiro com a política nas décadas de 1960 e 1970, por meio de diferentes procedimentos cinematográficos que retomam, por conta própria, a tradição do documentário no Brasil. “É reportagem, é resgate histórico, meta-cinema, traz a voz do outro, a intertextualidade”. (Xavier, 2001:124)⁵⁴ Ainda segundo Ismail Xavier, é um filme que encerra o período mais vigoroso do cinema brasileiro, marcado pela tradição do cinema moderno e que articulou de forma inventiva e heterogênea a dimensão estética com as questões políticas nacionais.⁵⁵

Escrever sobre este documentário é tarefa das mais difíceis. Trata-se de um dos mais importantes filmes da história do cinema brasileiro. Já mereceu muitas análises e, a meu ver, é uma realização fílmica que não se deixa prender em nenhuma categoria, estilo ou modo classificatório. As condições e a maneira como o filme foi concebido inicialmente, as motivações que interromperam a continuação de sua produção, a perseguição sofrida pelos integrantes da equipe e personagens, e a forma como se deu a sua conservação nos anos da ditadura militar, são outros filmes dentro do filme. São imbricações, que não ficaram de fora, como história, biografia de seu realizador ou *making of* do filme. Tudo isso, assim como a reaproximação do diretor com o tema, os personagens e suas novas formas de abordagem e produção, somados à narração e à montagem, são espelhamentos da metalinguagem cinematográfica.

⁵⁴ Apud LINS, 2004, p. 31.

⁵⁵ LINS, 2004, p. 31.

3.4 - BARRA 68 – SEM PERDER A TERNURA

(*Barra 68 – sem perder a ternura*, Vladimir Carvalho, Brasil, 2001)

Presente nos momentos mais importantes da cinematografia nacional, já no início de carreira, com o filme *Aruanda*, dirigido por Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho disse a que vinha. O documentário foi escrito e produzido por Carvalho e João Ramiro Mello. Segundo Amir Labaki, no artigo *Vladimir – um percurso*, “*Aruanda* é um filme-manifesto, reconhecido como precursor do cinema novo”.⁵⁶

Conheci Vladimir Carvalho no *forumdoc.bh.2001 – 5º Festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte* e naquela ocasião escrevi um artigo sobre ele e o seu *Barra 68 – sem perder a ternura*. No texto, entre outras coisas dizia que havia muito eu tinha perdido o interesse pelo documentário. Mas fui profundamente tocado por este filme. A convergência dos acontecimentos daquele dia também me levou a reflexões e derivações que me permitiram a montagem do meu próprio filme, fundindo o que vi na tela, com o meu repertório e as impressões recentemente colhidas [...] O que o crítico, ator godardiano e cineasta francês, Jean-Louis Comolli, presente ao festival, defende em seus ensaios, como proposta de linguagem e estética para o documentário, Vladimir Carvalho realizou com maestria em seu filme. Não sei com quantos galos se tece um amanhecer, mas um FILME (com letra maiúscula) é sempre capaz de uma revolução – interna e/ou externa. Eu precisava de algo, de um *aproach*, para resgatar meu interesse pelo filme documentário. *Barra 68* é responsável por isso. Obrigado, Vladimir, por me devolver o gosto por esta forma de olhar.⁵⁷

Barra 68 começa com um texto explicativo sobre as motivações de Darcy Ribeiro ao criar a UNB. Em seguida, outro texto fala que a universidade foi atingida pelo golpe de 1964 e ocupada por tropas militares. Diz que, com a ditadura, foi vítima de outras agressões. E ainda que é a memória destes dois momentos que buscam resgatar. Ou seja, os

⁵⁶ RETROSPECTIVA DOS 70 ANOS DO CINEASTA VLADIMIR CARVALHO. (Catálogo da mostra *Vladimir 70*), abril de 2005, p. 14.

⁵⁷ 1968, 33 ANOS DEPOIS, Jornal O Tempo, 08 de dezembro de 2001, p.10.

textos sinalizam sobre o que é o objeto do filme e falam de um compromisso com o resgate da memória recente do nosso país.

O próprio diretor falando de *Barra 68* em uma *story line* diz o seguinte sobre o filme:

A luta de Darcy Ribeiro no início dos anos 60 para criar e implantar a Universidade de Brasília. E as repetidas agressões sofridas pela UNB, desde o golpe de 64 até os acontecimentos de 1968, quando tropas militares ocuparam o campus, prendendo e atirando nos estudantes, sendo que 500 deles foram presos numa quadra de esportes. A crise culmina com o Ato Institucional nº 5, o AI-5, que fechou o Congresso Nacional.⁵⁸

Depois dos textos vêm os letreiros iniciais. Entre os letreiros, entram algumas cenas como a de Darcy Ribeiro chegando à UNB e sendo saudado pelo povo, com o registro da imprensa. Um outro plano mostra Vladimir Carvalho chegando na casa do ex-reitor da UNB e sendo recebido por ele. Vemos ainda a escritora Ana Miranda, sentada em uma escadaria, no campus da universidade. Depois, Carvalho é visto andando pelo campus com alguns personagens da época, mesclados com *takes* de um artista plástico, em seu *atelier*, retocando um mosaico com Honestino, um dos personagens do filme, estudante da UNB, morto nos porões da ditadura militar. Esta cena revela alguns membros da equipe. O microfonista e o próprio diretor estão em quadro. Os *takes* rápidos, entre os letreiros, são antecipações de seqüências que serão mostradas no decorrer do filme.

A primeira entrevista é com o arquiteto Oscar Niemeyer falando sobre o início da UNB, com Vladimir Carvalho em quadro, de ombro, como entrevistador. Niemeyer cita Darcy Ribeiro. Entra então Darcy Ribeiro. Ele fala da luta e das oposições que enfrentou para criar a Universidade de Brasília. Fala da universidade como um centro do saber humano a serviço do país, e da parceria com os dominicanos (ordem religiosa fundada por São Domingos). Entra em quadro uma foto da construção do Instituto de Teologia Católica e

⁵⁸ *BARRA 68 – SEM PERDER A TERNURA*, Brasil, 2001.

Darcy Ribeiro fala que a ditadura achava que o instituto consubstanciava um pacto dos comunistas com os católicos e diz que colocaram fogo no instituto.

Mais adiante, imagens fotográficas mostram dois ônibus da PM, cheios de soldados, prontos para invadir e tomar a UNB. Por ironia do destino, um dos ônibus vinha de Montes Claros, terra natal de Darcy Ribeiro, e o outro de Diamantina. Ribeiro começa a falar sobre a invasão e entra o depoimento de uma mulher detalhando o que ele havia começado a narrar.

O filme é um encadeamento de depoimentos que vão se configurando como um grande mosaico do que ocorreu na Universidade de Brasília. A metalinguagem, não apenas cinemática mas também histórica e fotográfica, é um recurso ético e estético usado recorrentemente pelo diretor. As constantes participações de Carvalho, não só como diretor do filme, mas também como um dos personagens da história, da qual ele é o principal narrador, são um rasgo de honestidade para com o público. Carvalho deixa claro para o espectador de qual janela ele olha aquele momento histórico, e assume inteiramente a autoria da narrativa documental, a partir das suas ricas intervenções.

Uma cena ilustra bem a utilização da metalinguagem fotográfica no filme. Trata-se do momento em que um fotógrafo recapitula um certo episódio. Ele conta como foi abordado pela repressão, fala da investida dos militares para apreenderem o seu equipamento fotográfico e sobre a conjuntura política da época. Enquanto depõe, aparecem tomadas do fotógrafo em ação no campus da universidade. Entre os depoimentos do fotógrafo, temos também declarações de Darcy Ribeiro, Oscar Niemeyer e do professor Salmeron Gonçalves. Algumas falas do fotógrafo remetem a acontecimentos e lugares que imediatamente são trazidos pelo filme, a partir da memória fotográfica.

Uma narração *off*, feita pelo ator Othon Bastos, informa sobre o que aconteceu depois da diáspora dos professores, dando conta da crise da UNB em 1968, que, sem mestres,

não respondia à altura. Enquanto ouvimos a narração, vê-se um grupo de pessoas andando pelo campus e conversando entre si. Ao chegarem a uma quadra esportiva, o diretor encena, ao som de rufos de tarol, a passagem das pessoas em fila indiana, por trás de um alambrado, com as mãos na cabeça, reconstituindo a cena do dia em que ficaram presos naquela quadra. A narração diz que em 1999 os ex-alunos de 1968 visitaram o campus para comemorar seus 30 anos de formatura e que, na oportunidade, visitaram os locais que mais os marcaram ali – um rito de passagem em suas vidas – no momento da crise da UNB. A narração continua e estes personagens são mostrados.

Se o filme *Barra 68* é um mosaico que reúne os acontecimentos que fizeram a história da construção e dos primeiros anos da UNB, além de versar sobre a vida de seus alunos e professores – entre eles o próprio diretor, e sobre a figura do seu idealizador Darcy Ribeiro –, é em um dos seus alunos que este mosaico se materializa. Um mosaico de pedras retratando Honestino é mostrado, ocupando um espaço no campus. Entra o depoimento de um homem falando sobre Honestino, ao lado do mosaico. Vemos também a foto de uma turma de estudantes da época. O depoente relembra uma conversa dele com Honestino sobre a morte do estudante Edson Luis, no Rio de Janeiro. Ele fala da criação da praça Edson Luis, no campus de Brasília, por Honestino, que fez toda uma mobilização na UNB e conclamou uma greve geral da universidade. Ana Miranda, na escadaria de uma arena, lê a carta que escreveu para a sua mãe em 1968, falando de ruptura entre gerações.

Em determinado momento do filme, a reconstituição histórica é feita metalingüisticamente, através do próprio cinema documental, tendo como protagonista o cineasta Hermano Penna que, na época da invasão, era estudante da UNB e, já vocacionado para o cinema, registrou alguns momentos da invasão com uma câmera. É interessante ouvi-lo dizer que em certo episódio não teve a visão real da situação e sim a visão intermediada pela ocular e objetiva de uma câmera cinematográfica que empunhava. A montagem intercala o

depoimento de Penna com imagens de jornais e fotos preto-e-branco, sobre uma mesa. Com uma câmera, de marca Bolex, na mão, Penna discute com um colega a reconstituição do episódio em que ele, com aquela mesma câmera ou uma outra parecida, gravou imagens do campus ocupado. Entram então as referidas imagens preto-e-branco (imagens muito ruins e fora de foco, que retratam a condição em que foram gravadas) daquele mesmo ponto de vista mostrado por Penna. Entram também outras imagens, em preto-e-branco, da época, juntamente com outros depoimentos. Neste ponto, a montagem é mais rápida e aparecem cenas do pessoal com as mãos na cabeça, na quadra de basquete, e da equipe técnica do filme (ao longe), entrevistando um personagem. A seqüência mistura essas cenas com tomadas aéreas do campus. Enquanto um personagem narra, Vladimir Carvalho é mostrado andando com um outro personagem. Quando a narração chega ao ápice da dramaticidade, imagens de câmeras atuais e da época, nervosas, sem foco e sem direção, são encadeadas em um movimento alucinado até o corte para um depoente que fala sobre a sua queda de um prédio da universidade. Imagens de arquivo, em preto-e-branco, mostram marcas de sangue no chão e ilustram o local da queda. A câmera atual é vista, ocupando o mesmo ponto de vista da câmera que registrou as imagens de arquivo que vemos em paralelo. O depoente fala que a queda foi motivada por um tiro que levou na cabeça. Ele conta como caiu. Entram fotos dele com a cabeça enfaixada e sendo entrevistado no hospital. Numa montagem que busca espelhar a simultaneidade dos acontecimentos do dia da invasão, vemos um outro depoente narrar o episódio da quadra de esportes, com *takes* de Hermano Penna, em contra-plano, reconstituindo a filmagem que fez do tal episódio. Enquanto o depoente fala, imagens em preto-e-branco da época, possivelmente feitas pelo próprio Penna, entram pontuando. Algumas delas mostram pessoas detidas na quadra esportiva. Enquanto um segundo depoente narra o que aconteceu naquela quadra, ao fundo, se vêem acrobatas e equilibristas fazendo evoluções, com as caras pintadas de palhaços. O depoente fala das acrobacias feitas por um

colega à época. Penna e os companheiros que o ajudavam na reconstituição contam que na hora que a polícia veio em direção à câmera, eles correram e um deles se escondeu no banheiro. Entra a cena, em preto-e-branco, de pessoas guardando latas de filmes e outros materiais no banheiro, e saindo correndo, enquanto este depoente narra o acontecido, em *off*. Ilustram a narração várias imagens, em preto-e-branco, da UNB invadida.

O cineasta Cacá Diegues também está presente em *Barra 68*. Em entrevista a Vladimir Carvalho, ele fala que na época tinha começado a filmar *Os herdeiros* e que foi com alguns membros da equipe e do elenco participar de um debate na UNB. Conta que o debate deixou de ser sobre o filme e passou a ser sobre a invasão da universidade. Um dos atores do filme era o francês Pierre Léaud. Léaud, que esteve nas barricadas de maio de 68 em Paris, falou com os estudantes sobre a sua experiência e sobre revoluções no mundo inteiro. As cenas da entrevista, em cores, são intercaladas por imagens, em preto-e-branco, do debate na UNB com a presença de Diegues e Léaud. No final, Carvalho nos brinda com uma cena do filme *Os herdeiros* em que Pierre Léaud contracena com a musa do cinema brasileiro dos anos 1960, Odete Lara.

Um depoente fala sobre o vice-reitor e sobre o seu discurso. O discurso de alguém do lado dos militares. Em seguida, aparece Vladimir Carvalho na casa do vice-reitor, rememorando o período. O vice-reitor se refere a Carvalho, dizendo “o senhor, por exemplo, tinha fama de comunista”. Vladimir Carvalho neste momento é sujeito e objeto. Documentarista e documentado. Diretor e personagem. Mas o realizador não se deixa abater pela intimidação. Provoca, interpela, pergunta. Um outro depoente contrapõe a fala do vice-reitor. Carvalho então põe uma fita no videocassete para o vice-reitor assistir. A fita tem imagens do período da invasão da UNB, em preto-e-branco, com imagens do vice-reitor e narração de Othon Bastos dizendo que ele conduzia a universidade com mão-de-ferro. A voz-*off* diz que este vice-reitor, hoje recolhido à sua casa-*bunker*, no lago sul, não perdoa Darcy

Ribeiro, o criador da Universidade de Brasília. Fala ainda de inveja e rancor, por ter sido colocado à margem, e completa dizendo que ele, ao contrário de Ribeiro, provavelmente será esquecido.

O filme caminha para o seu final. Depois de abordar um dos representantes das forças antagônicas ao projeto da UNB, volta a falar dos protagonistas libertários. A ex-mulher de Honestino, por exemplo, fala da paixão do ex-marido por futebol, enquanto vemos imagens de pessoas jogando bola numa das quadras dos calçadões do Rio de Janeiro. A mãe de Honestino, com um pôster dele, fala do último encontro que teve com o filho, oportunidade em que revelou a ela seu amor à causa, à luta pelas liberdades democráticas.

Na seqüência, Darcy Ribeiro volta a falar da UNB da atualidade, de sua emancipação. E no encerramento, são mostradas cenas de Ribeiro recebendo uma homenagem no campus. Em 15 de março de 1995, ele recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* e o campus passou a ter o seu nome. Nessa cena, Ribeiro discursa para o público, políticos e imprensa. Uma música incidental faz sua pontuação, enquanto o público cumprimenta Darcy Ribeiro que vai saindo do meio do povo. Aí entra um texto informando que o filme é em memória de Honestino, um mártir das lutas de 1968, enquanto ouvimos a música “O meu amor chorou não sei por que razão...” e sobem os letreiros.

O professor, Dr. João Luiz Vieira, Ph.D., do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, no artigo *Barra 68 e o espectador: memória, história e intertextualidade* diz o seguinte:

[...] Vladimir Carvalho consagra o cinema como memória, chamando nossa atenção para aquilo que é simultaneamente lembrado, reprimido, esquecido. Narrativa – definida aqui como aquilo que se conta – e narração, ou seja, *como* se conta uma história (ou como aqui no caso *a* história), encontram-se completamente fundidas nesse projeto de trazer à tona e *construir* uma memória que esgarça o passado no presente através de relatos (narrativas), de subjetividades (histórias pessoais) e de imagens (trechos de material de arquivo), evitando sempre uma espécie de memória museológica a favor de algo seletivo e crítico. [...] Barra 68, muito habilmente, transforma o espectador num produtor e traz à tona o processo de sua própria construção, promovendo um jogo infinito de significações. Coerente com outros filmes do realizador apontamos para a sua dimensão reflexiva enquanto *projeto de inscrição e construção de memória* ao evocar diferentes experiências vividas, tanto dos “personagens-

agentes” da História na tela quanto dos espectadores do filme. [...] Ao tematizar ainda essa espécie de *geografia do terror*, Vladimir Carvalho nos remete, do ponto de vista documental, a outros textos cinematográficos que também revisitam locais e momentos traumáticos variados, como *Cabra marcado para morrer*, *Shoah*, *Hiroshima Mon Amour*, entre muitos outros.⁵⁹

Como fica evidenciado no texto acima, e nos comentários anteriores, qualquer análise sobre *Barra 68*, mais do que falar do filme reflete sobre os filmes dentro do filme, ou do filme construído por mim, que é particular. E *Barra 68* é isso tudo e mais o filme de cada um que o assiste. Ao contar a história de Darcy Ribeiro e Honestino, da UNB, do golpe militar e a sua própria história, Vladimir Carvalho divide a autoria de seu filme com Ana Miranda, Cacá Diegues, Hermano Penna, Oscar Niemeyer, Pierre Léaud e Jean-Claude Bernadet, entre outros personagens – como os professores e estudantes da universidade –, comigo e, principalmente, com todos os brasileiros que assistem a *Barra 68 – sem perder a ternura*. O filme é, um pouco, a história de todos e de cada um de nós.

3.5 – TIROS EM COLUMBINE

(*Bowling for Columbine*, Michael Moore, EUA, 2002)

O premiado diretor Michael Moore revela neste filme o fascínio dos americanos por armas de fogo, que desencadeiam em crimes horríveis como o de 1999 em uma escola pública, em Columbine, onde dois jovens entraram armados na biblioteca e mataram 12 colegas e 1 professor se suicidando em seguida. Michael Moore na verdade, traz à tona a grande polêmica sobre o porte de arma indiscriminado, perante uma nação que tira a vida de seu semelhante por motivos medíocres e irrelevantes. Um filme premiadíssimo, para você entrar nesta discussão que, cada vez mais, fica próxima da nossa realidade.⁶⁰

Esta é a sinopse do documentário *Tiros em Columbine*. O filme começa com um comercial onde vemos um militar, dizendo: “A Associação Nacional do Rifle produziu um filme interessante”. E em seguida, convida-nos a assisti-lo.

⁵⁹ RETROSPECTIVA DOS 70 ANOS DO CINEASTA VLADIMIR CARVALHO (Catálogo da mostra *Vladimir 70*), abril de 2005, p. 92 e 93.

⁶⁰ *BOWLING FOR COLUMBINE*, E.U.A., 2002.

Nesta abertura, vemos também cenas do dia-a-dia de cidadãos comuns, numa manhã anunciada como a manhã do dia 20 de abril de 1999. Segundo a narração, uma manhã que poderia ser como outra manhã qualquer na América: agricultores trabalhando, o leiteiro entregando leite e o Presidente dos EUA mandando bombardear mais um país. Em seguida aparece o diretor, Michael Moore, na sede de um banco que distribuía armas, de brinde, para quem abrisse uma conta ali. Moore vira um anúncio do North Country Bank, anunciando a promoção. Ele então abre a sua conta no banco, que também comercializava armas. Depois de preencher uma ficha, Moore recebe o seu brinde: uma espingarda. Aparecem os letreiros iniciais do filme e surge em seguida o complemento do comercial de tv (do início), anunciando armas e Moore falando de si mesmo e de sua primeira arma.

Michael Moore, o diretor-personagem-narrador, ao abrir a conta no banco e receber de brinde uma arma, já se coloca no filme como personagem-protagonista, desde o início. Ele diz ter crescido em Michigan, a terra dos amantes de armas, tal como o ator Charlton Heston, presidente da Associação Nacional do Rifle – ANR. Aparece então Heston como ator de um filme, atirando. E vemos Moore comprando munição livremente. Em seguida, aparece um comediante, em um *pocket show*, falando da importância de se regular a venda de munições. O humorista sugere a venda de uma bala ao preço proibitivo de cinco mil dólares. Segundo ele, com um preço tão alto assim não haveria balas perdidas. Ninguém ia querer perder US\$ 5 mil. No Michigan, Moore visita uma milícia particular da região, da qual fazem parte, inclusive, mulheres, que exibem suas armas até mesmo em frente a crianças.

Cumprindo sua “performance de autor”, Michael Moore participa da cena com duplo objetivo: convocar a palavra testemunhal (um “eu” que marca tanto uma subjetividade autônoma quanto sua função de representação de um coletivo) e ao mesmo tempo, estabelecer, com a utilização de todos os registros e o olhar para a câmara e a voz em *off*, um pacto com o espectador a respeito da interpretação do narrado.⁶¹

⁶¹ MOURÃO e LABAKI (orgs.), 2005. p. 230.

Além da sua presença, uma constante no filme e marca registrada em suas produções, Moore usa, em *Tiros em Columbine*, todos os recursos cabíveis: reportagens, animação, vts de propaganda, fotografias, reportagens televisivas, trechos de jornais e revistas e imagens cinematográficas de arquivo.

Através de conhecidos dos amigos, dos autores do massacre na escola, Moore vai se aproximando de Columbine. Ele entrevista garotos da região e mostra cenas deles jogando *games* violentos. Insere imagens de homens e mulheres praticando tiro ao alvo e vai ilustrando e construindo sua narrativa usando tantas imagens e recursos quantos forem necessários para defender sua tese. Como recurso aproximativo do mote do filme ele usa uma narração informando que, na Virgínia, existe uma lei que obriga cada habitante a ter uma arma. São mostrados meninos em estandes de tiro e cenas de reportagens como a de um político se suicidando diante das câmeras de tv; caçadas de policiais a bandidos, atirando para matar e confronto de manifestantes pacifistas oferecendo resistência desarmada e sendo mortos por soldados.

Como um repórter investigativo, Moore trabalha o entorno de Columbine. Ele analisa o comportamento dos moradores da região até chegar a Littletown, cidade onde está localizado o Liceu Columbine e que abriga a fábrica de mísseis Lockheed, onde a maioria dos homens da cidade trabalha. O Relações Públicas (RP) da fábrica diz que a empresa tem programas de combate à violência. Ao entrevistá-lo, Moore provoca-o, perguntando sobre a contradição de quererem combater a violência e continuarem fabricando armas. O RP fala que os mísseis por eles fabricados servem para defender o país de agressões exteriores.

O filme mostra cenas de intervenções americanas em vários países do mundo, matando e vitimando pessoas e líderes importantes. Revela também o patrocínio americano a Osama Bin Laden e Saddam Hussein, num passado não muito distante, até mostrar, por fim, o ataque de 11 de setembro de 2001 às duas “torres gêmeas”. Em montagem paralela, o diretor

focaliza os instrumentos da violência, como o avião *B-52* que jogou a bomba em Hiroshima e a maior fábrica de plutônio do mundo em Denver, e perto dali, o local onde funciona uma controladora e base de lançamento dos mísseis fabricados em Littleton. Michael Moore retoma a narração inicial que falava sobre o dia 20 de abril de 1999 e diz que, naquele mesmo dia, foi feito um grande bombardeio americano em Kosovo e que uma hora depois a imprensa noticiava o massacre no Liceu Columbine, em Littleton.

Depois dessa contextualização geral sobre o tema e da explicitação de sua posição em relação à política belicista dos Estados Unidos, entram cenas de Columbine, algumas gravadas por Moore, outras do noticiário e ainda cenas das câmeras de vigilância do Liceu, com imagens saturadas, em preto-e-branco, mixadas com áudio de policiais e de funcionários da escola, gravados no momento do massacre. Uma música pontua dramaticamente a narrativa. Enquanto isso, a narração *off*, de Moore, fala sobre o ocorrido e dá o boletim das mortes, dizendo, inclusive, que os autores compraram as munições, legalmente, nas lojas da cidade, a maioria delas no hipermercado K-Mart, no final da rua onde está localizada a escola. Vemos então entrevistas de algumas garotas que escaparam por pouco da morte. Elas contam, emocionadas, o que presenciaram e viveram.

Apenas 10 dias após o massacre de Columbine, apesar dos insistentes pedidos dos familiares das vítimas, Charlton Heston foi à região para, em nome da Associação Nacional do Rifle, participar de um congresso em defesa das armas. Entra então uma cena da palestra de Heston e, em montagem paralela, cenas de uma manifestação contra o congresso norte-americano, com trechos do pronunciamento do pai de uma das vítimas de Columbine.

Moore faz entrevistas e analisa a vida no Liceu Columbine e em Littleton. A partir daí, mostra matérias falando do pânico sob o qual vivem outras escolas americanas, com medo de que aconteça o mesmo que em Columbine. As reportagens dão conta de que unhas grandes ou uma brincadeira mais dura passou a ser motivo de preocupação com a

violência e os alunos são constantemente reprimidos. Até os trajes mais excêntricos dos alunos passaram a ser motivo de suspeição. São mostrados vários telejornais em uma só tela que vai se dividindo em várias partes. Em seguida, cada uma das divisões ocupa todo o espaço da tela com seus apresentadores e entrevistados dando suas opiniões sobre as motivações da violência. Eles apontam como responsáveis a sociedade, os desenhos animados, os meios de comunicação, a tv, as drogas, o demônio, os filmes, os jogos de vídeo e até o cantor de rock Marilyn Manson. Moore entrevista o cantor, que culpa o Presidente da República e critica a mídia. Estudantes de Columbine falam sobre o comportamento dos autores do atentado. Moore descobre que a última coisa que os autores do massacre fizeram antes de vitimizar os seus colegas foi jogar boliche e, ironicamente, pergunta se foi o boliche que os levou a praticar o massacre. Depois responde que acusar o boliche seria a mesma coisa que acusar Marilyn Manson e o responsabilizar.

Moore mostra jogos, filmes, brincadeiras e apresenta os números de uma pesquisa sobre violência em vários países do mundo. Os números dos Estados Unidos são, assustadoramente, os maiores entre os pesquisados. Um cidadão americano surpreso com o resultado, pergunta-se: somos um país de homicidas?”

A partir do desenho de uma tv, assistimos a uma animação contando a história dos EUA e de sua independência. O filme coloca o americano como um povo que tem medo. E fala do medo do “*Bug do Milênio*”, em 2000, que desencadearia uma catástrofe total nos sistemas de energia, nos dados, na aviação, nas telecomunicações. Tudo enfim iria parar e a culpa era da virada do milênio. Mas o calendário mudou e nada aconteceu. Apresentadores de vários canais de tv, manchetes de revistas, pronunciamentos de políticos, cenas de filmes e trechos de reportagens tentam convencer a opinião pública de que a maioria dos crimes é cometida por negros. Especialistas falam que os americanos são condicionados pelo

noticiário. Ao falar do mundo da violência, os especialistas falam de um mal maior do que a violência, a poluição.

Moore fala sobre uma série de tv chamada *Cops* e conversa com o co-produtor do programa. Este diz que a violência vende, dá audiência. Moore sugere a ele que faça um outro tipo de programa que persiga, por exemplo, os criminosos de colarinho branco. Esse outro tipo de programa é simulado por Moore. E vemos cenas dessa simulação com policiais correndo atrás de executivos bem vestidos. O diretor busca todos os recursos, argumentos e imagens para recheiar a sua hipótese sobre as razões da violência nos EUA. Para comparar a violência entre dois países vizinhos, ele vai ao Canadá e entrevista a população civil e a polícia daquele país. Ele constata que o índice de morte por violência no Canadá é baixíssimo. A população canadense falou sobre o que pensa da violência nos Estados Unidos. Depois foi a vez de ouvir a população de Nova York sobre a paz no Canadá. Os americanos responderam que deve ser porque eles não vêem tantos filmes violentos. Mas Moore investiga alguns costumes do povo no Canadá e comprova que eles jogam *videogames* e vêem filmes violentos. Em montagem paralela, o filme nos mostra, Estados Unidos e Canadá, americanos e canadenses, cada um com a sua realidade e seus conceitos. Os estadunidenses dizem que a violência é por causa dos negros e por causa da quantidade de armas que a população tem. A equipe vai ao Canadá e vê que lá há muitos negros e que armas e munições também são compradas com facilidade, mas ali as pessoas não têm medo e, inclusive, têm o costume de deixar as portas de suas casas abertas. Um dos canadenses entrevistados diz que os americanos pensam que, com as portas trancadas, afugentam os gatunos. Ele diz também que os canadenses pensam que, com as portas trancadas, eles próprios serão os prisioneiros. Moore então experimenta portas de várias casas no Canadá e constata, *in loco*, que a maioria das pessoas, lá, não trancam suas portas. Os noticiários de tv do Canadá não falam tanto em violência e, através da imprensa, pode-se perceber que as preocupações dos políticos daquele

país são, prioritariamente, voltadas para questões de saúde, educação e moradia. Moore visita um bairro considerado pobre e vê que ali a população vive com dignidade. Ele entrevista pessoas que moram no Canadá e que têm família nos Estados Unidos. Eles falam que a informação que têm é a de que, nos Estados Unidos, por qualquer coisa, as pessoas sacam a pistola. O filme mostra americanos que vão ao Canadá passear porque acham que lá as pessoas são mais abertas e amigáveis. E jovens canadenses, quando perguntados sobre o comportamento violento dos americanos, fazem alusão à violência como um comportamento institucional da nação americana. Eles argumentam que os americanos quando têm problemas com outros países, mandam suas tropas atacarem enquanto os canadenses preferem negociar. Um canadense diz que se as armas trouxessem segurança, os Estados Unidos seriam o país mais seguro do mundo, mas que o que se vê é o contrário.

O massacre de Columbine, embora seja o *leitmotiv* do filme, não ocupa com exclusividade o lugar do objeto documentado. Moore vai além desse episódio, por si só violento e suficiente para refletir sobre o comportamento violento dos norte-americanos. Ele inclui motivações históricas, como a política institucional da Casa Branca e não deixa de fora um episódio semelhante ao de Columbine, ocorrido em Flint, no Michigan. Com o quadro todo preto, sem imagem ouve-se apenas o som e lê-se a transcrição na tela das falas da funcionária de uma escola chamando a polícia em razão da morte de uma menina, assassinada por um outro menino, seu colega de turma. Como num *making off* de uma cobertura jornalística, o filme nos mostra cenas de repórteres posicionados em frente ao local onde haverá o serviço funerário da garotinha assassinada em Flint. Os repórteres, fora do ar de suas tvs, falam sobre problemas técnicos de suas emissoras e de estética pessoal como: “preciso cortar meu cabelo”, etc... Em meio às trivialidades, um repórter comenta que determinadas emissoras se especializaram em tragédias. Como numa reportagem, Moore começa a narrar a situação de Flint, Michigan, como um local onde acontece uma grande quantidade de

homicídios – a grande maioria, de jovens. E revela um fato bizarro: o time de futebol local é patrocinado por uma funerária. Moore volta à escola e entrevista a funcionária. Ela diz que nunca se esquecerá do que houve ali e se emociona. Ambos emocionados, os dois ficam, por um tempo, de costas para a câmera até se reanimarem. Neste momento, o realizador e também repórter-protagonista se deixa revelar como cidadão e indivíduo. E o que era jornalístico, expositivo, observacional e acéptico, se torna também interativo, reflexivo, com características do chamado *reality*, formando um conjunto híbrido, típico do que identifico como *dramaturgia documental* contemporânea.

Depois da cena com a funcionária da escola, Moore informa que, exatamente como em Littletown, depois do massacre de Columbine, Charlton Heston foi a Flint para um congresso da Associação Nacional do Rifle, mesmo sob protestos de pacifistas, cartas de pessoas de vários cantos do país e pedidos de autoridades. A maioria dos homens de bem achou aquilo um absurdo.

Moore faz uma reportagem sobre a mãe do rapaz que assassinou a menina em Flint e mostra o estado de miséria em que ela vive. Ela participa de um programa do governo de assistência às mães solteiras. Mesmo trabalhando em dois empregos ela não era capaz de sustentar a casa e foi buscar trabalho em outro lugar, deixando os filhos com um irmão. Na casa do irmão, o filho encontrou a arma que disparou contra a menina na escola. Moore vai à Califórnia conversar com o patrão dela, mas o empresário não se deixa entrevistar. Moore fala que na América de Bush o povo americano não é prioridade e que a população vive amedrontada, especialmente após o fatídico 11 de setembro de 2001.

Depois de todo um panorama sobre a violência americana, Moore entrevista alguns dos jovens vitimizados em Columbine. Um dos rapazes levou um tiro e ficou parálítico e outro, colega dele, tem uma bala alojada no corpo. Moore leva os jovens até a sede do K-Mart, hipermercado onde foram vendidas as munições que os alvejaram. Ao chegarem, os

seguranças pedem que a câmera seja desligada. Moore solicita a presença do gerente e desliga a câmera. Uma hora depois, chega a diretora de Relações Públicas, que se apresenta e é apresentada aos dois jovens. Um deles diz a ela que, já que o K-Mart deixou de vender armas, deveria deixar de vender munições também. Ela responde que eles vendem acessórios para caça desportiva, mas que ela transmitirá a mensagem ao presidente. Moore então pergunta se o presidente se encontra e sobre os limites para a compra de munição. Ela responde evasivamente que o assunto deve ser tratado com o setor de vendas e que ele deixe um cartão, para um contato posterior. Moore diz que não vai deixar nenhum cartão porque um dos garotos tem uma bala do K-Mart a 2,5 cm da aorta, entre a aorta e a coluna vertebral. Diz também que gostaria de ouvir alguém responsável. A RP sobe e volta com um responsável pelas compras que sugere evitarem problemas. Moore diz que são eles que têm problemas. O responsável sobe e eles ficam esperando – segundo informação do narrador – mais de duas horas, sem que nada aconteça. Eles então saem do K-Mart e um dos rapazes tem a idéia de irem a um K-Mart próximo e comprarem todas as munições que conseguissem. Na manhã seguinte, eles foram à sede do K-Mart com estas munições, para devolvê-las, desta vez levando a imprensa. O presidente do hipermercado não apareceu, mas a vice-presidente para assuntos de comunicação leu uma carta do K-Mart, lamentando o que aconteceu em Columbine e afirmando que o K-Mart iria progressivamente retirar as munições de venda. A declaração é feita a Michael Moore, e a imprensa registra o fato. Após a declaração da representante da empresa, Moore e algumas das pessoas que presenciaram o fato aplaudem a iniciativa do K-Mart. Vemos então Moore dando uma entrevista aos jornalistas. No trecho da entrevista, ele declara estar satisfeito com a imprensa ali presente e com o desfecho do caso. Neste episódio, além do cinema interferindo no real, tivemos o cinema mobilizando seus pares midiáticos e, numa convergência de forças, imprensa e cinema contribuindo decisivamente para a transformação da realidade.

Diante da propaganda de Bush contra o eixo do mal, outras *mise-en-scène* mostram o reverso dessa cruzada. Enquanto seu governo caça os responsáveis por todo o planeta, o cinema busca os responsáveis internos e é aí que Moore de algum modo se alia a Clint Eastwood (Sobre meninos e lobos), Lars Von Trier (Dogville) e Gus Van Sant (Elefante). Para narrar a tragédia de Columbine, Gus Van Sant faz um relato arrepiante sem traçar a menor linha explicativa, sem apelar a nenhuma reparação (o mal é irredutível, sustenta Elefante). No lado oposto dessa ficção perfeita, *Tiros em Columbine* persegue um arco amplo de causas que decifram o massacre, utilizando todas as ferramentas da cultura popular e hiperbólica para dizer – em termos hiperbólicos – aquilo que Van Sant define como indizível. Vias opostas para as imagens que, sejam ficcionais ou documentais, se aproximam no fim pela intenção de encontrar a banalidade do mal entre as pessoas de bem, sejam adolescentes brancos e loiros que estudam ou honoráveis cidadãos de Michigam.⁶²

O desfecho no K-Mart inspirou Michael Moore a ir ao encontro de Charlton Heston. Ele vai à sua casa e, pelo interfone, combina uma entrevista para o dia seguinte. Na entrevista, Heston fala que tem armas em casa e as mantém carregadas, por que tem isso assegurado pela constituição como um direito de cidadão. Depois de poucos minutos de entrevista, Heston diz não ter mais nada a dizer. Moore insiste. Heston fala que a violência nos Estados Unidos talvez seja em razão de um passado violento. Moore contra-argumenta, lembrando a Alemanha e fala que vem de Michigan, onde no ano passado, um garoto de seis anos matou uma coleguinha sua. E diz que depois disso tudo, ele, Heston, foi a Flint fazer comício de armas pela Associação Nacional do Rifle. Heston diz que o vice-presidente dos Estados Unidos também foi. Moore pergunta se a presença dele e a realização daquele comício não foi uma insensatez? Ele desconversa. Pressionado, Heston, abandona Moore no local onde a entrevista acontecia. Moore vai atrás dele e pede que olhe para uma foto. Diz que é a foto da menina morta em Flint. Heston vira-se rapidamente para Moore, depois se volta novamente para frente e continua a andar, deixando Moore sozinho numa área externa de sua mansão com a foto da menina na mão. Michael Moore anda desolado pelo jardim e depois deixa a foto da garota no chão, encostada na coluna de uma varanda.

Na seqüência, Moore volta à narração dizendo que deixou a residência de Charlton Heston, em Beverly Hills e voltou à América que respira medo. Por fim, ele visita o

⁶² MOURÃO e LABAKI (orgs.), 2005. p. 227 e 228.

boliche de Littletown e pergunta ao gerente se ele sabe que ali, naquele espaço, estiveram dois garotos que promoveram o massacre de Columbine, minutos antes da tragédia.

Com a confrontação metafórica da bala que mata e da inocente bola de boliche – o título do documentário, em inglês, é *Bowling for Columbine* –, Michael Moore encerra o filme. Sobem então os créditos finais e fica uma questão para o espectador: quem são os verdadeiros responsáveis pelo massacre em Columbine? Embora tenha feito minhas reflexões sobre essa provocação, não me proponho a respondê-la, pois o objetivo aqui não é analisar o conteúdo do filme. Então, repasso a provocação, também, ao leitor.

3.6 – À MARGEM DA IMAGEM

(*À margem da imagem*, Evaldo Mocarzel, Brasil, 2003.)

O documentário *À margem da imagem* faz um raio-x das condições de vida da população de rua da cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo em que investiga e revela esta situação sub-humana de existência, o filme trata da constante exploração da imagem a que são submetidos os sem-teto. O realizador do filme, Evaldo Mocarzel abre espaço para que os marginalizados denunciem livremente o tipo de exploração de imagem da qual são vítimas por parte de alguns cineastas e fotógrafos que sobrevivem às custas da miséria humana. O próprio diretor sintetiza a temática de *À margem da imagem* como “um filme que discute a estetização da miséria e o roubo da imagem de quem está na exclusão social mais absoluta”.

Na apresentação, o realizador já estabelece qual é a ética do seu filme, ao mesmo tempo em que introduz o espectador ao tema que será abordado. *À margem da imagem* discute a possibilidade de se utilizar a ética como estética, não só em seu conteúdo, mas também, e principalmente, em sua forma, através das fissuras metalingüísticas que entrecortam a narrativa.

Nessa apresentação, vê-se um grupo de moradores de rua, sentados no meio-fio de uma praça, cantando, tocando violão e tomando cachaça. Um membro da equipe lê a autorização de cessão de imagem para o filme. Enquanto sua voz narra os termos da cessão de imagem, são mostrados *takes* de outros membros da equipe, solicitando a assinatura ou a impressão digital no documento e, pagando os atores-personagens (gente da rua) que participarão do filme. Ao final da leitura do termo, o leitor pergunta se o pessoal autoriza e espera a confirmação verbal da turma. O pessoal autoriza e aí então eles começam a rodar o filme.

Antes da primeira abordagem documental, e utilizando ainda do procedimento metalingüístico, é apresentada uma cena da equipe numa van, fazendo um reconhecimento de área, com o diretor dizendo algo sobre um determinado lugar, como interessante para locações. Uma câmera descritiva mostra moradores de rua em vários pontos das calçadas e viadutos. Em seguida, vemos o cinegrafista de costas, andando por uma das locações, ainda com a câmera desligada. A câmera auxiliar mostra moradores de rua em cabanas, encostadas nas paredes, debaixo de marquises, no passeio. Na sequência, a fita é colocada na câmera principal pelo cinegrafista, que fecha a câmera e a empunha sugerindo o início das filmagens.

A primeira abordagem consiste em contextualizações e apresentações sistemáticas do assunto, a partir dos discursos da própria população de rua. O depoimento inicial é de um rapaz, morador de rua, que fala de um episódio em que o fotógrafo Sebastião Salgado queria tirar fotos de seus colegas e de como foi interrompido por uma freira que trabalha com assistência a essa população. A freira também conta, juntamente com esse depoente, os detalhes do episódio. Eles narram com riqueza de detalhes as argumentações do fotógrafo e as suas respostas. O rapaz diz que o fotógrafo ganha muito dinheiro com fotos que exploram a imagem de pessoas carentes. A freira diz que Sebastião Salgado, ao deparar com uma determinada cena, armou logo a máquina para fotografar, mas ela o interrompeu. E

Salgado então perguntou se ela sabia quem era ele. Ela conta que ele deu uma “carteirada”, mostrando o crachá do jornal *Folha de S. Paulo*, dizendo que tinha autorização para fazer a foto. Ela respondeu dizendo que, ali, ele não tinha autorização nenhuma e que ainda o ameaçou dizendo: “Se você entrar aqui eu mando o povo pegar a sua máquina e jogar no fogo. E olha que o povo me obedece”. Disse que Salgado xingou-a, etc... E que ela ainda tentou argumentar dizendo que as populações de rua têm sido muito exploradas na imagem. Enquanto a freira continua com a sua argumentação e fala sobre o gosto que os sem-teto têm por foto, câmera e luzes, entram *takes* rápidos de enquadramentos e sons de cliques, fricagens de grifas, *flashes* e acionamentos de botões disparadores e *recs* de filmadoras e máquinas fotográficas, tendo como imagem os moradores de rua, em várias situações. Essas imagens e sons sobrepõem-se à voz da freira e aparecem os letreiros iniciais do filme.

Após a apresentação do tema e a contextualização, começa a documentação da vida dos moradores de rua. O quadro inicial é de três sem-teto, sentados numa calçada, tendo ao fundo um *outdoor* de propaganda de bebida. Em seguida, vê-se o diretor junto com o operador de câmera e o técnico de som. O diretor chama o assistente e pede para levar um dos personagens para outro lugar e acertar com ele a sua forma de participação no filme. O assistente entra em quadro e chama o personagem que discute a questão com ele e o diretor em quadro. O diretor então insiste para que se faça o depoimento dele em separado. A partir daí, uma segunda câmera enquadra o outro personagem que estava definido para depor e a cena acontece, com este depoente contando como foi que chegou às ruas. Ele fala de suas habilidades profissionais, sobre as regras da rua e a forma de se “enturmar”, pois a rua tem violência, drogas, etc... Num dado momento, a câmera adicional mostra a equipe inteira em torno deste depoente. E em montagem paralela, vemos a cena de um dos assistentes combinando com um outro personagem o dia, a hora e o local em que gravarão seus depoimentos. Vemos ainda este personagem recém-contratado pedindo dinheiro adiantado ao

assistente. Depois, volta a cena com o depoente do início, que conta como se toma banho na rua. Enquanto ele fala, é mostrado um outro morador de rua tomando banho.

A câmera se aproxima de uma casa de madeira, debaixo de um viaduto. Dessa casa sai um negro, de barba, em uma cadeira de rodas, varrendo o local e contando como construiu a moradia. Aí alguém da equipe diz: “‘Cascavel’, queremos filmar lá dentro”. A câmera entra na casa e a equipe colhe um depoimento desse negro apelidado de “Cascavel”. A casa tem as suas paredes decoradas com desenhos e fotos de revistas e jornais. Apesar da precariedade da habitação, podemos ver uma tv e um ventilador ligados. “Cascavel” dá bom dia e agradece o pessoal que está fazendo a entrevista com ele. Ou seja, ele mesmo revela que ali acontecerá uma entrevista. A equipe é vista dentro e fora da casa, durante a gravação do depoimento. “Cascavel” fala do acidente que sofreu quando era carreteiro e diz que não é louco, mas que os remédios o deixaram daquele jeito. Ele conta que ficou dois anos em coma.

Outro personagem é abordado, um “intelectual das ruas”, ex-vendedor de livros usados. Ele narra sua trajetória, desde o dia em que foi preso, até chegar às ruas. Depois, vê-se um outro morador de rua tomando banho e indo ao encontro da equipe para uma entrevista. Ele fala sobre o seu passado, do seu envolvimento com drogas e diz como foi parar ali. Ele conta como faz para sobreviver, revendendo bugingangas nos semáforos. Fala do preconceito que sofre por parte das pessoas e da repressão policial. Em seguida, faz uma avaliação dos centros de convivência e critica a comida que é servida nessas instituições.

Mais adiante, a equipe negocia com um morador de rua a sua participação no filme. Ele se mostra arredio, depois cede e dá um depoimento engajado politicamente, falando sobre a importância do voto e questionando o trabalho dos políticos e das instituições públicas. Ele questiona inclusive o governo do presidente Lula. E sugere ao diretor que faça um filme mostrando a elite. O diretor retruca, dizendo que a tv já faz isso. O personagem discorda e, na sequência, fala da importância do estudo, da escola, de saber votar e conhecer

os seus direitos. Nesse ponto, há um corte para uma senhora, moradora de rua, que também critica os políticos. Um novo corte e tem-se na tela o “intelectual das ruas”, que fala sobre a importância da política para a organização da sociedade. Aí entra um *pout-pourri* de vários personagens (das ruas) falando sobre o que pensam dos políticos e da política.

O filme, além de abordar o morador de rua na perspectiva da sua individualidade, dando espaço para a biografia do entrevistado e para a reflexão sobre a sua maneira de ver e pensar o mundo e a conjuntura em que vive, enfoca também a dimensão social desses indivíduos. Quase sempre, os personagens documentados são mostrados em relações diretas com os seus pares, num processo constante de troca e interações solidárias que se caracterizam como o sustentáculo dessa frágil e desafiante sobrevivência. Falar da forma do filme e das escolhas estéticas de seu realizador sem detalhar o contexto e o pretexto deste documentário é uma posição muito alienada para quem defende um documentário de formato artístico e comunicacional. Por isso, e para que aqueles que (ainda) não assistiram ao filme tenham uma melhor compreensão de sua abordagem, as cenas estão sendo descritas.

Evidenciando a importância dada ao convívio social dos moradores de rua, uma seqüência mostra vários deles num parque. Um dos componentes desse grupo faz poesia sobre sua condição de sem-teto quando fala que “mora em endereços alternados”. Outro fala do medo que sente e filosofa dizendo que “não se pode acostumar com a rua, se não, não se sai dela. O que se tem a fazer é pegar o ritmo da rua”. Ainda no clima de convívio social vemos uma turma de moradores de rua em um centro de convivência, tocando e cantando uma paródia musical. Um deles, que era órfão e residente em orfanato até os 18 anos de idade, conta que alimentou o sonho de ser cozinheiro em São Paulo, mas quando lá chegou foi assaltado e ficou na rua. Quando perguntado sobre a violência nas ruas, ele diz que a rua não é violenta por causa do povo da rua, mas os outros é que praticam violência contra o povo da rua, põem fogo no povo da rua, etc... Um outro conta como vivia antes de ir para a rua. Fala

da bebedeira e de como desempregado, bebendo, e envergonhado, abandonou a família por não se sentir capaz de sustentá-la. Esse personagem fala com precisão os dias e os horários em que passam pessoas distribuindo comida. O filme mostra, então, um local de alimentação para o povo de rua, onde é servido café com pão, pela manhã. Depois, vemos a fachada do Restaurante Mesão, que cobra R\$0,85 por uma refeição. Trata-se de um “restaurante popular”, mas de iniciativa privada. O proprietário do restaurante fala sobre o que o motivou a abrir um restaurante dessa natureza. Conta que já passou fome e que viu no restaurante uma forma de ajudar, de servir às pessoas, tendo pouco lucro. Enquanto ele fala, são mostradas pessoas entrando e almoçando no seu restaurante.

A câmera volta para as ruas. Um dos personagens conta que, em algumas ocasiões, a polícia pega as coisas deles, joga num caminhão e as leva embora, deixando-os sem nada. Um senhor diz que está velho, não tem documentos e que não vai conseguir arrumar emprego, então a saída é ficar na rua. Ele é mostrado tomando cachaça. Um outro, de meia idade, confessa que bebe 24 horas por dia porque, bêbado, pode fazer tudo o que ele quer. Diz que, estando bêbado ele pode sonhar. Então delira: fala que, se fosse o Presidente da República, daria trabalho para todo mundo. E que os seus colegas de rua seriam seus ministros. Um rapaz argumenta que a rua não é lugar de gandaia, e que ele, por exemplo, trabalha dia e noite. A polícia é mostrada passando em uma viatura, numa clara alusão aos limites da pseudo-liberdade das ruas. E na continuação, outro personagem ganha voz falando agora, objetivamente, sobre o contingente de profissionais da construção civil existente entre os moradores de rua. Ele fala que se tivesse dinheiro montaria uma construtora, somente com o pessoal de rua, pois na rua tem pedreiro, carpinteiro, marceneiro, pintor, mestre-de-obras. Diz que não tem nada melhor do que trabalhar. A imagem é cortada para um centro de convivência onde várias pessoas estão reunidas brincando de “lá vai meu barquinho carregado de ...” (e eles falam das várias profissões do pessoal de rua).

A freira, que, para fazer melhor o seu trabalho, optou por viver nas ruas, fala da sua experiência nesta condição e revela os constrangimentos vividos pelos frequentadores dos albergues. “Nesses locais, os responsáveis agem como se fossem donos do indivíduo. Eles adotam um comportamento muito autoritário”, diz ela. A sua opinião é confirmada por outros sem-teto que também falam da dificuldade de se morar numa casa de convivência, em razão da rigidez com horário e outras restrições a que são submetidos.

O que, na cena anterior, pareciam ser apenas denúncias, mesmo que fundamentadas em experiências concretas, passam a se caracterizar como introdução a uma análise sociológica feita pelos próprios documentados. Ou seja, o objeto se torna sujeito, refletindo sobre a sua própria realidade. Essa é uma das riquezas desse documentário, que embora não adote a radicalidade de entregar a câmera e a escolha do olhar aos documentados – mas que não prescinde da opinião destes, como vemos aqui e adiante –, faculta aos personagens da história real um protagonismo que vai além da mera encenação para a câmera. Neste filme, existe uma clara tentativa de não deixar que os excluídos fiquem condenados à hipocrisia das recorrentes mostrações afetadas pelo vampirismo de cineastas e *videomakers* arrivistas e, muito menos pela retórica “sentimentalóide” das imagens hiperbólicas.

Depois da referida introdução, a freira faz uma longa argumentação e detalha sua vivência em albergues, comparando-a à sua experiência na rua. Ela diz que na cidade grande tem muito movimento. Isso permite à pessoa contar uma história diferente para cada transeunte que encontra, com poucas possibilidades de ser identificada. Diz também que na cidade grande pode acharar, contando histórias que comovem o transeunte. E teoriza, dizendo que na cidade deve haver democracia, que a cidade é diferente do campo, onde existe o senhor da terra e o colono, usando de um discurso tipicamente marxista. Agora, quem contribui com a análise da freira é o “intelectual das ruas” que fala sobre um livro que está escrevendo, intitulado *Diário de uma vítima de violação dos direitos humanos*, que, segundo

ele, são fragmentos de sua própria vida. Ele diz que o público e a imprensa não têm condição de acompanhar o seu pensamento, não têm cultura para conversar com ele. Diz que “é uma peça no tabuleiro político internacional” e que o seu livro “é dirigido a grandes cientistas, grandes personalidades, sociólogos, antropólogos”, etc... A freira volta a falar e, para concluir a sua análise, diz que “é uma fantasia achar que alguém vai conseguir tirar o povo da rua, porque não existe lugar para eles fora da rua. O que é preciso é humanizar a rua”. Segundo ela, os estudantes deveriam pensar as questões que envolvem a população das ruas. E completa dizendo que “a universidade é a instituição ideal para encontrar uma solução para os habitantes da rua”.

A seqüência agora destaca uma mulher alcoólatra e portadora do vírus HIV. Ela faz um relato sobre a sua vida como mulher nas ruas e fala do seu passado. Conta que cumpriu pena na cadeia por ter matado o marido e revela que, enquanto o sonho da sua avó era o de que ela se tornasse artista, o da sua mãe era que ela fosse puta de zona. Trata-se de uma cena chocante, porém sem nenhum ingrediente dramatúrgico que a torne piegas ou afetada. Simplesmente um relato autobiográfico do real com espaço para falar até de sonhos e amores.

O filme mostra também algumas iniciativas associativistas dos sem-teto, que, a partir deles próprios, buscam soluções para minimizar o impacto do abandono de que são vítimas. Um dos exemplos é uma associação, criada por eles, que, além de servir alimentação, promove atividades sociais e recreativas. Um dos coordenadores da associação, que funciona em um espaço sob um viaduto, explica que ali “todos participam. Todos fazem tudo: cozinham, limpam ... tudo é coletivo”. E defende a gestão coletiva como a forma ideal de manter a associação funcionando, contando com a participação de todos os interessados.

O filme abre espaço para as denúncias de um ex-garimpeiro de Roraima. Ele afirma que o garimpo no qual trabalhava foi fechado pelo ex-Presidente Fernando Collor.

Conta que foi chefe de garimpo e teve seu dinheiro bloqueado pelas medidas econômicas da ex-ministra Zélia Cardoso e que ele foi jogado na sarjeta pelo Collor. Na sequência, o diretor, Evaldo Mocarzel, faz uma enquete sobre a importância da câmera como mediadora no processo de revelação das reais condições de vida da população de rua. Um dos argüídos responde dizendo que “tem medo da câmera, porque ela leva, às vezes, tristeza ou algo que não é real”. Ele fala que “gostaria que a câmera levasse a realidade”. Um outro fala que gosta da câmera, que “acha importante o registro das coisas, que embora haja pessoas que se escondam, é preciso mostrar a realidade”. “Cascavel”, o personagem da cadeira de rodas, fala que “a câmera é a realidade, é uma arte, um aparelho que faz um retrato do mundo inteiro, e que traz as pessoas no ato da realidade para o público”. O ex-garimpeiro diz que “a câmera segura a imagem por muitos anos, às vezes até depois de sua morte”. A freira fala que “um flagrante da câmera pode, às vezes, abusar da imagem e que a ética está na intenção, na maioria das vezes, que ela não acontece na expressão. Nenhum de nós é tão ético que vá fazer tudo tão puro, mas a intenção é que deve ser ética.” Uma mulher diz que na sua imagem “gostaria de ver o que ela sonha e vê, um bom aspecto em sua vida e na dos coitados.” O rapaz, que na abordagem do parque, disse morar em endereços alternados, manifesta sua vontade de se ver no filme como o “ator principal, a figura que vai fazer o trabalho que o roteirista criou e passou para ele”. Confessa ser na verdade um ator e que quer trabalhar e buscar dias melhores. Um outro moço diz ter sido gravado, filmado e que nada mudou na vida dele. Diz que a equipe pode fazer o que quiser com a sua imagem. Numa resposta imagética ao consentimento da livre utilização das imagens dos documentados, o diretor ensaia uma pequena crônica do anoitecer, em forma de clipe, ao som de uma música de folia de reis, tocada por um dos personagens no violão. Enquanto ele toca, são mostrados outros de seus companheiros ouvindo a música, em uma fusão com imagens da cidade de São Paulo. No lusco-fusco entre a tarde e a noite, ao som da folia, vemos o trânsito, os prédios e os

moradores de rua buscando seus refúgios para se abrigar da noite, estando um deles dormindo literalmente imprensado entre as gretas do concreto de um viaduto.

Ao perguntar sobre a expectativa em torno de suas imagens no filme e mostrar a pequena crônica de estetização da miséria como uma crítica a este expediente – já um lugar-comum entre vários profissionais e artistas que abordam temas correlatos –, Evaldo Mocarzel coloca seus personagens como críticos de si mesmos e dele próprio, o realizador do filme, como manipulador de suas imagens. Os atores-personagens são vistos entrando em uma sala de cinema e assistindo ao filme do qual participam. Enquanto o filme é projetado, vemos e ouvimos, em montagem paralela, as suas reações, ao se verem na tela. Ao final, o diretor abre um espaço para que eles dêem a sua opinião sobre *À margem da imagem*. Uma mulher que revela nunca ter ido ao cinema diz que “é diferente assistir a um filme na tv e no cinema”. Um homem diz existirem pessoas que não conhecem o povo de rua. Com o filme, eles podem passar a ser conhecidos. Um outro diz que pode ser em vão, que o filme pode ser exibido, mas a barreira entre os povos ricos e pobres não vai acabar. Um terceiro narra um encontro com o educador Paulo Freire no qual ficou sabendo que, para mudar o país, só com educação. Só ela pode ajudar a vencer o *apartheid* social. Outro homem fala ter sentido falta de um fundo musical no filme. Diz que o filme terminou sem graça, sem um fim. Que seu final não tão deveria ser tão escuro. Emocionado, um rapaz afirma que mesmo se sentindo como morador de rua, está honrado em ter participado do filme. “Cascavel” esnoba, dizendo que a imagem dele arrebitou e que talvez fosse interessante levar o filme para os políticos verem. Para que eles conheçam a realidade do povo, uma vez que eles, os políticos, mentem muito. Na continuação dos depoimentos críticos, e de forma extremamente paradoxal, um dos espectadores-personagens (que só aparece nesta cena final), sugere que faltou mostrar a fome, a miséria e o tratamento que recebem da população. A declaração soa como algo de uma absoluta ingenuidade. Entretanto, trata-se apenas de uma impressão distorcida, em razão do

lugar de pequeno-burgueses, por onde esquadrimos tais paisagens sociais. Quem a vive, mais do que ver a si próprio na vida e no filme sente, na pele e no estômago, o vazio do abandono. E ainda consegue enxergar, abaixo da linha social em que está, outros companheiros, ainda menos afortunados do que ele.

Mesmo tendo no depoimento anterior um quadro emblemático o suficiente para a explicitação da impossibilidade de se atingir a verdade do real através das mediações, Mocarzel não se dá por satisfeito. Ele não quer apontar o dedo em riste para seus colegas artistas e profissionais da imagem. Ao contrário, ele foge da hipocrisia e busca e encontra uma maneira de dizer que não está acima do bem do mal ao dar voz ao personagem que fecha o filme. Esse personagem afirma que hoje a pessoa está vendo ele, mas amanhã não o reconhecerá e que, se apertar a campainha de uma casa, o dono vai dizer que não o conhece. E sugere: “tem de mostrar, no filme, a pessoa apertando a campainha e o dono da casa negando atendê-lo, quando ele for pedir comida ou outras coisas”. Diz que isso o diretor esqueceu, para que o filme fosse um filme verdadeiro. Depois arremata: “pois se eu chegar na sua casa (dirigindo-se agora ao diretor), eu tenho certeza que você não vai me receber. Só hoje. Amanhã você não me recebe mais”. Ouve-se então o barulho de um carro, o quadro escurece e aparecem os letreiros finais com o crédito: “Direção: Evaldo Mocarzel”. É o diretor colocando a carapuça da última fala do morador de rua na sua própria cabeça. É como se dissesse que qualquer um, mesmo comprometido com uma iniciativa em favor da minimização do roubo e da exploração da imagem, ainda assim se apropria dela, manipulando-a segundo sua condição sócio-cultural e pretextos.

O filme *À margem da imagem* não é apenas uma denúncia sobre aqueles que ficam sempre à margem da imagem que se captura deles. Seus realizadores também, no final, se rendem à constatação de que, talvez, aquilo que foi, no nascedouro do projeto, uma hipótese de denúncia, através de uma condução escrupulosamente ética, e de uma estética

altamente comprometida com a ótica do objeto, deu em outro resultado. Mas aí é que, a meu ver, se encontra o grande valor desse filme. O diretor não escamoteou o que a antítese de sua hipótese revelou como síntese cinematográfica. Nesse sentido, o filme é mais do que um documentário. É um documento, na medida em que ele é, também, uma prova, um atestado, da impossibilidade de se apreender o real, ao mesmo tempo em que sugere que podemos abordá-lo, sim. Que sua apreensão como posse é que é uma outra coisa, objeto de preocupação de outras ciências e doutrinas. Para o que nos interessa, entretanto, enquanto artistas comunicantes, essas mediações são riquíssimas e nos têm dado muitas pistas para a compreensão do mundo.

3.7 - CONCLUSÕES

Antes de mais nada é preciso dizer que os filmes analisados devem ser vistos, para que haja uma maior compreensão da minha análise. Ficou evidente para mim, ao assisti-los que, em todos eles, seus realizadores tinham como propósito capturar algo (mesmo que átimos) de uma dada realidade, adotando, entre outros, alguns recursos tipicamente da comunicação, tanto na captura e apuração do fato no momento em que este se dava, quanto na maneira de apresentá-lo ao espectador. Para tanto, em inúmeras situações, a equipe e a câmera adotaram a postura de testemunha do fato documentado. Mesmo quando estes se integravam à ação e/ou intervinham na realidade, havia um observador testemunhando aquela realidade fundida com o ato fílmico.

Outro ponto a destacar é que não obstante a utilização dos pressupostos da linguagem da comunicação, os filmes apresentam também muitos elementos característicos do cinema ficcional, das linguagens artísticas, do romance e da poesia. Neste campo é observável a utilização de vários recursos para a construção da narrativa. Eles vão da imagem de arquivo (de ficções, reportagens e documentários) à encenação, passando pela animação,

fotos jornalísticas e artísticas, desenhos, artes plásticas, músicas e textos poéticos e informativos, entre outros. Nenhum dos filmes analisados pode ser considerado puro, segundo a classificação dos quatro modos apontados por Nichols. Em todos eles, existe a combinação de dois ou mais modos, formando um híbrido. O que talvez possa ser chamado de um *quinto modo*. Este livre imbricamento é um dos índices que reserva ao realizador do documentário o *status* de cineasta e autor, que vem se utilizando cada vez mais do que eu estou chamando de *dramaturgia documental*.

Mais do que fechar questões e estabelecer dogmatismos sobre o documentário, o propósito aqui é, ao contrário, abrir ainda mais a cortina dessa janela por onde se vê o mundo. Algumas pistas para este desvelar estão sinalizadas nas seguintes afirmações:

Aqueles que trabalham com signos são convocados a examinar criticamente os seus instrumentos de persuasão. “A representação da realidade tem que ser contestada com a realidade da representação” (Nichols, 1991:63.) Esta perspectiva retoma aspectos importantes da linhagem epistemológica do cinema-olho e da teoria e prática da desconstrução para ampliar a presença do documentário em uma arena de fundamental importância na sociedade contemporânea: a política da semiótica e da comunicação. Um número crescente de documentaristas parece fazer coro à personagem de Godard em *Le Gai Savoir* (1968): “Eu quero aprender, ensinar a mim mesma, a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca – a linguagem” (In: Xavier, 1977: 137.)⁶³

O espelho que um dia pretendeu refletir o “mundo real” agora gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo.⁶⁴

Tomando como base especialmente a última frase da citação e a fala da personagem de Godard, destaco um outro ponto aqui defendido. Na perspectiva de adotar a ética como estética, entendo que a metalinguagem seja um importante recurso para essa tarefa, tendo em vista o modelo de documentário sobre o qual reflito. Esta recomendação também orientou a escolha dos filmes analisados. Em todos eles, é perfeitamente identificável a utilização do recurso. Do ponto de vista metalingüístico, cabe ressaltar também o componente para-didático presente nas cenas que utilizam o recurso. A revelação da maneira como a cena foi construída é um importante elemento educativo no processo de formação do

⁶³ Apud DA-RIN, 2004, p. 186.

⁶⁴ DA-RIN, 2004, p. 186.

espectador. Ele colabora de forma efetiva para a alfabetização audiovisual. Expedientes como esses permitem ao povo uma compreensão da utilização dessas linguagens para, a partir de uma crítica objetiva das mesmas, “voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca”. É importante destacar a crítica e a autocrítica de personagens e realizadores, sobre suas performances, presentes na forma narrativa e destacada em três dos filmes analisados:

Crônica de um verão, Cabra marcado para morrer e À margem da imagem.

O percurso que efetuamos permitiu o reconhecimento de um domínio, uma arena institucional constituída por uma diversidade conflitiva de práticas e retóricas. No seu seio, uma comunidade de cineastas, críticos, teóricos e agentes diversos partilha determinadas questões que reverberam historicamente, em movimentos de contestação, reafirmação e transformação da tradição que os aglutina. Autores e grupos contrapõem métodos, perguntas de uma época encontram respostas em outra, soluções consideradas definitivas adiante se mostram precárias e outras, julgadas superadas, são resgatadas e redimensionadas (sobre o vai e vem dos conceitos).⁶⁵

Como se pode comprovar pelas declarações dos que se debruçam sobre o tema, os conceitos sobre os modos, os métodos e o fazer documental ora se convergem numa perfeita combinação, ora se mostram em oposição uns aos outros. Enquanto alguns são condenados outros são recuperados. Para não apresentar mais um trabalho que reforce antagonismos excludentes, o caminho escolhido foi o da inclusão, até porque este tem sido um dos comportamentos mais perseguidos na contemporaneidade, em vários segmentos.

A partir das conclusões a que cheguei com a revisão bibliográfica e os filmes analisados, aponto a proposta de um *itinerário* para a realização do documentário como uma possível abordagem do real. Esta proposta se traduz na materialização de uma sinalização do percurso de produção do documentário com as características aqui defendidas.

⁶⁵ Ibidem, p. 221.

4 – ITINERÁRIO PARA A REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Saliento que, não se pretende apresentar, neste capítulo, todas as providências e a enumeração detalhada de todo o aparato técnico e metodológico necessários a uma produção cinematográfica. Ainda, tanto as fases e itens aqui apresentados quanto sua ordenação e enfoque não querem constituir um modelo. Eles se configuram apenas como um dos itinerários possíveis para a realização de um documentário.

4.1 – CONSTRUINDO O PROJETO

O cinema é um artefato cultural complexo que, comparado a outras artes, tem um alto custo de produção. Sua realização depende de equipamentos de tecnologia avançada e um número significativo de profissionais técnicos especializados. Muitas vezes, exige deslocamentos intermunicipais, interestaduais e, até mesmo internacionais, envolve logística e significa constantes relações com a burocracia dos órgãos públicos para licenciamentos e autorizações. A produção audiovisual entre a concepção da idéia e a sua materialização como filme e/ou vídeo acabado, pronto para ser disponibilizado ao público, nas condições em que se produz no Brasil, demora cerca de três anos, numa projeção otimista. Por se tratar de uma arte de custo elevado e em razão de ainda não termos consolidado uma indústria do setor, com investimentos de capital privado suficientes para cobrir toda a demanda, mais de 90% da produção nacional conta com subvenção dos órgãos públicos e com os recursos das leis de incentivo à cultura. Para lidar com tal nível de complexidade, faz-se necessário um planejamento, em forma de projeto, construído em bases sólidas, que oriente não somente o produtor nas várias etapas de realização, como também sirva de instrumento de apresentação do produto que se pretende construir junto às fontes de subvenção, financiamento e patrocínio.

Considerando estas e outras variáveis direta ou indiretamente envolvidas no processo da produção cinematográfica, serão apresentados a seguir os principais itens que devem fazer parte de um projeto para a realização do documentário cinematográfico.

ESCOLHA DO TEMA

Um projeto audiovisual começa com uma idéia que pode ser boa ou não, dependendo dos fatores que a envolvem. Uma mesma idéia pode ser abordada de várias formas e é a escolha da forma pela qual se pretende tratar essa idéia que começará a dar corpo a esse projeto. Essa fase também pode ser chamada de fase da escolha do tema. Mais do que exemplificar possíveis temas, é importante lembrar que o tema escolhido deve ser factível e adequado à realidade do produtor, com todas as suas circunstâncias sociais, políticas, culturais, econômicas e financeiras. Ainda, o produto audiovisual deverá ter um grande apelo público, além de um propósito de experimentação de linguagem que chame a atenção de algum ramo da ciência e/ou do saber, ou que provoque o interesse de segmentos específicos da sociedade. Ou seja, deve se ter um objetivo em perspectiva.

Antes de apresentar o próximo item, vale lembrar que durante a construção do projeto, todas as fases são eliminatórias. Isto é, depois de cada uma delas pode-se chegar à conclusão de que o projeto deve sofrer algumas alterações, que ele é inviável para o tipo de realizador que o está produzindo ou para o atual momento, ou ainda que deve ser radicalmente abandonado.

PESQUISA E ESTUDO

A pesquisa envolve o trabalho de campo, assim como todas as outras formas possíveis e existentes de aproximação do objeto a ser documentado. Assim como os pioneiros do documentário, há quem acredite que:

[...] para que a espontaneidade do comportamento natural fosse inteiramente preservada, a filmagem deveria ser precedida de um período de convivência do cineasta com o ambiente e as pessoas do lugar. Este método de observação participante era considerado por Grierson uma premissa básica. Mais uma vez é o trabalho de Flaherty que serve de referência. Flaherty ilustra melhor do que ninguém os princípios fundamentais do documentário. (1) É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo. Flaherty imerge por um ano, até dois. Ele vive com a população local até que a história conte-se “por si mesma”.⁶⁶

Uma aproximação de caráter pessoal, feita pelo próprio realizador ou por membros da equipe – embora não seja a regra –, dependendo da característica da produção, pode ser um fator determinante na descoberta de fontes primárias de informação e pesquisa. É sabido que o documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho, realizador do filme *Cabra marcado para morrer*, entre outros, trabalha com equipes de pesquisadores nos primeiros contatos com possíveis entrevistados. Só depois de uma triagem do material, ele próprio estabelece contato direto com o depoente. Feita essa aproximação e, a partir da localização dos materiais histórico, bibliográfico, iconográfico, sonoro e até mesmo audiovisual (de arquivo) encontrado, tem início um estudo aprofundado sobre o tema.

ARGUMENTO E ROTEIRO

Depois de se ter uma intimidade maior com o tema, faz-se um texto, em forma de argumento, contendo a idéia do que será o filme. Trata-se de uma antevisão original sobre o que será abordado. O realizador deve ter claro e listar quais serão os objetos com os quais ele se relacionará para efetivar o seu propósito e como ele vai se relacionar com cada um deles. Se um dos objetos é, por exemplo, um personagem real, é imprescindível uma descrição biográfica dele – breve ou detalhada –, de acordo com o grau de sua importância no filme. Deve ser explicitada também a forma como se dará essa abordagem. E não se deve esquecer de descrever os recursos que serão utilizados, tais como fotografias, material sonoro e audiovisual (recente ou de arquivo), documentos históricos, animação, reportagens,

⁶⁶ DA-RIN, 2004, p. 74.

ilustrações ou reconstituição ficcional, entre outros. Pode-se, inclusive, acrescentar a esse material um *story-board* indicativo de como serão os planos e enquadramentos, acrescido de rubricas sobre os modos de tratamento da imagem e do som.

Feito o argumento, e depois de detalhados os objetos e as formas de abordagem e tratamento, o roteiro vai sugerir uma possível estrutura, com a indicação do percurso que se pretende seguir e da forma e conteúdo que se pretende dar à realização documental. Não se trata de um “roteiro de ferro”, no qual não se possa mexer, com indicações definitivas de cenas, e sim de uma exposição de como o realizador pretende abordar o tema. Até porque, se o evento da filmagem sempre interfere no real, no documentário existe uma grande expectativa de que o real seja capturado. E, mesmo que em átomos, o real estará sempre interferindo na filmagem.

Volto a insistir que esta não é uma prática que deve ser absolutizada, pois Flaherty, por exemplo, em *Nanook of the North*, como já foi dito, baseou-se, como muitos etnógrafos, em anos de observação participante, ao invés de ter um roteiro prévio.

DIREITO AUTORAL

Nesta etapa, devem se obter declarações de cessão de imagem ou firmar contratos com este fim junto aos personagens ou aos detentores dos direitos das histórias, do patrimônio material ou imaterial, das imagens ou dos personagens reais (vivos ou mortos) abordados no documentário. Essa fase envolve ainda a cessão ou compra dos direitos de utilização de músicas, vozes, textos, publicações e imagens, junto aos próprios autores, suas editoras ou a bancos de memória audiovisual.

Além da preocupação com os direitos de terceiros, o realizador também deve proteger a sua autoria, registrando o argumento e o roteiro do seu documentário na seção de direitos autorais da Biblioteca Nacional.

ESCOLHA DE SUPORTE E MEIOS DE FRUIÇÃO

É de fundamental importância ter em mente quais os meios serão utilizados no processo de fruição do produto audiovisual que se está construindo. Esse conhecimento é determinante na escolha do suporte de captação de imagem e som e na escolha da equipe. Se o documentário consiste em um produto dirigido exclusivamente para o cinema, tv, sala de vídeo, vídeo doméstico, dvd ou internet, ele deve obedecer a todas as especificações exigidas pelo meio para o qual é destinado. E se a intenção é que a sua fruição ocorra no maior número possível de meios, ele precisa ser produzido obedecendo a padrões técnicos e de qualidade que atendam a este objetivo.

Mas não são apenas os meios de fruição os fatores determinantes na escolha do equipamento e suportes de captação. É necessário considerar também as condições geográficas e climáticas do ambiente a ser filmado, assim como as posições de microfones, os enquadramentos, as angulações e as movimentações da câmera. É preciso ainda ter em vista o objeto a ser documentado e a forma de abordagem que será utilizada. Determinadas abordagens exigem um mínimo de intervenção no ambiente e a utilização de equipamentos leves, pequenos e simples, de fácil manejo, que não provoquem inibição, desvio da atenção ou até mesmo a fuga do documentado. Todavia, o realizador deve gozar de absoluta liberdade em suas escolhas. Não existe uma receita, uma única maneira para captar bem (ou melhor) as cenas que comporão um documentário. O que existe são opções éticas e estéticas que ajudarão a compor o que será visto como resultado final do filme documental.

FORMAÇÃO DA EQUIPE

A formação da equipe é uma consequência de todas as escolhas anteriores: objeto documentado e formas de abordagem, locações, definição dos equipamentos a serem utilizados, meios e formas de fruição. A partir dessas definições, fica mais claro o

dimensionamento e as características da equipe que será necessária para todas fases da realização do filme: pesquisa, pré-produção, produção, finalização, divulgação, distribuição e marketing.

O ORÇAMENTO

Por se tratar de um tipo de criação artística com as características específicas aqui explicitadas, uma produção audiovisual exige que o seu orçamento seja elaborado de forma cuidadosa e minuciosa. Muitas produções não se concretizam ou demoram mais tempo para chegar ao público, exatamente por negligenciar este item do projeto. Um orçamento, para não ficar defasado, precisa prever todo o período de realização do produto, desde a sua concepção, até a sua disponibilização ao público consumidor. Ele deve considerar uma remuneração com base nos valores praticados no mercado, para toda a equipe técnica necessária em todas as suas fases, inclusive, com a remuneração do seu realizador, durante todo o tempo de criação, da concepção da idéia até à sua fruição. Não se pode esquecer também de se contemplar, no orçamento, verbas específicas para um número adequado de cópias, trailers, remessas e postagens, passagens, traslados e estadas em viagens de divulgação e participação em festivais e mostras, além de dotações específicas para a distribuição e o marketing do produto audiovisual. O orçamento deve prever também todos os impostos que incidirão sobre os valores movimentados, assim como ter algumas margens para cobrir possíveis desvalorizações da moeda ou alta nos custos de pessoal, material e locação de equipamentos, e estabelecer uma reserva financeira para cobrir despesas imprevistas.

Depois de se chegar a um valor final do orçamento é preciso que se avalie se a temática, suportes de captação, meios de fruição, público para o qual se destina e prognóstico de possíveis receitas e outros retornos sociais ou de crítica, são compatíveis com os custos da

produção. Caso não sejam, esta é a hora dos ajustes, para cima ou para baixo, dimensionando o produto de maneira que ele tenha uma valoração, justa, adequada, com (e para) o seu perfil.

CAPTAÇÃO DE RECURSOS

Uma vez que o produto audiovisual é construído em sua quase totalidade com recursos que não são próprios do seu realizador, mas conseguidos através de concursos ou de leis de incentivo, o produtor deve, o quanto antes possível captar esses recursos para garantir a produção. Para tanto, ele deve acompanhar a publicação de editais dos concursos de produção promovidos pelos órgãos públicos federais, estaduais, municipais e de empresas estatais e privadas que mantêm programas de fomento na área audiovisual. É preciso estar atento também aos períodos de inscrição para aprovação e certificação de projetos nas leis do audiovisual e de incentivo à cultura, mantidas pela federação, pelos estados e municípios. O realizador deve ainda procurar empresas privadas que tenham programas de apoio e patrocínio às artes, independentemente dos benefícios de isenção fiscal oriundos das leis de incentivo à cultura.

Nessa fase, o realizador pode identificar também parceiros para o seu projeto. As parcerias variam desde a co-produção, nacional ou internacional, com empresas e órgãos do setor, até o apoio com fornecedores de material, equipamentos e transporte, passando por possibilidades de uma produção coletiva ou cotizada com a equipe de produção.

Com o propósito de se ter uma materialização projetada do que será o documentário, com todos os passos a serem seguidos, e um detalhamento completo das etapas de sua construção, o realizador deverá reunir todo o material sugerido nas etapas anteriores em um projeto que contenha, além do que já foi descrito, um plano de produção, detalhando todas as fases de realização e um cronograma físico-financeiro, com previsão das necessidades financeiras em cada etapa do processo de produção. Esse projeto, além de

nortear todo o trabalho do realizador, funcionará também como peça de apresentação do produto cultural que se pretende produzir, junto aos órgãos de fomento e patrocínio.

Para atender às exigências dos órgãos públicos e empresas privadas, promotores dos concursos e/ou que mantenham programas de subvenção e patrocínio ao audiovisual, o realizador-produtor poderá ter que fazer adaptações e adequações na forma de apresentação do seu projeto, no orçamento e, algumas vezes, até mesmo em suas concepções estéticas. Cabe a este avaliar o grau de impacto que essas possíveis modificações trarão à sua idéia original e decidir pela aceitação ou não do que se exige.

DIVULGAÇÃO

Caso o documentário em questão não seja sobre pessoas, ambientes ou fatos cuja exposição pública possa comprometer o andamento da produção, é recomendável a sua divulgação. Um bom trabalho de assessoria de imprensa e comunicação poderá dar ao projeto a visibilidade necessária para atrair investidores e conquistar simpatia e boa vontade por parte de potenciais colaboradores. É recomendável também a criação de um site do filme, com atualização permanente. Esse instrumento potencializará a visibilidade do projeto. A divulgação iniciada nesta fase deve ser estendida a todas as outras, não ficando restrita apenas ao período de lançamento do filme.

4.2 – A PRODUÇÃO

Algumas das fases enumeradas como sub-capítulos e sub-itens neste capítulo são considerados por certos autores e profissionais como outras fases ou etapas. Pode ser também que não façam parte deste trabalho todas as etapas da estrutura de produção seguida por alguns profissionais. Entretanto, podem aparecer aqui itens novos que ainda não foram incorporados formalmente às etapas e fases de produção audiovisual.

MONTAGEM DA INFRA-ESTRUTURA

Este é o momento em que se prepara toda a base e infra-estrutura necessárias para a materialização do projeto. Isto significa ter um local apropriado para abrigar o escritório da produção, de preferência acoplado a um depósito de guarda do equipamento e material de filmagem. Nesta fase, contrata-se toda a equipe técnica, artística e de apoio, inclusive o pessoal administrativo. A montagem da base de produção pressupõe a compra, aluguel e/ou empréstimo de toda a maquinaria que será utilizada nas filmagens e gravações, e a disponibilização de todos os recursos financeiros, materiais, técnicos e humanos, necessários à realização do projeto.

PRÉ-PRODUÇÃO

Assim que a infra-estrutura estiver montada, ou paralelamente à sua montagem, a equipe de produção, em sintonia com o realizador, deve ir acertando com os personagens reais, comunidades e/ou com os responsáveis pelos locais a serem documentados, os dias e os horários mais adequados para as respectivas gravações ou filmagens. Em seguida, e após essas definições, deverão ser providenciados os licenciamentos, as solicitações e as autorizações legais para a captação de imagem e som. Deverão ser confeccionados os cronogramas de produção, gravação, decupagem e de revelação de material sensível (quando for o caso), mapeamento de fitas, escalas de folga, dias de pagamentos, mapas e roteiros de produção. Nesse material devem estar incluídas todas as planilhas com orientações logísticas para a gravação das cenas e previsão de todos os licenciamentos, equipamentos, veículos de transporte, pessoal técnico e de apoio, além da equipe contratada e colaboradores (policiais e pessoas da comunidade) necessários, em cada uma das locações, além de pelo menos uma sugestão alternativa, caso o que esteja programado não funcione, em razão de algum imprevisto de última hora.

CAPTAÇÃO DE IMAGEM E SOM (a produção propriamente dita)

Esta, segundo a grande maioria dos realizadores é, talvez, a fase mais prazerosa entre todas as outras fases de realização de um filme. Entretanto, é também a que exige de toda a equipe o máximo de dedicação, comprometimento e trabalho integrado, para que tudo funcione em uníssono com o diretor, a partir da palavra de ordem *ação*.

É neste momento que o realizador vai avaliar, *in loco*, se tudo o que foi previsto e planejado está realmente funcionando. É a hora em que o projeto fílmico entra em contato com o real, com tudo o que este representa e apresenta no exato momento da captação das imagens e dos sons. É neste espaço e neste tempo que acontecem as invasões e as interferências incontrolláveis, do que não foi previsto e daquilo que nunca poderia ser previsto. Toda a riqueza do cinema documental e das tomadas em locação, para os apreciadores da beleza da espontaneidade da vida reverenciando o imponderável, está exatamente nestes momentos mágicos em que, num átimo do tempo, o artista se alinha com a natureza, encontra-se com o criador e, juntos, fazem poesia e constroem algo novo. Uma frase de Flaherty pode nos dar uma pista de como se aproximar da possibilidade da realização desta façanha:

o documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso. (FLAHERTY, em RAMÍO, 1985: 157.)⁶⁷

A partir desse contato direto com a realidade do objeto documentado, o documentário vai se formando e a sua materialização como produto acabado será o resultado de um processo da somatória desses instantes do real apreendido.

Além da captação das imagens e dos sons das paisagens, das localidades, personalidades e objetos documentados, é imprescindível que se registre, também, através de gravação ou filmagem e “escaneamento” digital, os documentos e provas históricas sobre o

⁶⁷ Apud DA-RIN, 2004, p. 51.

tema. Sugerimos ainda a documentação em forma de *making of* e *still* do trabalho realizado. E para o modo de documentário aqui defendido é recomendável que se faça também um registro escrito das impressões, em forma de diário de filmagem.

A IMPORTÂNCIA DO SOM

A frase “Em certos casos, o documentário foi reinventado por diretores que filmavam com ‘os ouvidos mais atentos que os olhos,’”⁶⁸ é emblemática na valorização da importância que se deve dar ao som. Por isso mesmo é que, para evidenciar tal valorização, se justifica utilizar um enunciado do período em que o som direto era uma novidade no cinema.

O espaço sonoro era como que descoberto pelo cinema, considerado parte indissociável daquele “real a ser apreendido”. Ruídos, murmúrios e frases inesperadas eram garimpados como preciosidades inauditas. A palavra dos atores, captada na espontaneidade das situações filmadas, ganhava uma inédita primazia: Marcorelles: Ora, estas palavras, núcleo do elemento sonoro, não surgiram de uma visão pré-fabricada, literária, logo, estática das coisas, mas de um engajamento no coração do real em vias de acontecer. Para o etnólogo, como para o documentarista clássico, até mesmo para o diretor que trabalha com a ficção reconhecida como tal, os mundos se abrem pelo advento deste som sincrônico *integralmente assumido*. (sobre a incorporação do som direto sincrônico pelo documentário e a palavra, o som vindo do real. Nacos do tempo. Apreensão do real só é possível captando falas, sons, ruídos através de equipamentos portáteis.)⁶⁹

Recorro a esta citação para ressaltar a primazia do que significa a expressão audiovisual, em detrimento de qualquer outra maneira de conceber esta forma de arte que, muitas das vezes, impondo limites ao som o circunscreva a mero acompanhamento, ou explicação verbal das imagens apresentadas.

O cinema é uma arte de grande complexidade. E o documentário, ao contrário do que muitos iniciantes imaginam, não é um território para cineastas ingênuos que fazem coro, por exemplo, aos documentaristas que “sempre tiveram o ideal da câmera como um observador imparcial e não incômodo, captando imagens e sons da vida real” (Reynolds. In:

⁶⁸ DA-RIN, 2004, p. 9.

⁶⁹ Ibidem, p. 104.

Jacobs, 1979: 403.)⁷⁰. Pois, “ater-se à pura analogia visual é renunciar ao agenciamento das matérias de expressão do cinema de modo a tornar visível aquilo que escapa à visão”⁷¹.

A intenção, neste *itinerário*, não é a de fazer a defesa deste ou daquele modo de documentário, ao contrário, o que se pretende é reconhecer e valorizar a utilização das formas combinadas, que contemplem tantos modos quantos forem necessários para a abordagem dos temas e objetos documentados da maneira que se pretende. Pois, além dos modos observacional e interativo, considera também a justaposição destes com os modos expositivo e reflexivo de forma combinada, criando convergência, ou propositadamente gerando ruído, tensão e estranhamento, como proposta estética.

SEGUROS

Uma produção audiovisual deve se cercar de cuidados especiais, para que não haja prejuízo. Um desses cuidados é a contratação dos serviços de uma companhia de seguros para assegurar as equipes técnica e artística contra acidentes pessoais, e seguros contra roubo e danificação de equipamentos e material sensível, de cena e de gravação. Inclua-se ainda os seguros de responsabilidade civil para indenização em caso de danos a terceiros ou a veículos da produção.

PRÉ-EDIÇÃO

Terminada a fase de captação de imagens e sons é recomendável que se faça uma pré-edição do material gravado e filmado na ordem em que possivelmente ele deverá ser apresentado como filme acabado. Esta pré-edição ou pré-montagem não precisa obedecer a nenhum rigor técnico ou estilístico. Trata-se apenas de um encadeamento seqüencial, da

⁷⁰ Apud DA-RIN, 2004, p. 140.

⁷¹ DA-RIN, 2004, p. 146.

maneira mais lógica possível neste estágio da produção, observando, principalmente, a manutenção integral dos trechos dos depoimentos e entrevistas já escolhidos.

EXIBIÇÃO DO MATERIAL PRÉ-EDITADO

Com a intenção de tornar o documentado parceiro e, no sentido ético da relação, “co-autor” do documentário, o objetivo da pré-edição é exibi-la para entrevistados e comunidade documentados. E, a partir dos registros escritos no diário de filmagem e gravados no *making of*, confrontar as suas reações, fazendo um novo registro audiovisual e escrito das impressões que o material causou junto ao(s) documentado(s), no momento dessa exibição prévia. “Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera”.⁷²

Esta citação, numa alusão ao filme *Chronique d'un Été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, é perfeitamente cabível para expressar o que se pretende, fazendo um registro das impressões causadas, das críticas e das autocríticas – não somente do realizador, como também dos documentados –, geradas pela apresentação do material anteriormente gravado, no momento de sua exibição.

COMPLEMENTAÇÃO

A partir das impressões dos documentados, da equipe de produção e apoio, das autocríticas do próprio realizador e da checagem de todo o material que já se tem gravado, filmado e/ou digitalizado, em condições de uso na montagem, é necessário que se faça um levantamento sobre a necessidade de preencher as possíveis lacunas existentes. Essa complementação, na maioria dos casos necessária, se dá através de novas gravações e

⁷² DA-RIN, 2004, p. 150.

filmagens de paisagens, entrevistas e depoimentos, inserção de documentos ou páginas de publicações, fotografias e material audiovisual de arquivo. Pode haver também a necessidade de textos escritos, locuções, narrações, *voz-off* e, dependendo do conteúdo e necessidade plástica da complementação, pode se recorrer ainda à banda desenhada ou animação, recurso que vem sendo empregado de forma criativa por cineastas contemporâneos e que conquista cada vez mais a aceitação do público.

DIVULGAÇÃO

O trabalho de comunicação, iniciado na construção do projeto deve ser incrementado ainda mais nesta fase de realização do documentário. A etapa de produção é muito apropriada para a visita de jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas ao *set* de filmagem. Nas locações, além de boas imagens para as matérias jornalísticas, tem-se a possibilidade de presenciar o trabalho da equipe, testemunhar o processo de construção do produto cultural e entrevistar o realizador e os documentados em ação. O fotógrafo de *still* e os responsáveis pelo *making of* poderão ser muito úteis no fornecimento de material para os jornalistas. Nessa etapa, o *site* do filme também poderá ser enriquecido com muitas informações.

A divulgação durante a produção serve não só para criar uma expectativa do público em relação ao documentário, mas também para colocar o tema e os personagens documentados na pauta da mídia. Esta visibilidade dada ao projeto é também uma forma de dar uma satisfação pública aos investidores e patrocinadores e, como consequência, projetar a imagem do realizador, da equipe, da produtora e dos patrocinadores, junto aos formadores de opinião e a sociedade em geral.

FECHAMENTO DA PRODUÇÃO

O fechamento da produção ou “desprodução”⁷³ – expressão usual entre os profissionais da área –, é a fase em que toda a base de produção deve se reduzir ao mínimo necessário para terminar o projeto. É a hora do desmonte da estrutura que foi disponibilizada para a produção. Os equipamentos, objetos, documentos, móveis, figurinos, cenários e adereços são devolvidos. Grande parte da equipe é dispensada e toda a infra-estrutura deve se restringir apenas ao suficiente para apoiar a finalização e o lançamento do documentário. Nesta fase, pagam-se todos os aluguéis e os cachês do pessoal envolvido até este momento da produção. É aconselhável que se faça também nessa fase, um balanço financeiro do projeto, para se ter uma idéia do que foi gasto e do quanto ainda se dispõe para as fases de finalização e lançamento do filme. Se há necessidade de algum ajuste, se o orçamento estourou, e é preciso buscar novos aportes financeiros, ou se existe uma sobra de caixa que permitirá dar ao filme um melhor acabamento em sua finalização e/ou ainda investir um pouco mais no seu lançamento.

4.3 – A FINALIZAÇÃO

[...] a montagem é a força criadora da realidade fílmica; a natureza proporciona apenas a matéria-prima com a qual ela trabalha. Esta é precisamente a relação entre a montagem e o filme. (Pudovkin, V.I. *Film Technique*, Newnes, 1929, p. xvi.)⁷⁴

PREPARAÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL

A produção de documentários, na maioria das vezes, requer a garimpagem de muitos documentos históricos e gera uma quantidade enorme de material gravado. Para facilitar o trabalho de finalização, antes de qualquer ação da montagem ou edição propriamente ditas, é fundamental a reunião de todo o material acumulado durante o processo de realização, desde o projeto com o argumento e o roteiro, até as imagens e os sons gravados

⁷³ Expressão utilizada por RODRIGUES, Chris, em *O cinema e a produção*, 2003, p. 110.

⁷⁴ Apud REISZ e MILLAR, 1978, p. 3.

e os documentos “escaneados”, passando pelas fichas de continuidade e boletins de câmera e som. Pressupõe-se que todo este material seja de boa qualidade, inteligível e esteja completo e bem catalogado, para facilitar a sua organização e disponibilização como matéria-prima para a montagem.

É recomendável que se faça uma transcrição escrita dos trechos de depoimentos escolhidos, para facilitar o trabalho do diretor, que mesmo longe da ilha de edição poderá sugerir seqüências para a montagem.

A pré-edição, proposta no sub-capítulo anterior, será um facilitador para o diretor indicar ao montador ou editor o roteiro de montagem a ser seguido.

Paralelamente à organização do material para a montagem, o realizador deve fazer as negociações finais com os técnicos e empresas de pós-produção que serão responsáveis pela finalização do documentário e definir o local físico onde será feito este trabalho.

MONTAGEM OU EDIÇÃO

A título de esclarecimento, informo que as expressões montagem e edição são usadas, neste trabalho, como sinônimas. Um pequeno texto sobre montagem e processo fílmico – a despeito da utilização da expressão *finalização*, como sinônimo de *montagem* –, diz, com muita propriedade, que

A montagem não é apenas a etapa terminal de um processo, mas também a modalidade articulatória que participa do conjunto, indo do roteiro até o resultado / produto. Com isso, queremos dizer que a montagem é a articulação de três etapas distintas: a escritura do roteiro, que também chamaremos de peça cinematográfica, a realização, que também chamaremos de encenação da peça, e a seleção e organização dos planos, buscando uma aproximação estrutural com o roteiro; a isso chamaremos de montagem propriamente dita.⁷⁵

É este o ponto em que acontece uma ordenação seqüencial das cenas, através da colagem e mixagem das imagens e sons que comporão a montagem ou edição, que dará

⁷⁵ LEONE & MOURÃO, 1987, p. 15.

forma ao filme. Este momento se assemelha às duas outras fases de realização do documentário, também citadas por Leone & Mourão. Uma delas é a da criação do roteiro, quando o realizador buscava na sua imaginação, e nos documentos e anotações, palavras e imagens que iriam compor o projeto escrito do filme. A outra fase a que esta se assemelha é a da captação das imagens e dos sons, quando o realizador usando a câmera e o microfone “escrevia”, armazenando conteúdos. Segundo diversos autores, tudo isso já é montagem, por se tratar da indicação escrita e da captação audiovisual de várias situações aparentemente desconexas, mas a partir de um ponto de vista determinado que obedecerá também a um ordenamento que é fruto de uma escolha particular. Contudo, a montagem propriamente dita acontece no momento em que o editor ou montador, juntamente com o diretor, “escrevem” com as imagens e sons disponíveis, cortando-os e unindo-os. Com essa manipulação, o material reunido durante todas as outras etapas da produção estabelece novas relações, que construirão sentidos, provocarão emoções e reflexões, estabelecerão ritmos e criarão temporalidades e espacialidades carregadas de verossimilhanças e/ou de virtualidades, conforme o que se pretende em cada seqüência em particular e no filme como um todo.

A montagem, esse fenômeno suturador, ocupa um lugar de destaque nas teorias e reflexões a respeito dos filmes quando ela deixa de ser pensada como ponto terminal. Ao se valorizarem as idéias, manifestas pela criação, o caráter seletivo da atividade levaria a determinadas escolhas que possibilitariam o momento no qual a montagem procede às suturas necessárias para que possam emergir associações novas e originais. No entanto, o fenômeno artístico não deve ser reduzido a um conjunto de técnicas, mas, sim, elevado a algo que transcenda a isso. Deve-se ter uma distância em relação a essa armadilha de alguns manuais que tendem a particularizar manifestações para inscrever suas regras gerais.⁷⁶

Se a etapa da produção e captação de imagens e sons é a mais prazerosa, conforme dito, a etapa da montagem, mesmo que não se circunscreva apenas a um conjunto de técnicas, é a que exige mais acuidade e atenção a detalhes. Pois, além da construção narrativa, é nesta fase que, como na correção e revisão ortográfica de um texto, retiram-se as “gorduras” e fazem-se os acréscimos necessários a uma boa fruição do produto construído. É

⁷⁶ LEONE, 2005. p. 24 e 25.

nessa etapa da realização fílmica que se devem fazer todas as correções: de som, de cor e de imagem, em geral.

Em certos excessos retóricos, Vertov podia atribuir à câmera poderes extraordinários, mas a linha mestra de seu método era a relação entre filmagem de improviso e a produção de sentido através da montagem. “Não a filmagem de improviso pela filmagem de improviso, mas para mostrar as pessoas sem máscara, para captá-las através do olho da câmera em um momento em que elas não representam, para ler com o aparelho de filmagem seus pensamentos nus. O Cinema-Olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, límpido o suave, evidente o que está escondido, manifesto o que está mascarado. De substituir o encenado pelo não-encenado, o falsificado pela verdade, pelo Cinema-Verdade. Mas não basta mostrar na tela fragmentos de verdades isoladas, imagens de verdades separadas. É preciso ainda organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resulte do conjunto.” (Vertov, *Comment Cela a-t-il Commence?*). Em Sadoul, 1971: 141 – 143.)⁷⁷

Considerando as máximas de Vertov, mas também, e principalmente, o aprendizado resultante de mais de onze décadas de cinema, com todas as invenções e inovações assimiladas pelos cineastas, especialmente os que pensam o documentário e materializam em seus filmes o fruto de suas reflexões é que a etapa da montagem é apontada como o momento decisivo para se promover todas as combinações sugeridas no modo de documentário defendido neste trabalho. Ressalto, entretanto, que nenhum recurso deve se configurar como obrigatório, banalizando o que é proposto.

Eisenstein observara, em certos realizadores, o esquecimento da finalidade da montagem, e a “missão que justifica qualquer obra de arte, missão inseparável do seu papel de conhecimento – de fornecer uma exposição logicamente coerente do tema, da estória, da ação, dos comportamentos, do movimento dentro do episódio e dentro do drama, no seu todo”.⁷⁸

Os créditos, nominando a equipe, instituições de fomento, patrocinadores, apoiadores, parceiros, colaboradores e as pessoas e organizações a quem a produção deseja agradecer, se constituem como uma outra preocupação desta fase. Esse trabalho, que não se restringe apenas aos créditos finais, como também aos de apresentação, deve ser feito de forma criativa por um profissional especializado em programação visual, que além dos

⁷⁷ Apud DA-RIN, 2004, p. 147.

⁷⁸ REISZ e MILLAR, 1978. p. xiv.

créditos cuidará das legendas, inter-títulos e das demais peças que compõem o filme tais como trailers, folders e cartazes, se responsabilizando por dar uma unidade visual ao projeto.

Caso esta seja uma produção em que se opte pela utilização de música original, trilha sonora incidental, ruídos e efeitos, é nesta etapa que as sonoridades, previamente encomendadas pelo realizador e, estudadas e compostas pelos músicos, se integrarão ao conjunto da obra.

Dependendo das escolhas estéticas do realizador, esta é também a hora de se usar todos os efeitos especiais, texturas e sons. Enfim, ousar na forma estética, buscando narrativas e poéticas novas. E recorrer ao que for mais inovador e experimental, dentro dos limites do pretendido, não somente em termos de imagens e sonorizações, como também na articulação da história na própria montagem, com o propósito de fazer emergir a poética da criação.

Pudovkine e Timochenko consideram a montagem “a organização de todo o conjunto dos planos realizados e a sua síntese, segundo dadas condições de ordem e tempo”. A potencialidade que carrega uma inteligente montagem pode ser aferida no ritmo que empresta ao filme – “o ritmo é a própria alma da obra”, segundo Bela Bálaz. Permanece, até como relação entre cinema e música, já revelado por Germaine Dulac: “o movimento, pelo seu ritmo e desenvolvimento, pode por si só criar a emoção”. Henri Argel parece-nos colocar a montagem dentro de uma escala de valores comprovados pelo nosso próprio sentir, ou de nossa visão coerente – um meio de encontrar nosso lugar no mundo, nesse mundo que é maior que o nosso próprio eu. Eis o que nos transmite Henri Argel: “A montagem pode ter um alcance intelectual, poético ou espiritual, mas, em primeiro lugar, parece ter uma função musical, a de estruturar o desenrolar de uma história, dar-lhe ritmo interno, coloração própria, fazendo coincidir, como queria Delluc, ritmo interno e ritmo externo. Uma narração torna-se, então, um allegro, um andante, um scherzo. O Encouraçado Potemkin oferece-nos, alternadamente, estes vários tipos de movimento”.⁷⁹

COPIAGEM

Terminada a montagem e estando o constructo audiovisual denominado documentário pronto e acabado, chega o momento de se fazerem cópias de segurança e a devida guarda e arquivamento de todas as matrizes escritas, digitalizadas, ópticas, magnéticas, sonoras e imagéticas do filme. Nessa etapa, são feitas ainda as transferências de suportes,

⁷⁹ Ibidem. p. xv.

conforme a necessidade de veiculação e meios de fruição definidos para a carreira do filme e todas as cópias quantas forem necessárias para o seu lançamento, não somente para o mercado exibidor e de festivais, como também para divulgação e home-video.

DIVULGAÇÃO

Na perspectiva de manter o público e os parceiros sempre informados quanto ao andamento da produção, é importante que, em todas as fases de realização do filme, a assessoria de comunicação seja acionada e o site sempre atualizado, para manter este constante fluxo de informações.

Isto se revela ainda mais necessário durante o período da finalização, pois, na maioria das vezes, as produções passam por um longo intervalo entre a fase de captação de imagens e a montagem, sem que haja nenhuma informação pública sobre o andamento do projeto. A desinformação desmobiliza toda e qualquer expectativa criada no público com as informações anteriores, além de gerar uma certa desconfiança por parte dos financiadores que podem chegar ao extremo de questionar a conclusão do projeto.

Quando não existe nenhuma dificuldade no calendário de exibição, no que diz respeito às datas de lançamento do documentário, esta etapa é muito próxima da estréia e, uma boa divulgação durante este período cria uma atmosfera altamente favorável para o lançamento do filme.

4.4 – LANÇAMENTO: EXIBIÇÕES FECHADAS E ESTRÉIA

PLANEJAMENTO

Antes de qualquer ação efetiva de colocação do produto audiovisual no mercado é de fundamental importância fazer um planejamento detalhado das estratégias que

serão utilizadas no lançamento do filme, definindo e/ou redefinindo os locais de exibição e os seus possíveis meios e formas de fruição. O planejamento deve avaliar as melhores datas para a estréia do filme no circuito comercial, levando em conta a estréia de outros filmes nacionais e internacionais de grandes orçamentos e os do mesmo gênero. Enfim, deve-se fazer um planejamento o mais completo possível com previsão de todos os detalhes.

A “distribuição”⁸⁰ é uma etapa fundamental e decisiva no processo de viabilizar a chegada do produto ao seu consumidor final. Distribuição, segundo os mais conceituados estrategistas de *marketing* e negócios, vai além de fazer chegar o produto a quem interessa vendê-lo. É a ciência que pesquisa, estuda, planeja e administra o encontro do produto com o seu consumidor no ponto de venda (em nosso caso, exibidor, canal de mídia ou balcão) mais adequado. Isto envolve logística, desenvolvimento de marca, posicionamento, propaganda, promoção, relações públicas, assessoria de imprensa, transporte, embalagem, apresentação do produto, acondicionamento, forma de exposição e escolha dos meios de disponibilização do produto, de acordo com a região, o público-alvo, a época do ano e, claro, a temática do produto audiovisual. Além de competência estratégica, tática e técnica, essa etapa do processo necessita, fundamentalmente, de verba, orçamento, sob pena de a obra nunca ser vista pelo público e acarretar prejuízos incalculáveis, inclusive aos cofres públicos. As previsões orçamentárias não podem contemplar apenas a produção, ficando a distribuição por conta do imprevisto e dos *insights* de neófitos em mercadologia.

O que se pretende com esta afirmação é sensibilizar o realizador e os produtores do filme para a necessidade de se contratar uma boa distribuidora para cuidar da carreira do produto audiovisual. Um trabalho como esse envolve o contato com canais de tv, abertos e fechados, e com o circuito de exibição em salas de cinema em todo o território nacional, buscando a exibição do filme nesses espaços.

⁸⁰ OLIVEIRA et al. *Plano Diretor para o cinema em Minas Gerais*, 2002, p. 27 e 28.

Essas atividades vão exigir um trabalho integrado do realizador com os produtores, juntamente com os responsáveis pelo planejamento, a distribuidora e todas as equipes de comunicação envolvidas.

AÇÕES PARALELAS

Enquanto o planejamento das ações de lançamento e distribuição é preparado, outras atividades podem ser desenvolvidas. Uma delas consiste no estabelecimento de contatos políticos e institucionais do realizador com órgãos governamentais visando ao intercâmbio cultural e à exportação do filme, também por vias diplomáticas.

Outra atividade recomendável é a inscrição do documentário em festivais, concursos e mostras locais, regionais, nacionais e internacionais.

E uma terceira ação, que também pode ser feita paralelamente ao planejamento, é proceder-se a uma série de exhibições fechadas. Uma dessas exhibições é aquela feita para a equipe técnica participante da produção, que, dependendo das condições logísticas, pode ser feita de forma combinada com a exibição destinada à comunidade documentada (personagens do documentário) e com a presença de jornalistas especializados. Outra exibição fechada constitui a tradicional sessão para os amigos do diretor, que funciona às vezes como pré-teste do filme.

ESTRÉIA

A estréia para o público é sempre precedida de uma exibição para a imprensa e de uma pré-estréia, com coquetel, para convidados especiais, como pessoas do meio artístico, *socialites*, políticos, educadores, líderes de movimentos, religiosos, empresários, sindicalistas e formadores de opinião em geral. Após estes acontecimentos promocionais, o filme entra no circuito comercial e suas exhibições passam a ser abertas ao público de forma ampla.

COMERCIALIZAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Esta é a fase em que se define o tipo de circuito de exibição do filme e se faz uma previsão da carreira que ele deverá seguir. Além das negociações de praxe no circuito comercial das redes exibidoras tradicionais, o produto audiovisual é negociado, tanto nacional como internacionalmente, em feiras, festivais e mostras de cinema.

É neste âmbito que se define também se o filme deverá ser disponibilizado em internet, DVD, HD, VHS, CD-ROM e sobre a sua possível disponibilização simultânea ou posterior ao período de estréia, em bancas de jornais e revistas, lojas de conveniência, livrarias, e *drugstores*, para venda e/ou em locadoras, bibliotecas e videotecas, para empréstimo.

CIRCUITO ALTERNATIVO

Existem muitas produções audiovisuais que ganham prestígio público e passam a ter grandes bilheterias após fazerem sucesso nos chamados circuitos alternativos de exibição. O planejamento é que, avaliando as características e o potencial do filme, vai decidir qual a melhor trajetória para ele. É viável o cumprimento de um circuito alternativo antes de chegar ao circuito exibidor comercial? É melhor que se faça o circuito alternativo paralelamente ao comercial ou depois? Ou ainda, será que as características do filme o circunscrevem exclusivamente ao circuito alternativo? São questões que precisam ser feitas e respondidas de forma objetiva.

O circuito alternativo oferece várias possibilidades, como por exemplo, o sistema de *cine-ambulante*, em que o filme e o equipamento de projeção é levado até o público para o qual ele se destina, no local em que este público se encontra, sendo a sessão encomendada e paga por instituições públicas ou privadas, por movimentos sociais, associações profissionais e/ou de classes, escolas ou comunidades.

Podem ser feitas, ainda, sessões nos cinemas, em horários alternativos, em que as salas não estejam funcionando para as suas exhibições normais, além de sessões comentadas e aquelas seguidas de debates, normalmente programadas para estudantes e grupos de sindicatos. Existem várias formas de exibição, como a *itinerante*, para citar apenas mais uma delas. A *itinerante* é feita em praças ou espaços públicos, e pode assumir a forma de *cine-grátis*. Normalmente, esse tipo de exibição é parte de alguma política social, cultural, educacional ou turística desenvolvida por um município, estado ou mesmo pela federação.

DIVULGAÇÃO

Este é o momento em que a divulgação deve atingir sua potência máxima. Nesta fase, seria interessante que, além do *site* e da assessoria de comunicação, se contasse também com o trabalho de uma agência de *marketing* e propaganda com conhecimento do mercado audiovisual, para somar esforços no lançamento do documentário.

Ao lado da divulgação nos veículos de comunicação de massa tradicionais, da utilização das novas mídias eletrônicas, incluindo o *web-marketing*, dos *outdoors*, *trailers*, cartazes, *banners* e *fliers*, dependendo do projeto, pode se incluir a distribuição de outras peças promocionais como camisetas, bonés e *bottons*. Esta ação conjunta, utilizando uma grande quantidade de recursos comunicacionais e promocionais, dará grande visibilidade ao filme.

É importante que a divulgação seja constante depois da estréia e que a sua sustentação, mesmo que reduzida, continue sendo mantida durante todos os primeiros seis meses de carreira do filme.

4.5 – BALANÇO GERAL DO PROJETO

AFERIÇÃO DO IMPACTO DE LANÇAMENTO

Depois da participação do documentário em mostras e festivais, das exibições fechadas, da pré-estréia e das estréias nacional, internacional (se for o caso) e regionais, é bom que se faça uma aferição do primeiro impacto que o filme causou. Essa aferição deve considerar, além da bilheteria, a opinião de jurados de festivais, formadores de opinião, do público e da crítica. E deve considerar ainda o retorno de mídia em termos de espaços ocupados. Uma avaliação isenta e precisa pode subsidiar as possíveis correções de rumo necessárias e nortear novas ações para alavancar a carreira do filme.

ANÁLISE DOS RESULTADOS

Assim como se recomenda uma aferição do primeiro impacto que o filme causou durante o período do seu lançamento, é preciso que se faça, depois de cerca de seis meses a um ano de carreira do documentário, uma análise mais detalhada dos resultados alcançados.

Além de uma contabilidade financeira rigorosa, essa análise deve considerar o cumprimento de todas as metas e objetivos estabelecidos, e destacar tanto os aspectos negativos quanto os positivos, apurados, do ponto de vista quantitativo e qualitativo. O trabalho de análise de resultados pressupõe a organização de toda a documentação e peças promocionais geradas durante o percurso que vai da criação ao lançamento e carreira do documentário, passando pela fase de produção, até o momento do balanço geral do projeto. Um estudo sistematizado de todas as informações e do material reunido e analisado permitirá uma avaliação honesta da performance do filme para os seus produtores e realizadores.

PRESTAÇÃO DE CONTAS

É imprescindível que os produtores / realizadores dêem uma satisfação aos seus parceiros, patrocinadores e apoiadores. Um primeiro *feedback* pode ser dado logo após a realização do trabalho de aferição do impacto de lançamento. Esse retorno preliminar poderá ser em forma de relatório, tendo como anexo um *clipping* de mídia impressa.

Já a prestação de contas deverá ser feita através de um balanço (cultural, financeiro, social e/ou de visibilidade) da produção. Deve constar desse balanço *clipping* de mídia impressa, um pequeno álbum fotográfico dos eventos dos quais o filme participou, destacando personalidades que estiveram presentes e as peças promocionais exibindo as marcas dos patrocinadores e, ainda, a certificação de todas as sessões do filme, com detalhamento das praças onde foi exibido e da quantidade de público atingida. Seria bom que se incluíssem no relatório os prêmios, os destaques e os festivais e mostras para os quais o documentário foi selecionado e dos quais participou.

Quanto mais detalhado e profissional for esse relatório, mais credibilidade e valor agregado ele terá. Esse tipo de comportamento gera satisfação e poderá se traduzir em uma fidelização do investidor, capaz de estabelecer vínculos duradouros e na conseqüente parceria em outras produções.

CONTINUIDADE E DESDOBRAMENTOS DO PROJETO

Um balanço que apresente resultados positivos não só garante a continuidade do projeto e longevidade da carreira do filme, como também abre possibilidades de *linkagem*⁸¹ de novos produtos derivados do principal. Os novos produtos derivados poderão ser outros projetos audiovisuais, como curtas e longas-metragens, vídeos, documentários para tv, ou até mesmo uma ficção, dependendo de como estiver conformado o filme original. Uma

⁸¹ Significado: Continuidade, através da ligação, “ponte” para um novo produto, projeto ou idéia, a partir do original.

outra linha de subprodutos de um documentário são os livros sobre os temas abordados, as palestras para determinados segmentos da sociedade e as sessões comentadas pelo próprio diretor e, às vezes, até mesmo com a presença de personagens (documentados) do filme.

Embora a geração de produtos derivados tenha sido considerada neste trabalho como uma ação posterior a um primeiro estágio da carreira do filme, existem experiências bem-sucedidas de criação e lançamento desses produtos, paralelamente ao lançamento do documentário. E existe ainda a possibilidade de se lançar alguns desses produtos antes mesmo da produção do filme, como estratégia de chamar a atenção para o projeto e conquistar a simpatia e o interesse de parceiros potenciais.

DIVULGAÇÃO

Como referido no início deste capítulo, a divulgação deve ser uma constante. Vivemos em uma sociedade informacional e o fluxo de comunicação deve manter-se até o fechamento de um ciclo. A comunicação dos resultados é uma maneira ética e cidadã de dar uma satisfação pública à sociedade sobre o desempenho do filme. Nessa fase de balanço do projeto, a informação deve obedecer à mesma orientação de conteúdo dos relatórios endereçados aos investidores e patrocinadores. Essa ação comunicacional cria também uma excelente oportunidade para que o realizador anuncie um novo projeto e, estrategicamente, vá capitalizando a boa vontade da opinião pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da experiência de participar da produção de documentários, de entrevistas informais e da participação em colóquios e mesas-redondas com cineastas sobre seus métodos e processos de realização de filmes documentais, dediquei um capítulo deste trabalho à realização do documentário. Para tanto, foi considerada toda a proposição que se configurou como hipótese deste trabalho, além daquilo que encontrei de convergente na bibliografia e filmografia utilizadas.

Embora não esteja se apresentando um documentário cinematográfico, como resultado do que foi proposto como abordagem do real – até porque esse não era o objetivo desta dissertação –, o *itinerário* para a sua realização é um instrumento de orientação perfeitamente exeqüível para a realização do documentário. Nele estão contidos os principais pressupostos por mim defendidos.

O *itinerário* aqui proposto encontra-se em sintonia com este conceito de *dramaturgia documental* que se identifica em produções de vários países, não só recentes, como de diferentes momentos da história do cinema. A mescla, neste tipo de filme documental, das linguagens artística e de comunicação, e a abordagem, apreensão, representação e reprodução do real, nem que seja em átomos dessa realidade, e mesmo que apenas no momento de sua captura, estão lá. Contendo, inclusive, nuances do próprio evento fílmico, como destacado na base bibliográfica e filmográfica consultadas. Este *itinerário*, tal como se apresenta é o resultado das proposições indicativas de um outro modo de documentário identificado e o qual estou advogando.

Se a indexalidade da imagem cinematográfica é tão decisiva na sua percepção como “prova da verdade”, no caso do documentário, o próprio termo, que sugere a idéia de documento, acentua ainda mais a relação de evidência e prova. No entanto, a adoção do termo foi condicionada por uma série de circunstâncias específicas e alheias a uma proposta de pura e simples “documentação” no sentido mais cartesiano do termo.⁸²

⁸² BATOLOMEU, 1997, p. 15.

Entre as proposições aqui apontadas, está uma atualização das vozes dos anos 1960 que ainda encontram eco nos dias atuais. Essa assertiva, baseada na inclusão, palavra de ordem nesta primeira década do terceiro milênio, sustenta a proposta de que mesmo que os documentários trabalhem muitas vezes com os mesmos estatutos dos filmes de ficção, isto não é motivo para relativizá-los a ponto de os considerar, sem distinção, como cinema de ficção. Mais importante do que a verdade em cada fotograma, a fidelidade à realidade factual, é a ética com que se busca a verdade que será mostrada no encadeamento dos planos, que podem ou não conter elementos ou técnicas da narrativa ficcional.

Defendo neste ponto a utilização da metalinguagem como recurso estético, colaboradora do processo de alfabetização audiovisual e com desdobramentos éticos. Isto porque as questões éticas na realização do documentário também mereceram uma atenção especial neste trabalho. A ética teve o seu comparativo com a estética do fazer documental. Como disse uma das personagens do filme analisado *À margem da imagem*, quando argüída sobre o papel da câmera como mediadora da relação personagem / espectador: “um flagrante da câmera pode, às vezes, abusar da imagem. A ética está na intenção, na maioria das vezes, já que ela não acontece na expressão. Nenhum de nós é tão ético que vá fazer tudo tão puro, mas a intenção é que deve ser ética”.

A identificação da combinação dos recursos descritos aqui, encontrados na bibliografia e identificados em filmes do passado e do presente, foi, na verdade, um dos principais focos deste trabalho.

Estou de acordo em que

As conquistas formais do filme narrativo de ficção [...] foram sendo incorporadas aleatoriamente ao documentário, como procedimentos que vêm de fora e se cristalizaram no que se pode ver hoje como fórmula acabada. Todas as tentativas de dar ao documentário uma independência estética (e ideológica) foram infrutíferas diante da presença avassaladora do filme de ficção” (Omar, 1978: 6.)⁸³
Não por acaso, foi preciso esperar que o filme narrativo de ficção amadurecesse sua sintaxe para que o documentário se afirmasse institucionalmente.⁸⁴

⁸³ Apud BARTOLOMEU, 1997, p. 19.

⁸⁴ BATOLOMEU, 1997, p. 19.

Todavia, a minha hipótese foi a de identificar o núcleo do que chamei de *dramaturgia documental* em produções de diversos momentos da história do documentário. E conhecendo estas matérias-primas, das quais eles são feitos, apontar caminhos para fazer com que os documentários futuros, que se pretendam “híbridos”, mesmo que feitos a partir das conquistas das narrativas de ficção, sejam construídos, utilizando esses elementos de forma consciente e que seus resultados como produtos acabados não possam ser mais considerados acidentais ou aleatórios.

Flaherty entendeu que o cinema não é uma função da antropologia ou da arqueologia, mas um ato da imaginação; é tanto a verdade fotográfica quanto uma reorganização cinemática da verdade. Diante de acusações de ter reencenado situações, Flaherty dizia: “Às vezes você precisa mentir. Frequentemente você tem que distorcer uma coisa para captar seu espírito verdadeiro.”⁸⁵

Conforme dito e repetido, a intenção é a inclusão, a harmonização de possíveis dicotomias na maneira de compreender o fazer documental. O modo de documentário que defendo concilia até mesmo as radicais diferenças conceituais manifestadas por americanos e franceses no célebre encontro paralelo ao MIPE-TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão), ocorrido em março de 1963, em Lyon, na França, reunindo cineastas de várias partes do mundo. Nesse encontro, segundo Marcorelles:

“um clima de doce loucura reinava durante aquelas sessões, no entanto respeitáveis, cada um falando por si, Leacock não compreendendo Rouch nem Rouch, Leacock”. (Marcorelles, 1963d: 27.) Jean-Claude Bringuier referiu-se ao sentimento “de uma barreira intransponível entre Leacock e nós, um muro nos separando radicalmente”. (Marcorelles, 1963d: 28.) Para os franceses, o cinema que os norte-americanos exibiram em Lyon “desconfia das palavras, das opiniões, dos julgamentos (...) como daquilo que vem contaminar um real que é preciso manter em sua pureza original”. (Bringuier, 1963: 15.) Por outro lado, “Leacock se insurgiu de imediato contra a escola francesa, pioneira do verbo, ignorando a espontaneidade do real, forçando as pessoas a representarem diante da câmera”. (Marcorelles, 1963d: 27)⁸⁶

Este trabalho partiu da premissa básica de estabelecer uma posição do documentarista, não só como sujeito, mas também como testemunha do objeto a ser documentado. O modelo de documentário aqui identificado propõe a idéia da captura do objeto documentado, de uma

⁸⁵ DA-RIN, 2004, p. 53.

⁸⁶ Apud DA-RIN, 2004, p. 151

maneira independente, criativa, e ao mesmo tempo, testemunhal, a partir de um olhar e um ouvir horizontal – subjetivo – da própria sociedade. Nesse sentido, a intenção de aqui estabelecer comparativos entre o documentário clássico tradicional e as formas contemporâneas de abordagem da realidade através do audiovisual, apontando as convergências, e recortando com destaque os métodos que revelassem o amalgamento dos vários modos de documentários até então identificados e canonizados, a meu ver, foi cumprida.

Se este estudo, por não ter obedecido ao rigor e à metodologia de uma tese, não pode afirmar que a forma aqui defendida seja um *quinto modo* de documentário a ser acrescentado aos quatro já apontados por Bill Nichols, quero deixar esta suspeita como sugestão de uma hipótese de pesquisa, para retomá-la no futuro ou para algum outro colega interessado na questão fazê-lo.

Tomando por base a afirmação “A questão central para os artífices da escola inglesa do documentário estava na utilização do cinema como um instrumento para a transformação da sociedade pela via educativa”,⁸⁷ quero dizer que tenho plena consciência da dificuldade de se prever com objetividade a destinação específica de um trabalho, especialmente quando este pertence ao campo das artes. Entretanto, por se tratar de uma pesquisa que além de se pretender científica também se utiliza de pressupostos da comunicação – uma disciplina que lida com prognósticos cada vez mais objetivos – arrisco-me a apontar algumas possibilidades de encaminhamento deste trabalho.

Antes, porém, de apontar estes possíveis desdobramentos, que poderão ser encaminhados como contribuições do autor, quero salientar que a pesquisa do tema *Uma possível abordagem do real através da realização do documentário* permitiu ligar alguns pontos de interseção da minha busca pelo saber, fechando um ciclo de experiências do conhecimento que começa e termina com a arte, a cultura e a comunicação. Por ter sido o

⁸⁷ DA-RIN, 2004, p. 93.

primeiro beneficiado pelo trabalho, quero testemunhar que ele pode contribuir para a compreensão da singularidade do indivíduo na dinâmica do mundo contemporâneo e ser instrumento para a socialização do conhecimento e das técnicas audiovisuais, colocando este *know-how* ao alcance da sociedade.

Além de me tornar um realizador mais consciente, quero com este trabalho colaborar para o aprimoramento do estudo do cinema documental, facilitando o processo de aprendizado do fazer e permitindo um acesso mais democrático aos novos realizadores, especialmente no que diz respeito à construção do projeto fílmico e à produção propriamente dita. Considerando evolução estética e imbricações éticas e estruturais do documentário – porém sem me aprofundar em sua história e desenvolvimento –, realizei um trabalho cujas pretensões teórico-acadêmicas são modestas. Meu desejo é que ele se configure, principalmente para mim, e quem sabe para os realizadores iniciantes, como um *itinerário*, para nortear as considerações éticas, estéticas, formas de abordagem e as etapas e caminhos a percorrer durante as produções documentais com as quais estivermos envolvidos.

Gostaria que esta pesquisa transcendesse a perspectiva teórica. Como contrapartida da possibilidade de tê-la realizado, pretendo devolver para a sociedade o resultado deste estudo, em forma de ensino, através da metodologia da educação popular. E desenvolver uma sistemática experimentação artístico-educacional, com possibilidades de desdobramentos sociais junto a comunidades periféricas e a movimentos sociais, a partir do interesse de instituições de ensino e organismos de fomento que desejarem promover a articulação deste estudo com projetos sócio-político-culturais, integrando-o a políticas educacionais e artísticas de inclusão e cidadania.

Por que não valorizar essa forma audiovisual popular de registro e apreensão do real? O acervo de uma cultura não está restrito ao verbal nem a registros gráficos, pois abrange todo e qualquer tipo de documentação que contenha dados sobre a vida em sociedade, em um determinado período histórico. “Os meios ‘áudio-visuais’ podem mostrar coisas que os livros, apesar da beleza de suas ilustrações, nunca poderão nos contar” (VRIES, 1990, p. 66), pois além de permitirem outras aproximações da realidade, de apresentarem algumas facilidades técnicas e de oferecerem um grande

volume de informações, têm um poder de entusiasmar, seduzir, encantar e cativar o usuário, poder que não existe igual na palavra escrita.⁸⁸

Estou convencido de que o presente trabalho também poderá contribuir para engrossar a bibliografia da alfabetização audiovisual, tema recorrente que tem mobilizado diversos setores da sociedade, interessados na formulação de propostas nesta direção. Principalmente na medida em que a expressão *alfabetização audiovisual* seja compreendida para além de recurso audiovisual auxiliar no processo do ensino / aprendizagem, mas também, e fundamentalmente, como disciplina que contenha em sua ementa matérias e tópicos que tratem de questões relativas à sintaxe audiovisual e à construção de sentidos através da imagem em movimento. A metalinguagem, aqui sugerida como recurso estético, também é uma forma para-didática de contribuir para a alfabetização audiovisual, na medida em que revela ao espectador a maneira como o filme está sendo construído nos vários momentos em que essa construção é revelada.

Para concluir, vale ressaltar que a meta apriorística deste estudo foi homenagear o documentário, reiterando as reais potencialidades que este gênero de cinema tem, como instrumento de comunicação e arte, aberto, tendo como matéria-prima a oralidade, a sensorialidade e as imagens humanas e ambientais. A homenagem materializada no presente trabalho teve início com o artigo *1968, 33 anos depois*, escrito por mim, para o Jornal *O Tempo*, do qual extraí alguns trechos que estão reproduzidos no capítulo 3, na primeira página do tópico que analisa o filme *Barra 68 – sem perder a ternura*, de Vladimir Carvalho. O chamamento do cinema documental continuou ecoando e um outro artigo⁸⁹ cujos trechos estão reproduzidos abaixo, inspirado por alguns filmes que assisti à época, se configurou como o *start* definitivo para que eu empreendesse esta tarefa.

⁸⁸ BETHÔNICO, 2002, p. 51.

⁸⁹ *A VIDA NÃO IMITA A ARTE*, Jornal *O Tempo*, 23 de julho de 2003, p. 9.

O cinema que nasceu documentário, embora canonizado por Hollywood como arte do entretenimento, tem dado mostras de sua vocação documental, em produções recentes, de várias nacionalidades.

O documentário, ou o chamado cinema de ficção, que bebe da fonte do mundo real, mostra que os irmãos Lumière, ao exibirem *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotât*, estavam fazendo mais que uma projeção cinematográfica, eles projetavam, ou melhor, profetizavam o futuro do cinema, especialmente do cinema social, documental, independente e autoral que cumpre com honradez o papel que estaria destinado aos veículos de comunicação.

O cinema documentário, mesmo com a sua exibição distante da factualidade dos acontecimentos, forma, informa e comunica com propriedade o que os veículos de comunicação apresentam apenas como mercadorias em vitrines ou boutiques de informação, onde só é possível ter uma visão unidirecional.

Elegendo o digital como suporte factível com a realidade econômica brasileira, talvez seja possível recuperar de vez o prestígio do documentário, do tom documental nas ficções e posicionar melhor o nosso cinema como interesse de Estado. Não importa o pouco contraste e a granulação excessiva do vídeo. Pior do que isto é vermos imagens bem cuidadas, com latitude perfeita – emulada pelos grãos de prata da dita insubstituível película – acompanhadas de som *dolby stéreo*, tentando ganhar não mais nossos olhos fatigados, mas nossos ouvidos, porque quanto mais nos mostram menos enxergamos. Estamos cansados de assistir passivamente, das poltronas confortáveis dos *cineplex*, cenas dos que vivem “à margem da imagem”, explorados por câmeras invasivas de olhares estrangeiros, sendo devastados em telas gigantes. É triste ver a fragilidade de vidas condenadas à miséria do esquecimento, sendo levadas à vergonha da exposição pública. Deixem a nós a responsabilidade de refletir nossa própria vulnerabilidade.

De favelas a teclas de pianos, com câmeras livres e cegas em busca do foco perdido, passando por enquadramentos perfeitos, apoiados por equipamentos de última geração, o nosso cinema, especialmente o documentário nacional, dá mostras de muita vitalidade e consistência. É preciso que acreditemos nele e em sua missão profética.

Se, no artigo cujos trechos reproduzi acima e neste trabalho, homenageio o documentário, não posso deixar de dizer que esta homenagem é dirigida ao cinema documental brasileiro, em particular.

Vítima de um modelo social mercantilista e globalizado, a sociedade se mobiliza para rever as formas de interações e mediações culturais já um tanto distanciadas do seu projeto de vida. É urgente a necessidade de uma retomada da sociabilidade, através da sensorialidade, no mundo contemporâneo. É preciso resgatar a coisa do falar e escrever o próprio *script*. Trata-se de uma revolução cuja arma principal pode ser a cultura e o cinema, que cada vez mais se consolida como veículo de mediação de interesses entre os vários grupos sociais. Este resgate da consciência irá formar as bases para uma contribuição efetiva na construção de uma nova realidade.

É hora de o indivíduo se reposicionar como verdadeiro autor de sua própria linguagem e sujeito de sua comunicação e expressão. O homem necessita reestabelecer o contato com as paisagens sonoras e visuais do seu ambiente, pois elas constituem saberes profundos. O cinema, independentemente de seu gênero ou modo, se configura, hoje, como uma ponte para a realização dessa imprescindível travessia que tem a nobre tarefa de nos reconectar com o mundo e com nós mesmos. O documentário que carrega elementos do real, ao mesmo tempo em que não dispensa a imaginação criadora e inventiva do autor, pode ser um dos meios responsáveis por reflexões provocadoras de atitudes que contribuam para a construção de uma nova ordem sócio-cultural.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Ana Lúcia. *O Filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som: imagem e ação*. Imaginação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BARTOLOMEU, Ana Karina. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, UFMG, 1997. Dissertação de Mestrado.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

BETHÔNICO, Jalver. *A articulação dos signos audiovisuais*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, 2001. Tese de Doutorado.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CHAVAGNAC, Beatrice de; LUCCAS, Celso. *Cinema ambulante*. São Paulo: Global, 1982.

CINEMAIS. *Especial: documentário*. Rio de Janeiro: Cinemais, Nº 36. out./dez, 2003.

COSTA, Flávio Moreira da. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

DA-RIN, Sílvio Pirôpo. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 176, 443, 444 e 1126.

FRANCE, Claudine de. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2000.

FRANÇA, Júnia Lessa et al. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 7. ed. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2003.

GODARD, Jean-Luc. Godard: carta de princípios. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte: maio de 2005. Nº 1278, p. 12 e 13. Entrevista concedida a Flávio Martins.

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

LABAKI, Almir. *O Olho da revolução: O cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Érika Sarvenini; Heitor Capuzzo (ed). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1990.

MEDRANO, Adela. *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Barcelona: A.T.E., 1982.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Casac & Naif, 2005.

NOGUEIRA, Lisandro. *O Autor na televisão*. Goiânia: Ed. UFG / São Paulo: Edusp, 2002.

OLIVEIRA, Eugênio Magno Martins de et al. Distribuição. *Plano diretor para o cinema em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fórum Mineiro do Audiovisual, 2002, p. 27 e 28.

OLIVEIRA, Eugênio Magno Martins de. *Marketing Cultural: uma poderosa ferramenta à serviço da comunicação empresarial*. Belo Horizonte: Factual Comunicação e Marketing Ltda., 1994. Apostilha de curso livre.

_____. 1968, 33 Anos Depois. *O Tempo*, Belo Horizonte: 08 de dezembro de 2001, Editoria de Opinião, p.10.

_____. A vida não imita a arte. *O Tempo*, Belo Horizonte: 23 de julho de 2003, Editoria de Opinião, p. 9.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PALOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.

PENTEADO, José Roberto Whitaker. *A técnica da comunicação humana*. 12. ed. São Paulo: Pioneira, 1993.

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Embrafilme, 1978.

RETROSPECTIVA DOS 70 ANOS DO CINEASTA VLADIMIR CARVALHO, abril e maio de 2005, Brasília e Rio de Janeiro, p. 14. *Vladimir 70*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

SABOYA, Jackson. *Manual do autor roteirista: técnicas de roteirização para a tv*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem*. São Paulo: Summus, 1985.

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

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Editorial presença, 1995.

FILMOGRAFIA

À MARGEM da imagem. Direção: Evaldo Mocarzel. Brasil, 2003.

BARRA 68: sem perder a ternura. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil, 2001.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho Brasil, 1982.

CRÔNICA de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1960. (Tradução de: *Chronique d'un Été*).

O HOMEM da câmera. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1929. (Tradução de: *Chelovek Knoapparatom*).

TIROS em Columbine. Direção: Michael Moore, E.U.A, 2002. (Tradução de: *Bowling for Columbine*).