



Universidade Federal da Paraíba
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Linha de Pesquisa: Culturas Midiáticas Audiovisuais

PATRÍCIO ALVES MIRANDA DA ROCHA

**VOZ E REPRESENTAÇÃO DO REAL:
MONTAGEM E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA NO
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.**

JOÃO PESSOA

2012

PATRÍCIO ALVES MIRANDA DA ROCHA

**VOZ E REPRESENTAÇÃO DO REAL:
MONTAGEM E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA NO
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.**

Dissertação desenvolvida na linha de pesquisa Culturas Midiáticas Audiovisuais e apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba como requisito para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira

JOÃO PESSOA

2012

PATRÍCIO ALVES MIRANDA DA ROCHA

**VOZ E REPRESENTAÇÃO DO REAL:
MONTAGEM E CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA NO
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO.**

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Bertrand de Souza Lira
Presidente (Universidade Federal da Paraíba)

Prof. Dr. Romero Júnior Venâncio Silva
Membro (Depto. Filosofia - Universidade Federal do Sergipe)

Profª. Dra. Misaki Tanaka
Membro (Universidade Federal da Paraíba)

JOÃO PESSOA

2012

R672v Rocha, Patrício Alves Miranda da.

Voz e representação do real: montagem e construção da narrativa no documentário brasileiro contemporâneo/ Patrício Alves Miranda da Rocha. -- João Pessoa: [s.n.], 2012.

118f. : il.

Orientador: Bertrand de Souza Lira.

Dissertação (Mestrado)-UFPB/CCHLA.

1. Documentário (Cinema). 2. Narrativa. 3. Audiovisual. 4. Montagem. 5. Edição.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me tornar capaz de vencer mais esta etapa de minha vida.

Aos meus pais, Pedro e Rosinete (In memoriam) e aos meus irmãos, Pedro Rogério e Isabelle, pelo incentivo nesta longa caminhada. Aos meus parentes, em especial meus tios Rosimar e Henrique pelo carinho maternal com que me acolheram, aos meus primos-irmãos Mário, Rosane, Rosângela e Ana Rita e a todos os meus parentes e amigos.

À minha esposa, Laena Antunes, por toda dedicação, amor e incentivo, sem os quais não poderia ter chegado a esta etapa profissional. Ao meu filho, Pedro Neto, cujo nascimento coincide com o surgimento do pré-projeto que originou esta dissertação, obrigado pelo simples sorriso que faz tudo ter sentido.

Aos colegas da TV UFPB pelos votos de sucesso a mim dirigidos, em especial à direção, na pessoa da prof^a Sandra Regina Moura pelo auxílio nos trâmites legais da licença-capacitação, mas principalmente pelas palavras de incentivo.

Aos professores do PPGC da UFPB pelas valiosas contribuições ao longo das disciplinas, em especial ao prof. Dr. Marcos Nicolau, pelo zelo com que cuida não só do PPGC, mas dos mestrandos em particular. Aos professores do Demid e Decomtur, em especial ao prof. Victor B, Braga, pela confiança e apoio durante meu estágio-docência.

Ao meu Orientador e “Mestre” Bertrand Lira, que desde a Graduação em Radialismo participa de minha vida acadêmica, por acreditar em meu projeto. Não seria possível chegar até este ponto sem sua valiosa orientação.

Muito Obrigado!

ROCHA, Patrício Alves Miranda da. **Voz e representação do real: montagem e construção da narrativa no documentário brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

RESUMO

Neste estudo buscamos compreender a produção dos documentários brasileiros dos dias atuais a partir de um dos seus processos técnicos: a montagem. Queremos neste trabalho estudar a relação existente entre esta etapa da produção e a construção da narrativa, uma vez que é na montagem que o material bruto ganha forma, seja ele composto por imagens gravadas para o filme ou por imagens de arquivo, dando origem à obra audiovisual finalizada. Embasados pelas principais teorias da montagem e do cinema documentário, analisamos como se dá a construção da voz própria em cada um dos filmes que compõem o *corpus* desta dissertação. No primeiro caso, observamos a relação entre a montagem e a construção da voz própria do filme com base na palavra dita sob a forma de entrevistas e narração em voz *over*, a partir do exemplo de *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Aproveitamos o dispositivo adotado neste filme para aplicarmos os conceitos de montagem de evidência e modos de representação de Nichols (2009). No segundo caso nos atemos ao uso expressivo dos recursos de montagem na construção de uma narrativa de teor mais poético, desta vez analisando o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, onde observamos o papel da montagem no processo de “ressignificação” das imagens de arquivo que compõem todo o filme (BERNARDET, 1999). Assim, partindo de duas formas distintas de montagem, buscamos compreender da maneira mais abrangente possível a montagem enquanto lugar de construção da narrativa, em uma tentativa de unir a técnica à teoria do audiovisual no intuito de dar nossa contribuição para os estudos aplicados ao documentário contemporâneo.

Palavras-chave: Montagem, documentário, edição, narrativa, audiovisual.

ROCHA, Patrício Alves Miranda da. **Voice and representation of the real: montage and construction of the narrative in contemporary Brazilian documentary** (Communication Master Degree) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

ABSTRACT

This study aims to understand the production of Brazilian documentaries of today from one of its technical processes: the montage. We want this work to study the relationship between this stage of production and the construction of the narrative, since it is the montage process that the raw material takes shape, it is composed of images recorded for the film or image file, giving rise to the audiovisual work finalized. Undergirded by the main theories of montage and documentary filmmaking, we analyze how is the construction of their own voice in each of the films that comprise the corpus of this thesis. In the first case, we observed the relationship between the montage and construction of their own voice of the film based on the spoken word in the form of interviews and voice-over narration from the example of *O fim e o princípio* (2005), by Eduardo Coutinho. We take the device used in this film to apply the concepts of mounting evidence and modes of representation of Nichols (2009). In the second case we turn to the expressive use of montage features in the construction of a narrative content more poetic, this time analyzing the film *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), by Marcelo Masagão, where we observe the role of montage in process of "reframing" of archive images that make up the whole movie (BERNARDET, 1999). Thus, starting from two distinct forms of montage, we sought to understand the most comprehensive way possible to mount as the place of construction of the narrative in an attempt to unite the technique to the theory of media in order to give our contribution to the studies applied to contemporary documentary .

Key words: Montage, documentary, editing, narrative, audiovisual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 - Esquema da Montagem Vertical de Eisenstein e tela do software de edição não-linear <i>Final Cut Pro</i>	22
FIGURA 02 – Imagens dos três planos-sequência que abrem <i>O fim e o princípio</i>	65
FIGURA 03 – Rosa desenha o mapa do Sítio Araçás.....	68
FIGURA 04 – Dona Mariquinha durante a entrevista.....	70
FIGURA 05 – Imagens intercaladas entre depoimentos.....	72
FIGURA 06 – Leocádio conversa com Eduardo Coutinho pela janela.....	73
FIGURA 07 – Antônia e Vigário durante a entrevista.....	75
FIGURA 08 – Chico Moisés durante a entrevista.....	77
FIGURA 09 – Sequência de imagens que abrem o filme <i>Nós que aqui estamos por nós esperamos</i>	89
FIGURA 10 – O “balé clássico da metrópole”.....	91
FIGURA 11 – O salto do alfaiate “visto” pela plateia que testemunhou a explosão da nave Challenger.....	94
FIGURA 12 – “Um século de Família Jones”.....	96
FIGURA 13 – Imagens retorcidas dos ditadores.....	99
FIGURA 14 – A “dança” de Fred Astaire e Mané Garrincha.....	101
FIGURA 15 – A mulher na indústria bélica e, depois da guerra, dos afazeres domésticos à depressão.....	104
FIGURA 16 – “4 domingos”	107

SUMÁRIO

Agradecimentos.....	04
Resumo.....	05
Lista de Ilustrações.....	07
Sumário.....	08
Introdução.....	09

CAPÍTULO I

1. Montagem, narrativa e voz no documentário brasileiro

1.1 Montagem e narrativa no primeiro cinema.....	13
1.2 Eisenstein, Vertov e a estética russa.....	18
1.3 O cinema documentário.....	26
1.4 Voz e modos de representação no documentário brasileiro.....	38

CAPÍTULO II

2. Montagem da fala e construção da narrativa

2.1 Montagem de evidência: a palavra como guia do processo de montagem.....	52
2.2 O dispositivo no cinema de Eduardo Coutinho.....	59
2.3 A montagem a partir da palavra dita em <i>O fim e o princípio</i>	64

CAPÍTULO III

3. Uso expressivo dos recursos de montagem

3.1 Edição não-linear: a nova “máquina semiótica”	79
3.2 Montagem e “ressignificação”	84
3.3 A expressividade dos recursos de montagem em <i>Nós que aqui estamos por nós esperamos</i>	87

Considerações finais.....	111
----------------------------------	------------

Referências.....	115
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Pesquisar o processo de montagem aplicado à produção audiovisual contemporânea foi, inicialmente, um desejo que surgiu a partir da experiência profissional. Pudemos vivenciar, em diferentes produtoras e emissoras de televisão, formas distintas de trabalhar a montagem de material audiovisual, dentre as quais destacamos três: primeiro em TV aberta de programação local, onde a edição de matérias jornalísticas em um ritmo frenético de produção requer agilidade e raciocínio rápido, porém limita o espaço de criação, levando a uma lógica de montagem repetitiva em que a maioria das edições segue o mesmo padrão estrutural, ou seja, imagens ilustrando um texto narrado pelo repórter, intercalado com trechos curtos de entrevista; o segundo momento foi como servidor técnico-administrativo da Universidade Federal da Paraíba onde, além da edição de programas para a TV Universitária, pudemos também atuar na montagem de projetos experimentais dos alunos de Comunicação, em sua maioria, documentários produzidos como atividades das disciplinas que compõem o curso. Se na TV aberta a necessidade de cumprir prazos estreitos e o grande volume de material a ser editado limitavam o espaço criativo, na montagem de vídeos acadêmicos, boa parte deles realizados por estudantes inexperientes no fazer audiovisual, a criatividade do editor de vídeo é responsável, muitas vezes, por fazer funcionar, em termos de construção da narrativa, ideias de filmes inicialmente desconexas, fazendo do editor um realizador em parceria com o diretor, uma espécie de co-diretor ou diretor adjunto; o terceiro caso é na montagem de documentários realizados por cineastas profissionais, seja para exibição na TV Universitária, seja para a inscrição em festivais e mostras audiovisuais, onde o diálogo com o realizador transcorre de forma mais madura, fazendo do editor ou montador o responsável por passar para o filme a proposta ética e discursiva do diretor, construindo, assim, a melhor forma de fazer com que o espectador perceba as impressões que compõem a concepção da obra.

A partir desta vivência profissional, em que o papel do montador varia de acordo com a natureza do material audiovisual e do meio de difusão, passamos a nutrir o desejo de realizar um estudo acadêmico em que o trabalho técnico do editor de imagem ou montador pudesse ser associado às teorias do cinema, sobretudo no tocante à relação entre o processo de edição e a construção da narrativa. Para realizar esta pesquisa, escolhemos como objeto de estudo a

montagem aplicada ao documentário brasileiro contemporâneo, realizado em plataforma de captação e edição em vídeo digital, que é a tecnologia em voga na produção audiovisual contemporânea como um todo. O uso da tecnologia digital é uma tendência, inclusive, para os realizadores acostumados ao uso da película cinematográfica, que já montam seus filmes em equipamento computadorizado e que, paulatinamente, vem migrando para os suportes de captação digitais, transpondo o material para a película quando o filme está editado, para viabilizar a exibição em salas de projeção tradicionais.

Entendemos que todo avanço tecnológico abre novas possibilidades de utilização das ferramentas que surgem ou que são alteradas por estes avanços. Assim ocorreu no surgimento do cinematógrafo, no final do século XIX, onde a imagem fotográfica ganhou movimento e abriu um novo campo de exploração da representação do mundo real, ou quando os primeiros realizadores aprenderam a narrar com o desenvolvimento da montagem cinematográfica a partir de Griffith e, no final da década de 1920, com a chegada do som aos estúdios e salas de exibição, abrindo novamente o leque de opções narrativas. O documentário faz uso do som, inicialmente, por meio de narração em voz *over* (o narrador não é visto e sua voz dá sentido à narrativa), até que um novo avanço tecnológico, o surgimento de câmeras e gravadores de som portáteis e a possibilidade de gravação sincrônica, abre espaço para o Cinema Direto ou Cinema Verdade, que propicia uma nova forma de relação entre cineasta e atores sociais. E, assim, esta ligação entre tecnologia e construção da narrativa continua ao longo da história do cinema e do audiovisual, até chegarmos aos dias atuais, com o advento das tecnologias digitais de captação, montagem, reprodução e distribuição, da TV a cabo, das mídias domésticas, a exemplo do DVD e da internet, enquanto espaços de exibição e distribuição de filmes.

Partindo de teorias envolvendo a montagem e o cinema documentário, com destaque para o conceito de voz própria e os modos de representação (NICHOLS, 2009), iremos analisar a forma como se dá a construção da narrativa audiovisual em documentários brasileiros produzidos recentemente, levando em consideração a montagem vista a partir de duas formas: em primeiro lugar a montagem feita com base em entrevistas ou depoimentos, utilizada por documentaristas fortemente influenciados pelo Cinema Direto, e, num segundo momento, a montagem com uso expressivo dos recursos contidos na ilha de edição como forma de compor a representação do mundo real vista no filme. Para cada caso iremos utilizar

como *corpus* um documentário nacional que julgemos exemplar para a aplicação das teorias estudadas.

Entendemos que esta divisão nos auxilia nos estudos da montagem enquanto objeto, pois nos permite contemplar os meandros deste processo desde sua forma mais simples ou “minimalista” em termos estéticos até um uso mais intenso da ilha de edição enquanto lugar de criação. Assim, buscamos percorrer o processo de montagem de uma forma mais abrangente, embora partindo de dois exemplos particulares, mas sem a pretensão de traçar conclusões definitivas sobre a montagem dos documentários brasileiros recentes, o que seria inviável por ser o cinema um lugar de livre criação artística, cujas formas de expressão possíveis articuladas na montagem são imensuráveis.

No primeiro capítulo desta dissertação falaremos da relação entre montagem, narrativa e voz no documentário brasileiro, através de um apanhado das teorias que irão nortear a análise dos filmes, partindo da relação entre montagem e narrativa na história do cinema, dando destaque às teorias do cinema russo dos anos 1920, mais especificamente os estudos de Sergei Eisenstein e o Cine-Olho de Dziga Vertov. Em seguida, partimos para o cinema documentário, as fronteiras que o separam do cinema ficcional, bem como seus pontos em comum, as principais características deste tipo de filme, além das formas narrativas adotadas ao longo da sua história. Encerramos este capítulo falando das principais teorias desenvolvidas na atualidade, sobretudo os conceitos de “voz própria” e “modos de representação” no documentário desenvolvidos por Nichols (2009).

No segundo capítulo iremos abordar a montagem a partir da oralidade, ou seja, da palavra dita nos filmes e sua relação com a construção da narrativa. Iniciaremos falando do conceito de “montagem de evidência” (NICHOLS, 2009) aplicado na articulação dos trechos de falas de atores sociais e de narração com aspectos da porção de mundo histórico de que trata o filme. Partiremos, em seguida, para o conceito de dispositivo aplicado nos filmes de Eduardo Coutinho, um dos cineastas brasileiros mais importantes da atualidade, e, por fim, analisaremos a montagem do filme *O fim e o princípio* à luz das teorias até aqui estudadas. Escolhemos a obra de Eduardo Coutinho por este diretor adotar assumidamente em seus filmes um minimalismo estético que julgamos ideal para a proposta de estudo deste capítulo. Optamos, dentro da filmografia deste diretor, pelo filme *O fim e o princípio* por partir de um dispositivo interessante para observarmos na prática a aplicação dos modos de representação

que estão elencados no primeiro capítulo, além da relação construída entre diretor e personagens enquanto elemento importante na construção da voz própria deste filme.

Por fim, no terceiro e último capítulo, iremos nos ater ao uso expressivo dos recursos de montagem. De início falaremos sobre as potencialidades da ilha de edição enquanto “máquina semiótica”, um conceito apontado por Fecine (2003) para ressaltar a ilha de edição enquanto lugar de criação. Partimos, então, para a relação entre montagem e “ressignificação” (BERNARDET, 1999), onde nos atemos à migração de imagens de arquivo, quando na montagem estes fragmentos de filme ganham um novo significado. Uma vez expostas estas teorias, partimos para a análise do filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, um documentário todo construído em ilha de edição digital não-linear a partir de imagens de arquivo e fotografias, utilizando os recursos estéticos da ilha de edição de forma expressiva, resultando em um filme que lança um olhar poético acerca da história do século XX. O fato de *Nós que aqui estamos por nós esperamos* ser um filme de edição, feito em um computador caseiro por um homem só, como destacam Lins e Mesquita (2008), e carregado de efeitos gráficos e transições utilizadas como elementos importantes da gramática audiovisual, nos motivou a escolher este filme para ser analisado no final do terceiro capítulo.

Temos por objetivo, com este estudo, ajudar na compreensão do processo de montagem aplicado ao documentário brasileiro contemporâneo, levando em conta as potencialidades expressivas dos recursos de edição digital não-linear, bem como o papel deste processo na construção da voz própria que compõe a narrativa adotada no filme, e da qual fazem parte não só aquilo que é dito por meio da fala ou da escrita em caracteres, mas todos os recursos de montagem, utilizados na elaboração da narrativa. Devemos salientar que o termo “edição não-linear”, sempre que citado nesta dissertação, refere-se ao processo de montagem de material audiovisual por computador, através de *softwares* desenvolvidos para este fim (a exemplo do *Final Cut* ou *Adobe Premiere* em suas diversas versões), utilizados em larga escala em produtoras de vídeo e emissoras de TV, bem como na produção cinematográfica da atualidade.

Nossa proposta de estudar os processos criativos e a técnica do processo de edição de narrativas audiovisuais tenta unir as teorias em torno do documentário enquanto linguagem audiovisual às possibilidades estéticas proporcionadas pelos processos técnicos, ou seja, edição e finalização. Queremos, com isso, dar nossa contribuição aos estudos acadêmicos do audiovisual enquanto cultura midiática.

CAPÍTULO I

1. Montagem, narrativa e voz no documentário brasileiro.

1.1 MONTAGEM E NARRATIVA NO PRIMEIRO CINEMA

Em que data se deu a inauguração do cinema? Eis uma pergunta cuja resposta não é tão fácil como parece. Embora exista, de modo geral, a ideia de que o cinema nasceu em 1895, quando os Irmãos Lumière demonstraram, pela primeira vez, o funcionamento do cinematógrafo, foram diversos os experimentos anteriores envolvendo projeção de sombras ou imagens estáticas, pintura em perspectiva, fantasmagórica, bem como as exposições públicas do quinetoscópio de Thomas Edison, também no final do século XIX.

Tudo isso faz com que qualquer tentativa de definir um marco histórico para a origem do cinema corra o risco de ser imprecisa. Se levarmos em conta princípios imaginários como o Mito da Caverna de Platão, estaríamos então deslocando o início da ideia de projeção cinematográfica bem para trás no tempo, como bem observa Costa (2005). Porém, a invenção que melhor agrupou em si os princípios da animação de imagens fotográficas projetadas em sequência, dando ao espectador a ilusão do movimento, foi o cinematógrafo, desenvolvido em 1895 pelos irmãos Lumière. Daí a escolha da data da primeira exibição pública deste invento como sendo oficialmente o início do cinema.

O que diferenciava o cinematógrafo dos irmãos Lumière de outras invenções semelhantes da mesma época era a praticidade do equipamento: uma mesma máquina unia as funções de câmera de filmagem e projetor, além de não depender de fontes de energia externa para funcionar, bastando apenas o giro de uma manivela. Um equipamento relativamente portátil, onde toda a operação em geral era feita por apenas uma pessoa.

O fascínio pela reprodução de imagens em movimento era o que movia a curiosidade em torno do cinematógrafo. Inicialmente, exposto em feiras de invenções, os primeiros filmes limitavam-se a reproduzir acontecimentos do cotidiano, como as conhecidas projeções da chegada do trem à estação, a saída dos operários da fábrica dos Lumière ou o almoço dos bebês da família. O centro das atenções era a capacidade do cinematógrafo de capturar estas

imagens e reproduzi-las posteriormente, o que limitava os filmes apenas a uma demonstração das potencialidades do equipamento, desprovidos ainda de linguagem própria.

Nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos (AUMONT, 1995, p.89).

Por esta razão, os primeiros filmes eram sequências sem interrupções, onde uma situação era filmada do início ao fim, dentro dos limites de duração do rolo de filme, sempre com enquadramento fixo em um plano único que mostrava todo o ambiente da ação.

Os primeiros indícios de manipulação do filme vieram pouco depois, na virada do século XIX para o século XX, com George Mèliés, que descobriu, acidentalmente, a possibilidade de realizar pequenos truques ou efeitos com a câmera de cinema. Existem diferentes versões deste acontecimento, o que tornaria imprecisa qualquer tentativa de descrever o que provavelmente ocorreu. O que importa é que Mèliés descobriu o efeito de substituição por parada de ação, ou *trickfilm*, o que fez dele o precursor do cinema de animação¹.

Mèliés passou, então, a estudar melhor os mecanismos do cinematógrafo, buscando outros efeitos possíveis. Os filmes de Mèliés revelaram um novo uso do cinematógrafo que ia além do mero registro de imagens do cotidiano: filmes como *O homem da cabeça de borracha* (*L'homme à la tête de caoutchouc*, 1901) ou *A viagem do homem à lua* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) fascinavam a platéia de uma forma diferente, pois não traziam somente cenas de ilusionismo registradas por uma câmera, mas efeitos obtidos por meio de manipulação do cinematógrafo. Mèliés não se limitava a fazer truques diante da câmera, mas com a câmera.

Assim, o filme passa a ser a atração, fazendo com que as salas de projeção sejam algo mais do que a simples exposição das potencialidades do cinema, embora a curiosidade em torno do cinematógrafo continue atraindo multidões à medida que as projeções se espalhavam em diferentes países. Ainda que Mèliés tenha trabalhado em seus filmes alguns efeitos

¹ Fonte: **Enciclopédia Intercom de Comunicação**, p. 193. Disponível em <<http://www.fundaj.gov.br/geral/ascom/Enciclopedia.pdf>> Data do acesso: 21/03/2011.

especiais, e que os tenha usado na tentativa de narrar uma estória como é o caso de *Viagem à Lua*, é precipitado afirmar que o potencial narrativo do cinema tenha se iniciado com ele, nem mesmo que ele tenha sido o precursor da montagem cinematográfica.

Nestes filmes do chamado “primeiro cinema” (COSTA, 2005), a *diegese*² era constantemente quebrada pelo olhar dos atores (muitos deles amadores) em direção à câmera, às vezes acompanhados de acenos, além do fato de toda a ação da cena se desenrolar em um mesmo cenário ou ambiente, em plano geral, como um “teatro filmado” (XAVIER, 2005). A filmagem era feita cena por cena, ainda sem a divisão em planos distintos, e o corte só se justificava na mudança de cenário ou ambiente. A “montagem” consistia apenas em um ordenamento e colagem de diferentes cenas que juntas formavam o todo fílmico necessário para se contar a estória.

O sucesso do cinematógrafo se deu, a princípio, nas feiras de atrações e *vaudevilles*, casas de espetáculos populares muito comuns no final do século XIX, que exibiam um leque de atrações misturadas, às vezes com conotações eróticas. Nestes espaços era comum a exibição dos chamados “filmes de realidades”, geralmente pequenos filmes rodados em locações externas ou expedições, com imagens do cotidiano, que eram exibidas acompanhadas de observações feitas ao vivo por um narrador. O esquema montado pelos irmãos Lumière, em que eram alugados aos *vaudevilles* um cinematógrafo acompanhado de um operador que fazia também as funções de cinegrafista, possibilitou a multiplicação de filmes deste tipo.

Os “filmes de realidades” estão distantes de caracterizar um indício de tradição documentária no primeiro cinema, uma vez que eram meros registros desprovidos das características que definem o ainda inexistente cinema documentário, sendo estes filmes registros, “documentos” de uma época, de um fato ou acontecimento.

A priori pode-se pensar que este “primeiro cinema”, por pertencer a uma época de pioneirismo, seria um cinema imaturo, amador, desprovido de linguagem própria. Apesar de serem anteriores ao cinema narrativo que conhecemos hoje, para Costa (2005) estes filmes possuíam certa lógica em sua forma de narrar que era bem absorvida pelo público da época. Não haveria, portanto, justificativa para tratar o primeiro cinema como um cinema menor, menos importante. Além do mais, a forma como os Lumière comercializavam o

² Por *diegese* entende-se tudo aquilo que envolve o mundo representado no filme.

cinematógrafo não deixa de ser um embrião de uma indústria do cinema, que viria a ser desenvolvida em grande escala nos Estados Unidos, a partir dos *Nickelodeons*³.

Em poucos anos, o cinematógrafo espalhava-se para além do continente europeu, e por outro lado, os Estados Unidos, através da Biograph, de Thomas Edison, iam aos poucos costurando o que viria a se tornar no futuro a maior indústria de cinema do mundo. Porém, para chegar a este feito, primeiro foi necessário dotar o cinema de uma linguagem que pudesse satisfazer os anseios da burguesia da época e, ao mesmo tempo, tornar os filmes mais digeríveis pelo grande público. Era preciso dotar o filme de elementos que lhe permitissem contar histórias de forma facilmente compreensível ao espectador. Tal como na literatura, era preciso desenvolver uma “linguagem” que permitisse que o espectador “lesse” e compreendesse o filme. Isso ocorreu a partir do momento em que os realizadores desenvolveram novas formas de trabalhar dois elementos essenciais no desenvolvimento do potencial narrativo do cinema: o *plano* e a *montagem*.

O fato de o cinematógrafo ser, ao mesmo tempo, câmera de filmagem e projetor, como já foi dito acima, contribuiu para que os primeiros cinegrafistas adotassem um enquadramento fixo, mostrando todo o ambiente em que ocorre a ação (o que hoje denominamos plano geral). A câmera assumia o ponto de vista de um espectador de teatro. Era comum a presença de diversos atores em cena ao mesmo tempo, cada um desenvolvendo uma ação. Cabia à figura do narrador presente na sala de projeção conduzir a atenção do espectador para algum detalhe importante do desenrolar da trama, ou aos letreiros explicativos que surgiam na tela antes do início de uma nova ação.

Com a adoção do plano fechado (*close*) como forma de chamar a atenção do espectador para algum detalhe importante da ação, da rotação (câmera move-se para os lados se deslocando em cima de seu eixo) e translação (câmera colocada sobre um barco em movimento) do equipamento de filmagem, da ação fora de campo (quando o que vemos no filme deduz uma ação ocorrendo além dos limites do quadro), o próprio filme passa a conduzir o olhar e assim direcionar a atenção do espectador. O plano único e geral de toda uma cena dá lugar a uma variedade de possibilidades de planos dentro de um mesmo espaço e de uma mesma ação. Com isso, a câmera deixa de ter o olhar de um mero espectador para

³ *Nickelodeons*: salas de exibição a preços populares (1 nickel), onde a projeção dos filmes era a única atração.

tornar-se expressiva, não apenas pela sua capacidade de mover o olhar dentro da ação, mas também pela multiplicidade de pontos de vista possíveis.

Sabemos que a chamada expressividade da câmera não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo contínuo de imagens. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem (XAVIER, 2005, p. 24).

Se por um lado havia a necessidade da quebra do enquadramento fixo e a adoção de planos variados dentro de uma mesma ação, por outro, havia também a necessidade de mostrar ações simultâneas dentro de uma mesma história filmada. Era preciso dotar o cinema de elementos que permitissem certa fluidez narrativa comparável à literatura, embora o cinema tivesse como célula a imagem no lugar da palavra. A *montagem paralela* foi o artifício encontrado para suprir estas necessidades típicas das narrativas de aventura, muito comuns no primeiro cinema. Nela temos duas ações simultâneas sendo mostradas em regime de alternância, geralmente de um herói lutando contra obstáculos para salvar uma donzela em perigo, sempre com as ações alternadas convergindo no final, quando no último segundo o herói consegue resgatá-la. Embora de forma rudimentar em seu início, este procedimento propiciou ao espectador o suspense. A descontinuidade de ações ocorrendo em locais separados é suprida pela continuidade da narrativa, que culmina no momento em que as situações se cruzam e ocorre o desfecho da ação. O cinema começa a desenvolver linguagem própria.

Historicamente, este procedimento – montagem paralela – constituiu um dos pólos de desenvolvimento da narração cinematográfica. Esta, obviamente, envolve hoje uma série muito mais complexa de procedimentos (...). Mas, inegavelmente, a montagem paralela e a mudança do ponto de vista na apresentação de uma única cena constituíram duas alavancas básicas no desenvolvimento da chamada “linguagem cinematográfica” (XAVIER, 2005, p. 30).

Os elementos de expressão estavam postos. A articulação destes elementos em função da diegese do filme, fazendo o espectador se desprender do cinema enquanto dispositivo para se voltar totalmente para a história, daria ao cinema o potencial narrativo que se buscava. Os processos cinematográficos tinham que ser “invisíveis”. Tanto a captação quanto a montagem tinham que seguir regras de continuidade que dariam naturalidade ao seguimento da história. Um plano fechado do rosto do personagem só poderia ser mostrado se a ação dramática o

exigisse. Havia um fator psicológico a ser atendido, uma necessidade do espectador de ver aquele rosto em detalhe, para melhor compreender a ação. D. W. Griffith foi quem melhor soube trabalhar os elementos que iriam compor a linguagem cinematográfica: “A composição das imagens-movimento, Griffith a concebeu como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi esta a sua descoberta” (DELEUZE, 1983, p. 45).

O grande legado de Griffith está nesta articulação de planos que deu ao cinema condições de contar uma estória, através de um fluxo narrativo compreensível para o espectador, sem o auxílio de narradores presentes nas salas de exibição. Tal como na literatura, o cinema começa a contar estórias com seus próprios elementos de expressão, articulados entre si pela montagem.

Este potencial narrativo que atendia às necessidades do cinema americano foi a base para que outros diretores e estudiosos se debruçassem sobre as possibilidades do filme enquanto forma de expressão. Neste sentido, devemos destacar o cinema russo dos anos 1920, campo vasto de estudos, experimentos e produção de filmes mais ligados à arte e à estética do que à simples narração influenciada pelo teatro e a literatura.

1.2 EISENSTEIN, VERTOV E A ESTÉTICA RUSSA

Se o cinema americano, com Griffith, foi responsável por articular os planos e cenas do filme de forma a dotá-lo de uma continuidade da ação que lhe confere potencial narrativo, o cinema russo contribuiu em elevar este potencial, a partir do momento em que o utilizou como forma de expressar ideias, de instigar o público e estimular seu raciocínio.

Ao examinar a montagem, Martin (1990) atenta para a importância da distinção entre *montagem narrativa* e *montagem expressiva*. Se a montagem narrativa atende ao aspecto mais direto da montagem, que é a articulação de planos dentro de uma sequência lógica ou cronológica em função da história contada, a montagem expressiva baseia-se na justaposição de planos para produzir um efeito direto no espectador, a partir do choque destes planos.

Essa montagem expressiva, em que a sucessão dos planos não é mais ditada apenas pela necessidade de contar uma história, mas também pela vontade de causar um choque psicológico no espectador, são os soviéticos que irão levar ao apogeu, sob a forma de um terceiro avanço decisivo – a montagem *intelectual* ou *ideológica* (MARTIN, 1990, p. 136).

Os cineastas soviéticos não só desenvolveram a montagem intelectual como foram pioneiros no desenvolvimento de estudos teóricos do cinema. Nomes importantes como

Kulechov, Pudovkin, Eisenstein, Vertov, entre outros, deram contribuições fortemente absorvidas pelo cinema. Iremos destacar neste trabalho dois destes nomes: Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. O primeiro, por ter sido o principal responsável pelo desenvolvimento da montagem intelectual, e o segundo pela sua busca por um cinema de linguagem própria, sem a interferência de outras formas de arte, tendo por objeto o mundo real, que é também o objeto do documentário.

Sergei Eisenstein iniciou sua carreira no teatro soviético, na década de 1920. Suas tentativas de tornar mais realistas as encenações passaram por mudanças no espaço de atuação (como a colocação de um ringue no meio do público para a encenação da luta entre dois personagens na peça *O mexicano*, de Jack London, em 1921) e a introdução de filmes em suas peças (como na encenação de *O sábio*, em 1923, onde incluiu um filme cômico de curta duração).

Eisenstein acabou encontrando no cinema uma forma de arte sem os limites do teatro, um campo vasto a ser explorado. E foi trabalhando para este cinema nascente, explorando seu potencial narrativo/expressivo em filmes como *A greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), que passou também a teorizar sobre os filmes que realizava.

Eisenstein aprofundou os estudos do processo fílmico e com isso desenvolveu importantes teorias, sobretudo na montagem cinematográfica. Mais do que a simples junção de planos em função da continuidade da narrativa, a montagem na concepção de Eisenstein deve “produzir fluxos sinestésicos que, de alguma forma, envolvam os sentidos” (AUGUSTO, 2004, p. 65). Este envolvimento se dá pela justaposição de dois fragmentos distintos do filme, gerando no espectador o choque, o conflito, que resulta em um salto qualitativo em relação a cada fragmento considerado isoladamente. Assim, a justaposição de dois fragmentos de filme não resulta na soma destes fragmentos, mas no *produto*.

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre todos os aspectos possíveis do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de tal modo que sua justaposição – isto é, a justaposição desses próprios elementos e não de outros alternativos – suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema (EISENSTEIN, 2002a, p. 18).

Nisto consiste a base da montagem intelectual ou ideológica: provocar o espectador através do conflito, da justaposição de fragmentos de filme com o intuito de expor uma ideia ao espectador.

E agora podemos dizer que é precisamente o princípio da *montagem*, diferente do da *representação*, que obriga os próprios espectadores a *criar*, e o princípio da *montagem*, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, que distingue uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não vai além da apresentação da informação ou do registro do acontecimento (EISENSTEIN, 2002a, p.31).

A partir da justaposição de fragmentos fílmicos e da identificação dos elementos de ligação existentes entre os fragmentos justapostos, Eisenstein (2002b) definiu as categorias de montagem em *métrica*, *rítmica*, *tonal*, *atonal* e, por último, *intelectual*. A *Montagem métrica* baseia-se, exclusivamente, no comprimento absoluto dos fragmentos, onde a tensão é obtida pela diminuição do comprimento do fragmento, provocando a aceleração mecânica do filme; A *montagem rítmica* leva em consideração o conteúdo do quadro na definição do comprimento do fragmento; A *montagem tonal* baseia-se em todas as sensações que podem ser percebidas no fragmento de montagem, ou seja, em um *tom* geral do fragmento para definir a movimentação; A *montagem Atonal* é uma conjunção das montagens métrica, rítmica e tonal “manipulando o tempo do plano, ideias e emoções a fim de conquistar o efeito desejado na plateia” (DANCYGER, 2003, p. 23).

É a partir de um esquema de relações mútuas, porém conflitantes entre estas categorias de montagem que podemos compreendê-las melhor.

A transição métrica para a rítmica ocorreu no conflito entre o comprimento do plano e o movimento dentro do plano.

A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano.

E finalmente – a montagem atonal, do conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade (EISENSTEIN, 2002b, p. 84).

Compreendidas estas quatro categorias de montagem, resta ainda a *montagem intelectual*: Trata-se de uma percepção não-fisiológica, sentida pelo espectador, mas de uma percepção intelectual, ideológica, onde o conflito resultante da justaposição entra no campo das emoções. “A montagem intelectual trata da inserção de ideias em uma sequência de grande carga emocional” (DANCYGER, 2003, p. 25).

O desdobramento desta classificação dos modos de montagem escrita em forma de ensaio em 1929 levou ao conceito de *montagem vertical* e *montagem polifônica*, apresentados em outro ensaio escrito em 1940. Tendo como referência a produção de um de seus filmes, *Alexander Nevsky* (1938), Eisenstein teoriza a montagem a partir do princípio de

sincronização dos sentidos – e particularmente nesse filme, a integração de som e imagem – como elo principal para a construção de um todo único. A montagem vertical consiste na ligação de diferentes esferas dos sentidos, visando à criação de uma imagem única, de um todo sonoro-visual.

O autor compara este processo de montagem a uma partitura de orquestra, onde cada pauta da partitura corresponde a um determinado grupo de instrumentos musicais (violinos, por exemplo). Este grupo desenvolve horizontalmente sua parte, assim como os demais grupos de instrumentos, sendo que a estrutura *vertical* consiste na interligação destes grupos, formando a harmonia da orquestra.

Para poder aplicar de forma análoga o exemplo citado acima ao audiovisual (cinema), Eisenstein trouxe da experiência do cinema mudo o conceito de montagem polifônica, onde uma imagem se liga a outra, não apenas por indicações de movimento, iluminação, ou algo parecido, mas do “*avanço simultâneo* de uma série múltipla de linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da sequência” (EISENSTEIN, 2002a, p. 55).

Até aqui temos um apanhado geral e resumido das principais teorias da montagem desenvolvidas por Eisenstein. Achemos importante fazer esta série de citações para percebermos a forma como o cineasta extrai de seus filmes as potencialidades da montagem, ou seja, como gradativamente vai desdobrando as formas de expressão contidas nos processos técnicos da montagem cinematográfica; percebemos o seu processo de investigação, vemos o caminho percorrido desde o choque resultante da justaposição de dois planos até chegar ao conceito de montagem vertical. Eisenstein parecia ver muito além do que era possível extrair das possibilidades técnicas do cinema de sua época. Os filmes eram montados de forma sequenciada, um fragmento de filme após o outro. A montagem era um processo mecânico, de colagem de sequências, mas a visão de Eisenstein com relação à montagem ia mais além. Ele parecia vislumbrar a montagem em sua forma não-linear. Não é difícil ler as teorias de Eisenstein trazendo-as para os dias atuais e, onde se lê fragmentos de filme, enxergarmos *layers* (camadas) de imagem e som distribuídos na tela do computador. Quando falava em montagem vertical, Eisenstein falava em edição não-linear, mesmo este que este processo só tenha se tornado corriqueiro muitos anos depois, na virada do século XX para o século XXI. Assim, os programas de edição por computador, como o *Adobe Premiere* ou o *Final Cut* possibilitaram a execução da montagem vertical de forma plena. Para Carvalho (2008), as

teorias de Eisenstein serviram de base para a confecção do *layout* dos programas de edição não-linear utilizados nos dias de hoje.

Acreditamos que Eisenstein, a partir dessa teoria de montagem vertical, influenciou a configuração das interfaces de edição não-linear atuais. O software de edição, como *Final Cut* ou *Premiere*, apresenta a possibilidade de criarmos diversas sequencias paralelas que se relacionam verticalmente (CARVALHO, 2008, p. 57).

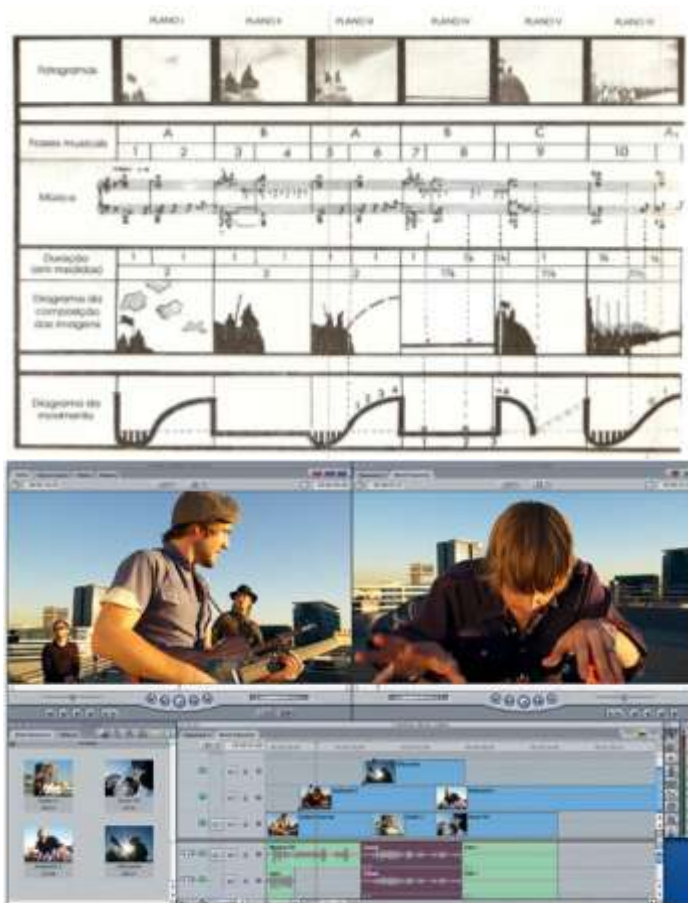


FIGURA 01 – 1- Esquema da Montagem Vertical de Eisenstein (2002a, p. 118) e
2 – Tela do software de edição não-linear *Final Cut Pro*.

Eisenstein teorizou a montagem a partir de uma produção cinematográfica ficcional, que funcionava a serviço do Estado Comunista, como forma de difundir entre a população o apoio à revolução. Também a serviço do comunismo soviético estava outro cineasta que havia iniciado sua carreira nos cine-jornais patrocinados pelo regime: Dziga Vertov, realizador e teórico que defendia o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica pura, limpa de qualquer interferência de outras formas de arte como o teatro (encenação) ou a literatura (letrados, adaptações de obras literárias etc). Isso só seria possível a partir da documentação

do mundo real (cinema-verdade), da leitura dos fatos cotidianos a partir do olho mecânico (lente) da câmera, dos enquadramentos, de todos os recursos técnico-expressivos do cinema.

Entre estes recursos estavam os movimentos de câmera; a escala dos planos desde o mais aproximado ao mais distante; a variação de velocidade da filmagem; a imagem fixa, as sobreposições e fusões; as animações e, sobretudo, “os intervalos, passagens de um movimento a outro”, ou seja, a montagem (DA-RIN, 2004, p. 114).

Quando falamos em montagem na visão de Vertov, não estamos falando apenas do processo de reunir e ordenar o material filmado até chegar ao material finalizado, mas de um processo que tem início na escolha do tema, na concepção da ideia, passa pela escolha das locações, organização destas informações para orientar a filmagem (o que para Vertov, não se tratava de um roteiro), a filmagem em si, até chegar à organização deste material na mesa do montador. Em suma, o processo de montagem está presente em todas as etapas da produção do filme. A “vida de improviso”, sob o olhar do cine-olho vertoviano, ditava o ritmo do filme: “NÓS depuramos o cinema dos *kinoks*⁴ dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas” (VERTOV, 2003, p. 248).

Quando se fala em “vida de improviso”, conceito-chave do cine-olho vertoviano (RAMOS, 2008), pode parecer que trata-se de um cinema meramente de registro, sem interferências e manipulações que possam descaracterizar este improviso. Vertov, porém, nunca se privou de manipular livremente as imagens em seus filmes, muito pelo contrário. Como afirma Da-Rin (2004, p. 126), “ele as sobrepunha e subdividia, invertia seu movimento, operava com diversas velocidades de câmera, enfim, trabalhava com os ‘cine-objetos’ como signos de uma livre escritura audiovisual”.

Neste processo de escritura, o elemento-chave está na noção de *intervalo* elaborada por Vertov.

Os *intervalos* (passagens de um movimento para o outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta

⁴ O termo *kinocks* é um composto das palavras russas *kino* (cine) e *oko* (olho), e denomina o grupo formado por Vertov, sua esposa Svilova e seu irmão Mijail: o “conselho dos três”(fonte: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/vertov.htm>>. Data do acesso: 09/06/2011.

nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos (VERTOV, 2003, p. 250).

A partir desta noção de intervalo, podemos perceber que Vertov era, antes de tudo, um cineasta da montagem. Era nesta etapa do processo que se encontrava o ponto alto do seu trabalho artístico. Aí está a chave da linguagem própria do cinema defendida por ele, por meio da organização do material filmado segundo esta noção de intervalo, que também acaba revelando uma aproximação com a teoria de Eisenstein da justaposição conflitante de fragmentos de filme.

Vertov, porém, estaria próximo de um cinema de característica mais reflexiva. Ao trabalhar o material filmado de forma experimental, Vertov deixava transparecer os mecanismos de manipulação das imagens do mundo real: acelerava, retrocedia o filme, mostrava o trabalho de montagem manipulando o negativo, enfatizando o cinema que não apenas mostra a realidade, mais que isso, amplia este olhar sobre a realidade. O olho da câmera é mais evoluído do que o olho humano (cine-olho). Mais do que uma extensão do olho (como mais tarde observou McLuhan), o olho da câmera “percebe mais e melhor na medida em que [a câmera] é aperfeiçoada” (VERTOV, 2003, p. 254).

O cinema de Vertov é um cinema que captura imagens do mundo real para depois desmontá-las e remontá-las novamente, num processo de reconstrução da realidade sem as amarras da lógica, do tempo e do espaço. Em *O homem com uma câmera* (1929) Vertov põe em prática de forma mais completa do que em filmes anteriores todas as suas teorias em torno do cine-olho. Vemos experimentos que brincam com a noção de perspectiva – como a cena em que um cinegrafista aparece se posicionando no alto de uma “câmera gigante”, semelhante a uma montanha -, o obturador da câmera que abre e fecha como um olho humano piscando, um tripé que se move e anda sozinho, como uma máquina viva, além de câmeras gigantes em meio à multidão minúscula e imagens de pessoas filmadas em lugares distintos aparecendo uma após a outra, como se estivessem no mesmo lugar. É um processo de exaltação da máquina, de defesa de sua superioridade em relação ao tempo e ao espaço.

Também neste filme encontramos imagens de atletas olímpicos em treinamento. Uma exposição do vigor físico do corpo humano treinado, mostrando em detalhes o movimento repetitivo da atleta que pedala em uma bicicleta ergométrica, do ginasta que lança um dardo, das mulheres em um jogo de basquete e dos homens jogando futebol. O filme é uma demonstração do lado máquina do ser vivo, e do lado vivo do ser máquina.

Vertov trabalhava em seus filmes, bem como nos manifestos *Kinoks*, um cinema que remonta a realidade, permitindo uma visão de mundo que só seria possível através da linguagem própria descrita em suas teorias. A montagem vertoviana é muito mais do que construir uma lógica narrativa que expõe uma visão sobre determinado aspecto do real. É remontar, reconstruir a realidade representada para extrair daí uma nova visão de mundo possível apenas por meio desta forma de fazer filmes. O cine-olho seria, portanto, capaz de materializar a perfeição desejada, remontando o imperfeito do mundo real. Um cinema não de cópia do mundo real, de representações que são mais perfeitas à medida que se assemelham com a realidade, mas um cinema capaz de “melhorar” o real. Mais do que montar um filme com base no mundo real, monta-se um mundo melhorado por meio do filme.

Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos.

Eu sou o cine-olho.

De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito (VERTOV, 2003, p. 256).

Para tornar possível este processo de aperfeiçoamento do real, Vertov explorou intensamente os recursos e efeitos visuais de que dispunha, inovou na sua forma de manipular as imagens e fez da vida de improviso a matéria-prima do construtivismo por meio do cinema. Se Eisenstein dotou o cinema de capacidade de transmitir ideias ao espectador por meio da montagem intelectual, e se suas ideias ajudam a entender até mesmo o processo de edição não-linear incorporado às produções audiovisuais hodiernas (sobretudo o conceito de montagem vertical, como já visto acima), em Vertov o uso de efeitos visuais mostrou o quanto o cinema tinha a oferecer em termos de linguagem e estética.

Um desenvolve a transmissão de ideias em obras ficcionais, o outro explora o uso de efeitos visuais em obras que se baseiam em imagens extraídas do mundo real. E ambos contribuíram para o desenvolvimento de uma linguagem audiovisual explorada intensamente nos dias atuais, por meio do vídeo digital, novas mídias de captação e captura/transferência de imagens e de edição por computador. As teorias da montagem desenvolvidas tanto por Eisenstein quanto por Vertov estão presentes de forma bastante intensa no tratamento digital de imagem e som, como observa Carvalho.

Todos os mecanismos inovadores utilizados por Vertov – fusões, janelas múltiplas, alterações de velocidade de captação, congelamento de imagens, etc. – marcam o início da construção de uma linguagem que só se tornaria mais recorrente décadas depois através do desenvolvimento do vídeo. Vertov é um dos cineastas mais significativos de sua época, pois inova ao utilizar técnicas complexas para a montagem no cinema. Técnicas estas que só tornaram-se mais viáveis a partir da edição digital não-linear. (CARVALHO, 2008, p. 51)

Vertov estaria, na visão de autores como Dancyger (2003) mais próximo do filme experimental do que do documentário, mas o fato de usar a vida de improviso como matéria-prima dos seus filmes, somados ao caráter reflexivo com que utiliza os recursos de câmera e a montagem no cinema, bem como a influência de suas teorias no desenvolvimento do cinema direto dos anos 1960, aproximam Vertov da história do cinema documentário.

1.3 O CINEMA DOCUMENTÁRIO

Quando tratamos de uma forma de arte, como é o caso do cinema, a tarefa de tentar classificar, criar definições ou delimitar fronteiras que apontem onde começa e onde termina uma ou outra forma de expressão artística não é tão simples. Afinal, como classificar, dividir em gêneros, apontar características que identifiquem cada um, sem levar em conta a liberdade de criação, típica das manifestações artísticas? É uma tarefa no mínimo arriscada, porém, necessária quando se pretende pesquisar ou realizar estudos no campo das artes.

A distinção mais natural que podemos fazer entre narrativas fílmicas, e que está presente desde os primeiros anos do cinema, é se determinado filme é uma ficção ou não. Em termos de linguagem, o cinema incorporou do teatro e da literatura certos “códigos” (encenação por atores profissionais, enredos com carga dramática contendo protagonistas e antagonistas, etc.) que ajudaram a construir as bases que tornaram possíveis ao cinema contar histórias, dotaram-no de potencial narrativo. Já falamos a este respeito no início deste trabalho, quando tratamos da montagem no “primeiro cinema”.

Porém, o uso do potencial narrativo por meio de processos de montagem, composição de quadro, planos, entre outros, não é exclusividade do cinema de ficção. O cinema não ficcional, baseado em imagens do mundo histórico, também utiliza este potencial narrativo em seus filmes. Do mesmo modo, um filme de ficção pode desenvolver uma narrativa a partir de cenários localizados no mesmo mundo histórico, com atores trajados com roupas típicas de

determinado povo ou determinada cultura, ou desenvolvendo uma trama baseada em fatos históricos, sem que deixe de ser uma obra de ficção.

O cinema, assim como outras formas de arte, é um território de livre criação. Sendo assim, mesmo havendo a nítida distinção entre documentário e ficção, isto não significa que um mesmo diretor não possa transitar livremente nesta fronteira utilizando elementos narrativos comuns ao cinema ficcional em um documentário ou vice-versa. Como, então, apontar com segurança se determinado filme é ou não uma ficção? Mesmo na busca de referências teóricas que nos ajudem a entender as diferenças entre ficção e documentário no cinema, é comum nos depararmos com ideias aparentemente contraditórias. Citemos um exemplo: de um lado, encontramos em Mertz (1980, p.54) a afirmação de que “qualquer filme é um filme de ficção”; do outro, Nichols (2009, p. 26) diz que “todo filme é um documentário”. Seria o resultado de alguma mudança conceitual ocorrida nos mais de vinte anos que separam a publicação das obras destes autores? Afirmações contraditórias como estas, mais do que apontar possíveis indefinições mesmo entre os teóricos, nos convidam a analisar a questão com mais calma.

Mertz faz sua observação a partir do ponto de vista do espectador, presente em uma sala de projeção, em comparação a um espectador que assiste a um espetáculo teatral, com atores de carne e osso. Ao estarmos diante de um filme, mesmo o documentário mais fiel àquela porção do mundo histórico que se propõe representar, o que vemos não é o próprio mundo histórico diante de nossos olhos, mas uma *réplica* desta porção de mundo.

É por isso que o cinema, “mais perceptivo” que certas artes se estabelecermos a lista de seus registros sensoriais, é do mesmo modo “menos perceptivo” que outras desde o momento em que se encara o estatuto destas percepções e não já o seu número ou diversidade: é que as suas percepções em certo sentido, são todas “falsas”. Ou antes, a atividade de percepção é nele real (o cinema não é o fantasma), mas o percebido não é realmente o objeto, é a sua sombra, seu fantasma, o seu duplo, a sua *réplica* numa nova espécie de espelho (MERTZ, 1980, p. 55).

Já Nichols, ao classificar como documentário todo e qualquer filme, refere-se a esta réplica como sendo o registro histórico de que pessoas estiveram diante da câmera no dia da filmagem, seja representando um personagem fictício, seja falando sobre o mundo em que vivem, como atores sociais do mundo histórico. Em outras palavras, mesmo um filme de ficção é um *documento* que comprova que aquelas pessoas estiveram lá, em determinado local e data, realizando aquele filme.

Como, então, chegar a uma definição de cinema documentário? Tendo como base as teorias de Ramos (2008) e Nichols (2009) para cumprirmos esta tarefa, devemos levar em conta dois fatores importantes: a *intenção* do diretor e a *indexação*. Parece óbvio, mas uma das formas de se identificar um filme documentário é o fato de ele ter sido pensado e elaborado para ser um documentário, e que este filme chegue ao espectador como sendo um filme de gênero documentário: “Se John Grierson chama *Correio noturno* de documentário ou se o Discovery Channel chama um programa de documentário, então, esses filmes já chegam rotulados como documentários, antes de qualquer iniciativa do crítico ou espectador” (NICHOLS, 2009, p. 49).

Com relação à intenção do diretor, ou seja, a ideia inicial que o diretor (ou a instituição/organização produtora) tem de fazer um documentário sobre determinado aspecto do mundo histórico, Ramos (2008) acrescenta o termo *estilo* como sendo um dos pilares de sustentação, juntamente com a intenção, da definição de documentário.

Podemos dizer que a definição de *documentário* se sustenta sobre duas pernas, *estilo* e *intenção*, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo que possui determinações particulares: aquelas que são características em todas as suas dimensões do peso e da consequência que damos aos enunciados que chamamos *asserções* (RAMOS, 2008, p. 27).

Quando fala em asserções, Ramos fala em proposições que o documentário coloca como verdadeiras, em afirmações presentes no filme. O documentário utiliza os elementos narrativos em função de uma retórica voltada para aspectos específicos do mundo histórico. Ele gira em torno de uma ideia, de um ponto de vista proposto pelo diretor que visa levar o espectador a refletir sobre a porção de mundo abordada no filme. Do contrário, se o documentário se limitasse a mostrar de forma generalizada o mundo histórico, seria mero registro de imagens em movimento, desprovidos de linguagem própria. Em outras palavras, seriam *documentos históricos*, e não documentários. É por meio do viés autoral, ou seja, do *estilo*, que o documentário utiliza o potencial narrativo do cinema para ativar nossa percepção estética, mas o faz com a *intenção* de persuadir o espectador com relação a determinado aspecto do mundo histórico.

O documentário não recorre primeira ou exclusivamente a nossa sensibilidade estética: ele pode divertir ou agradar, mas faz isso em relação ao esforço retórico ou persuasivo dirigido ao mundo social existente. O documentário não só ativa nossa percepção estética (ao contrário de um

filme estritamente informativo ou instrutivo), como também ativa nossa consciência social (NICHOLS, 2009, p. 102).

O uso de elementos narrativos pelo documentário engloba, inclusive, a encenação. É errado afirmar que o ato de encenar é prática específica do cinema de ficção, assim como pensar que a narração, o enquadramento impreciso com estética de filme amador ou a entrevista (atores falando para a câmera) são práticas exclusivas do documentário. A este respeito, Ramos (2009) dividiu a encenação no documentário em três tipos: *Encenação-construída*, onde situações são encenadas fora do campo de ação onde naturalmente ocorreria a ação, ou seja, em estúdio, geralmente com atores amadores, ou a encenação construída por meio de manipulação digital de imagens, além de documentários que tratam de fatos e personalidades históricos e que utilizam a reconstituição encenada para narrar estes fatos; *Encenação-locação*, feita no local onde o personagem vive, em que o diretor pede ao personagem para figurar uma ação previamente concebida, explorando a intensidade da tomada (é o caso de *Nanook, o esquimó*, de Flaherty); e por último a *encenação-direta* ou *encena-ação*, que engloba diversos tipos de ações provocadas pela presença da câmera (é o caso de boa parte dos filmes que seguem a estilística do Cinema Direto, e de filmes nacionais como *O fim e o princípio*, de Eduardo Coutinho, como veremos no Capítulo II).

Ao afirmar que todo filme é um documentário, Nichols (2009, p. 26) chama os filmes de ficção de “documentários de satisfação de desejos”, pois transformam em imagem e som os frutos da imaginação. Da mesma forma, o autor denomina “documentários de representação social” o cinema não-ficcional. Nichols observa que, enquanto na ficção, atores profissionais representam para a câmera a partir de um contrato firmado entre estes e o diretor, que por sua vez exige deles uma performance adequada, no documentário trabalha-se com *atores sociais*, pessoas cuja postura diante da câmera é praticamente a mesma que rotineiramente ocorre sem a presença da câmera. Seu valor está em quanto seu comportamento habitual serve para a proposta do filme. A inibição ou mudança do comportamento habitual provocada pela presença da câmera acaba por introduzir certo traço ficcional no documentário: “Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar” (NICHOLS, 2009, p. 31).

Ao afirmarmos que o documentário é uma narrativa que trabalha sobre asserções acerca do mundo histórico, estamos também afastando a definição de documentário de

expressões como *realidade*, *verdade*, ou outros termos semelhantes carregadas de relativismo. Afinal, de que *verdade* estaríamos falando? O olhar de um diretor reflete a *realidade* ou uma *representação* do real? E a presença da câmera, da equipe de filmagem, não interfere na *realidade* ao quebrar a rotina do lugar registrado, ou ao provocar inibição nas pessoas filmadas? Deve-se, portanto, ter em mente que o documentário é um tipo de cinema que tem como matéria-prima o mundo histórico, de onde utiliza imagens e sons para falar deste mesmo mundo, seja a partir de “imagens/câmera” (RAMOS, 2008), seja com imagens construídas a partir de evidências científicas (por exemplo, documentários que usam animação em 3D para mostrar como viveram seres pré-históricos), ou mesmo a partir de encenações e simulações, sem deixar de ser uma *representação* do mundo em que vivemos: “O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si” (RAMOS, 2008, p. 24). Vejamos como esta forma narrativa se desenvolveu.

A história do cinema em geral é marcada pela experimentação. Os primeiros cineastas e teóricos se preocuparam em explorar as potencialidades do cinema que surgia. Um caminho que não necessariamente apontava para um destino claro e definido. Hoje, olhando para os acontecimentos do passado, os pesquisadores podem visualizar o caminho percorrido até chegarmos ao cinema que temos na atualidade. Os primeiros cineastas, não. Assim como ocorreu com a fotografia, o fascínio dos primeiros realizadores com o equipamento e suas potencialidades gerou a curiosidade de explorar, de ver até onde o cinema poderia levar, de que outras formas ele poderia ser trabalhado. À medida que estes cineastas se deparavam com um novo problema, iam buscando soluções. Quando descobriam algum recurso interessante do equipamento, tratavam de estudar e explorar este recurso. Com o documentário ocorreu a mesma coisa.

O cinema documentário que conhecemos hoje, assim como o próprio cinema, não foi criado de forma premeditada em um dia pré-determinado. Foi o resultado da capacidade que o cinema tem desde seu início de captar “a vida como ela é”, como afirmou Nichols (2009, p. 117). A imagem fotográfica apreende a realidade de uma maneira mais abrangente que a pintura ou a escultura. As pessoas e coisas que aparecem em um quadro fotográfico realmente estiveram ali, diante da câmera. Ali está o registro da luz que marcou o negativo fílmico e resultou na imagem que se vê. E o cinema o faz reproduzindo também o movimento. Aí reside o fascínio das primeiras projeções dos Irmãos Lumière, e que se repetia nos filmes de

realidades: aquelas pessoas que passavam diante da câmera, que olhavam com curiosidade para a lente, parecendo que olhavam nos olhos do espectador, realmente estavam ali, saindo da fábrica ou descendo do trem que chegava à estação.

Diferentemente do cinema de ficção, o que se vê é um fragmento de registro do mesmo mundo do qual fazemos parte, e não de um mundo fictício criado pela mente de algum roteirista ou diretor. A imagem ganha, assim, status de documento, funciona como prova autêntica de que aquilo que ela mostra realmente aconteceu. Mas o documentário como o conhecemos vai além do mero registro de imagens do mundo real.

Dois marcos importantes ajudaram a definir este novo gênero cinematográfico: a forma narrativa adotada por Robert Flaherty no filme *Nanook, o esquimó* (1922) e o trabalho de John Grierson em criar uma base institucional para o que viria a ser chamado de cinema documentário na Inglaterra, no final da década de 1920.

Em *Nanook*, Flaherty traça um novo caminho a ser seguido pelos realizadores de seu tempo, e que foi importante para definir o estilo cinematográfico que Grierson mais tarde batizou de *documentário*; com equipamento e pessoal reduzidos, não se negou a encenar costumes de seus antepassados que já não faziam parte da rotina de um esquimó, como a caça com arpão. Flaherty cria um forte vínculo com Nanook e seus familiares, a partir da prática de projetar para ele as sequências que ia filmando, estimulando o interesse dos atores sociais pelo filme que fazia. Um trabalho que fundou as bases do documentário etnográfico, que mais tarde, nos anos 1960, encontraria em Jean Rouch seu principal expoente. Apesar disso, Flaherty não deixou de ser criticado por ter importado do cinema de ficção a representação diante da câmera.

Ao conviver com seus sujeitos durante um longo período, ao envolvê-los no processo de realização, consultando-os antes de cada nova filmagem diante de suas próprias imagens, graças à revelação do material registrado em um laboratório improvisado, Flaherty inaugurou (...) aquilo que posteriormente Jean Rouch irá chamar de “antropologia partilhada”. Isso não impediu, no entanto, que Flaherty fosse mais tarde considerado por alguns (...) ao mesmo tempo um pioneiro, um exemplo de realizador de filmes etnográficos, e um falsificador, um forjador de realidade, por ter solicitado a Nanook e a sua família que representassem para ele sua verdadeira forma de vida, forma essa que já não existia no mundo histórico. Ele reagiu, todavia, afirmando que “às vezes temos que distorcer algo para poder agarrar seu verdadeiro espírito” (FREIRE, 2007, p. 23).

A maneira peculiar com que Flaherty construiu a narrativa do filme faz com que o espectador identifique Nanook como o protagonista, que luta pela sobrevivência contra o inóspito ambiente em que vive (seu antagonista). A forma bem sucedida de *Nanook*, juntamente com outros trabalhos igualmente importantes, como é o caso de *Moana* (1926) e *O homem de Aran* (1934), fizeram com que, para Cavalcanti (1976, p. 67), o nome de Flaherty fosse colocado em igual importância ao lado de outros três grandes homens do cinema: Chaplin, Griffith e Eisenstein.

No início dos anos 1930, Flaherty aceita o convite de John Grierson para integrar a equipe que iria trabalhar em uma série de filmes de cunho educativo e institucional, patrocinados pelo Governo da Inglaterra. Formada em sua maioria por estudantes universitários sem experiência em filmes, mas contando com a colaboração de nomes como Alberto Cavalcanti e o próprio Flaherty, a equipe comandada por Grierson foi responsável pela manutenção de um aparato de produção e distribuição de filmes de grandes proporções. Era um cinema colocado a serviço do social, um instrumento de cunho educativo, pois para Grierson

o cinema não se justifica pelo cinema, mas pela utilidade social; ele é apenas, em última instância, uma máquina de educar e de convencer. O cinema é um instrumento e, ao contrário das concepções dominantes, Grierson estima que seu lugar na sociedade é tanto mais secundário quanto é concebido como uma arte. (...) O mundo muda depressa, o essencial é dá-lo compreender em sua mudança; o cinema é um instrumento dessa compreensão – pronto para perder sua importância se deixar de ser o melhor instrumento (AUMONT, 2004, p.109).

Devemos destacar que o cinema britânico capitaneado por Grierson busca dar às imagens e sons do mundo histórico um tratamento artístico, o que o difere dos filmes de *atualidades* comuns no primeiro cinema. Basta observarmos, por exemplo, o experimentalismo sonoro desenvolvido por Alberto Cavalcanti em *Coal face*, em que trilha sonora, ruídos de som ambiente e imagens se entrelaçam em um ritmo, cuidadosamente construído. A associação entre cinema e arte para Grierson tinha tanta força que o fez definir o documentário como sendo o “tratamento criativo das atualidades”. Ramos (2008) chama a atenção para a correta tradução do termo *reality* que no sentido dado por Grierson equivale a “atualidades”, pois o tratamento criativo do diretor torna o filme uma representação do mundo histórico, e não seu reflexo.

A articulação política e capacidade gerencial de Grierson fez com que ele estabelecesse uma base institucional que sustentava a produção de novos filmes e criava espaços alternativos de exibição. Esta articulação bem sucedida entre realizadores e governo foi outra grande contribuição britânica que ajudou a firmar o documentário enquanto gênero cinematográfico. Como já dissemos, o termo *documentário* é criação do próprio Grierson, por julgá-lo mais apropriado para estimular a aceitação do governo em financiar a produção dos filmes (Alberto Cavalcanti defendia o termo *neo-realismo*, antecipando o uso da expressão pelo cinema italiano).

A criação de um meio de produção de filmes vinculado ao estado não era novidade. O próprio Vertov fez algo semelhante na União Soviética, porém não soube articular em torno de si um grupo de cineastas como fez Grierson. Embora ambos tenham ideias semelhantes em torno do cinema enquanto revelador do funcionamento do mecanismo social, o estilo mais “formalista” de Vertov acaba sendo o agente catalisador de discordância e crítica por parte de Grierson com relação ao *cine-olho*. Para ele, o que era visto na tela deveria ser reflexo do que realmente encontraríamos se estivéssemos *in loco*:

Ver, porém, implica uma meta a qual Grierson submete tudo. Ver e mostrar são indissociáveis; (...) e Grierson postula uma espécie de transparência do mostrar ao ver; mostra-se o que se vê, já que se viu como se mostrará – segundo uma *orientação* expressa. É assim que ele critica o *cine-olho* (*kinoglaz*) de Vertov, que acha destituído demais de um ponto de vista afirmado, substituindo o sentido da realidade por uma apresentação excessivamente notável por si mesma (ele o julga formalista) (AUMONT, 2004, p. 73).

O cinema “transparente” de Grierson é um cinema de descrição, um cinema que mostra, ao mesmo tempo em que explica de forma didática (geralmente por meio da narração), uma parcela do mundo histórico. É o documentário clássico. Aquele a que Nichols (2009) se refere como documentário de *modo expositivo* (falaremos sobre os modos de representação mais adiante), uma forma de cinema muito em voga nos dias atuais em canais de TV por assinatura (como *Discovery*, *History* ou *NatGeo*). A suposta “transparência” do cinema griersoniano reflete a intenção de mostrar o mecanismo social como ele é, embora submetido ao olhar do diretor e aos interesses do governo britânico.

Porém, esta transparência é posta em xeque a partir do momento em que mascara a interferência da presença da câmera no ambiente ou o impacto desta presença diante das

pessoas filmadas, bem como os mecanismos de feitura do filme, ocultados na montagem. O impacto desta interferência, a postura onisciente centrada na narração em voz *over*⁵ que delega ao realizador a posse do discurso em detrimento dos que de fato fazem parte daquela porção de mundo, ou mesmo até que ponto um filme é fiel à realidade dos fatos sem dar voz aos atores sociais retratados, são algumas das questões éticas levantadas em torno do documentário realizado até o final dos anos 1950.

O Cinema Direto surgiu inicialmente da necessidade de alguns realizadores de se colocar em uma posição de recuo em seu embate com o mundo histórico. Um distanciamento que tem motivações éticas na busca de eliminar as interferências do processo de feitura do documentário na “verdade” dos fatos narrados. Acreditava-se que seria possível tornar o filme mais fiel à realidade a partir da adoção de uma postura mais observativa por parte do realizador.

Associado a estas intenções, há também o avanço tecnológico dos equipamentos de captação. A chegada de gravadores portáteis de som juntamente com a diminuição do tamanho da câmera tornaram possíveis a captação simultânea de som e imagem e uma maior facilidade de sincronização destas gravações no processo de montagem. A gravação magnética do som era facilmente transposta para a banda sonora do negativo filmico. No campo da imagem, as câmeras mais leves trabalhavam geralmente com negativo mais sensível à luz (16mm), tornando a operação mais fácil e criando a possibilidade do uso da câmera no ombro ou na mão do fotógrafo. O uso destes equipamentos, oriundos do período pós-guerra, por realizadores em busca de um contato com o mundo histórico sem interferir em sua rotina, define inicialmente o Cinema Direto.

A partir das primeiras experiências com este novo modo de fazer documentário, os realizadores (principalmente os franceses) logo perceberam que a simples adoção de uma postura mais observativa não era garantia de maior fidelidade com o mundo histórico: a presença da câmera e da equipe de filmagem já provocava uma quebra de naturalidade do personagem, causava inibição, alterava a rotina da parcela do mundo histórico que era objeto do filme.

⁵ Quando falamos em voz *over*, nos referimos à voz de um locutor invisível, situado fora do tempo e do espaço visto na tela, ou seja, uma voz gravada posteriormente ao momento da filmagem. Diferentemente da voz *off*, que corresponde a voz de um personagem fora do quadro, embora inserido no espaço da ação filmada (GADREAU e JOST, 2009).

A única forma de sanar a possível desconfiança do espectador com relação ao que se vê na tela era escancarar o processo de feitura do documentário, deixar de esconder na montagem os elementos de construção do discurso, as intervenções do diretor, os equipamentos, a forma de abordagem a ser adotada, etc. Em vez de uma postura *observativa*, deveria ser adotada uma postura mais *participativa* do diretor. Isso se dá, principalmente, com o uso da entrevista capitaneada pelo cineasta, eliminando a necessidade de uso de narração ou voz *over*. Esta nova forma de abordagem ganhou o nome de Cinema Verdade. No apêndice da segunda edição do livro *Cineastas e imagens do povo*, no texto “A entrevista”, Bernardet (2003) fala sobre o uso do recurso da entrevista no documentário, ressaltando a mudança de paradigma causada pela captação de som e imagem síncronos.

Quando apareceram equipamentos possibilitando a captação de som em sincronia com a captação de imagem, a linguagem do cinema documentário se transformou. O locutor de estúdio tornou-se um recurso entre outros, que podia ou não ser usado. Um outro universo sonoro foi criado com a captação de ruídos ambientes e das falas. Expressões novas apareceram – “cinema direto”, “cinema verdade” – para designar formas de cinema documentário em que a faixa sonora deixara de ser um apêndice da faixa visual para se tornar tão importante quanto ela (BERNARDET, 2003, p. 281).

A associação de uma nova forma de fazer documentário com o termo *verdade*, como costuma ocorrer sempre que se tenta associar documentário a termos imprecisos como este, gerou uma série de controvérsias. Por se tratar de um cinema que tem como foco o mundo histórico, houve quem associasse a expressão “Cinema Verdade” com o *kino-pravda* (é o caso do crítico de cinema Georges Sadoul), cuja tradução seria *cinema verdade*, o que evidenciaria uma suposta aproximação com o cinema russo, sobretudo os filmes de Vertov. Tal comparação, porém, não se sustenta devido à oposição do novo movimento com o construtivismo vertoviano.

O novo documentário, particularmente em sua versão observativa (direto), é herdeiro de um cinema realista que mantém distância do construtivismo, seja em sua versão eisensteiniana, seja na recuperação construtivista da “vida de improviso” proposta por Vertov. A prática filmica construtiva pensada por Vertov para fundar um novo cinema explicitamente não ficcional mantém pouca proximidade com elementos-chave do novo documentário, tanto no tipo de presença na circunstância da tomada, quanto nas demandas da montagem para a articulação narrativa (RAMOS, 2008, p. 276).

O Cinema Direto tem em Jean Rouch seu mais importante realizador, e em *Crônica de um verão* (1960), feito em parceria com o sociólogo Edgar Morin, a obra principal. *Crônica* é um documentário que analisa o cotidiano da juventude parisiense e sua concepção de felicidade, indagando sobre o modo de vida adotado pelos entrevistados. Um filme e, ao mesmo tempo, uma pesquisa de sociologia que culmina na exibição das entrevistas filmadas para serem apreciadas pelos próprios personagens, que passam a discutir sobre esta primeira projeção, aprovando ou rejeitando o que viram. A esta prática inaugurada por Flaherty, porém utilizada neste filme de modo mais profundo, soma-se outra atitude dos realizadores que faz desta obra um divisor de águas da produção documentária: a descoberta da *fala* provocada pela entrevista/depoimento, e sua utilização como instrumento dramático. Como observa Ramos (2008, p. 320) “a fala provocada abre espaço para um tipo de direto participativo e interveniente na tomada, ainda desconhecido no universo anglo-saxão”. Este foi o resultado do uso dado por Rouch à nova tecnologia de registro de imagens e sons sincrônicos desenvolvida para o filme, e que tornou possível a indeterminação do personagem livre na tomada. O personagem ganha as rédeas da ação, acompanhada em direto através da utilização de planos-sequência e montagem minimalista que evita o corte no meio da ação.

Para ser fiel ao propósito de registrar a verdade da forma mais pura, em plano sequência, a câmara segue os acontecimentos sem interrupção e sem mudança de ponto de vista. Interromper o plano e mudar de ponto de vista significa um corte: um hiato na continuidade, a omissão de um lapso de tempo da acção, uma pausa do olhar, ou então uma mudança de perspectiva que não respeita a situação no espaço do corpo do observador, que altera o ritmo do real e vai introduzir no filme mais um artifício (já não basta o da câmara!): a montagem (COSTA, 2000, p. 07).

Morin é responsável pelo viés sociológico do filme. Sua busca pelo uso do cinema documentário como instrumento de pesquisa faz com que o filme adote uma postura ético-reflexiva por meio da revelação do processo de negociação. Os realizadores se mostram e participam das situações, revelam ao espectador suas intenções, discutem o filme com seus protagonistas e expõem esta discussão no próprio documentário, escancarando os bastidores para o espectador.

Chronique inaugurou uma nova prática de realização documental e, como corolário, uma nova postura ética do documentarista diante de seus sujeitos, justamente porque pôs a nu o processo de realização, fazendo com que palco e bastidores se confundissem, e o espectador pudesse penetrar nos

interstícios de uma relação cujos meandros eram até então escamoteados (FREIRE, 2007, p. 26).

Cinema Verdade e Cinema Direto acabam sendo termos usados para definir uma mesma forma de fazer filmes. Apesar de os franceses serem responsáveis pela difusão do primeiro termo (*cinéma-vérité*), a postura participativa adotada pelos realizadores levou posteriormente ao questionamento do termo “verdade”, que acabou sendo adotado pelos cineastas americanos, de postura mais observativa. O fato é que, como observa Ramos (2008), cada diretor e estudioso de cinema usa o termo que julga ser o mais adequado a seu idioma de origem, embora para evitar interpretações errôneas, muitos teóricos preferiram usar “Cinema Direto” para falar deste momento do cinema documentário. O que realmente importa com relação ao Cinema Direto é o rompimento com o documentário clássico, com uso de narração e discurso muitas vezes institucional. O uso de entrevistas e a postura observativa ou participativa do realizador, a busca por dar a posse do discurso, cada vez mais, aos atores sociais envolvidos no filme são aspectos que fazem do Cinema Direto uma tendência a ser seguida na produção de documentários até os dias atuais, em tempos de cinema digital.

Incorporando procedimentos abertos pela revolução estilística chamada cinema direto/verdade, trabalhando com imagens manipuladas digitalmente, tomadas com câmeras minúsculas e ágeis, o documentário contemporâneo possui uma linha evolutiva que permite enxergar a totalidade de uma tradição. Uma totalidade que tem a origem de sua conceitualização nas formulações griersonianas e que sofre as inflexões de seu tempo (RAMOS, 2008, p. 21).

Um avanço tecnológico na captação de imagem e som (a câmera trabalhando em sincronia com o gravador magnético) tornou possível esta nova forma narrativa. Do mesmo modo, entendemos que a evolução da tecnologia contribui para o surgimento de novas formas de narrar (a praticidade do Super-8, o surgimento do vídeo doméstico, as tecnologias de captação e edição digitais), bem como novos elementos de significação que se incorporam à narrativa (as diversas formas de processamento da imagem digital no computador). Outro fator importante, sobretudo com o advento da tecnologia digital, é o barateamento dos equipamentos, tornando mais acessível a realização de novos filmes, além da criação de equipamentos portáteis de captação e de novos espaços de exibição, como o mercado de vídeo doméstico (DVD) e as plataformas de vídeo na Internet.

O documentário contemporâneo tem absorvido estas novas tecnologias e se beneficiado delas a partir do momento em que o número de filmes realizados aumenta

consideravelmente devido às diversas facilidades que a tecnologia incorpora ao processo de produção. Basta observarmos que festivais de cinema abrem categorias específicas para vídeos produzidos em plataformas portáteis (vídeo de celular), com direito à premiação, além da entrada dos festivais de vídeo na rede mundial de computadores, como é o caso do *Festival do Minuto* (www.festivaldominuto.com.br), comandado pelo documentarista Marcelo Masagão, bem como espaços de exibição de vídeos online como o *Porta-Curtas* (www.portacurtas.org.br). Em todos estes, há uma grande quantidade de documentários de curta duração (*Nanodocs*) inscritos e/ou postados.

Em termos de linguagem, observamos o uso mais frequente de planos fechados, principalmente em vídeos captados com câmeras de celular ou fotográficas, edição em vídeo mais dinâmica, com planos curtos e forte poder de síntese, muitas vezes como consequência da curta duração que os vídeos finalizados devem ter para se adequarem ao ambiente do ciberespaço.

Mesmo quem produz documentários de longa metragem visando à exibição em salas de cinema ou em vídeo doméstico (DVD) percebe as mudanças provocadas pelo vídeo digital, sobretudo na diminuição de custos de realização dos filmes. Cada vez mais são utilizadas novas tecnologias de captação digitais por cineastas, o que tem levado a indústria a criar novos suportes em vídeo de alta definição (é o caso do CineAlta⁶) para serem editados em plataformas de edição não-linear e transpostos para película somente quando o filme está concluído (o que é dispensável se o filme visar a exibição em salas de projeção digitais), eliminando, consideravelmente, os custos de produção e mantendo a qualidade da imagem comparável a um filme captado em película cinematográfica.

Além dos festivais e circuitos de exibição em salas comerciais, a TV por assinatura configura-se como um importante espaço de produção e exibição de documentários, principalmente em canais voltados para este gênero (*Discovery, History Channel, Natonal Geographic*), ou os que fomentam direta ou indiretamente a produção audiovisual brasileira (*Canal Brasil, CineBrasilTV, GNT/Globosat*). Ao longo deste trabalho iremos tratar da relação entre novas tecnologias (principalmente relativas à montagem) e o documentário brasileiro contemporâneo.

⁶ CineAlta é um suporte de captação e armazenamento de imagens desenvolvido pela Sony para produção de cinema, como alternativa ao uso de captação em película.

1.4 VOZ E MODOS DE REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Em nossa análise histórica e conceitual acerca do cinema documentário ficou clara a ideia de que a relação deste tipo de filme com a realidade se dá por meio da *representação*, ou seja, de uma visão acerca do mundo histórico a partir da visão do diretor, da maneira como ele pretende nutrir o espectador de elementos que irão guiar a fruição deste com o filme. Mais que somente retratar porções do mundo histórico, no documentário, o diretor tem espaço para utilizar-se de sua criatividade e estilo próprio para trabalhar os recursos narrativos do filme (organização de sons e imagens) de maneira a passar para o espectador um ponto de vista, uma “visão singular” do mundo.

Através das diversas “vozes” presentes no filme (depoimentos, narração com voz *over*, enquadramentos, lentes de câmera com distorção, uso ou não da cor no filme, efeitos sonoros, efeitos visuais, transições, aceleração, câmera lenta etc.), e da forma como estas vozes se articulam (montagem em continuidade, montagem de evidência), o documentário ganha um discurso único, uma “voz própria”, um todo unificado. “A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer” (NICHOLS, 2009, p. 73).

Ao criar o conceito de voz, Nichols torna clara a distinção entre filme documentário e filme-documento (registro de imagens do mundo histórico), bem como demonstra o que norteia o uso dos recursos narrativos típicos da linguagem cinematográfica em filmes que fazem asserções sobre o mundo em que vivemos.

Dentro deste conceito, em um determinado filme documentário, a voz se dá a conhecer de formas distintas, sendo a mais explícita a palavra dita, ou seja, a *fala*, seja por meio de voz *over* ou “voz de Deus”, seja pela voz das entrevistas/depoimentos ou “voz da autoridade” (depoimentos de especialistas e pessoas que possuem conhecimento no assunto tratado no filme). Já a forma mais velada é a “voz da perspectiva”.

Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens. Essa voz formula um argumento por implicação. O argumento funciona num nível tácito. Temos de inferir qual é, de fato, o ponto de vista do cineasta. O efeito corresponde menos a “veja isto desta forma” do que a “veja por si mesmo” (NICHOLS, 2009, p. 78).

A “voz da perspectiva” leva o espectador a sentir, a perceber a ideia central a ser passada no filme, numa fruição mais ativa do que em filmes que usam a fala, principalmente

em voz *over*. É uma forma indireta de percepção, onde a voz está embutida nos elementos de construção do discurso fílmico.

O documentário traz em si um argumento expresso por esta voz, argumento este elaborado para persuadir o espectador, para convencê-lo de uma ideia passada em determinado filme. Ao lançar um olhar sobre o mundo histórico, mesmo ao tentar manter distância de seu objeto de análise para evitar interferências (como vimos ao falar da ideia inicial do Cinema Direto), o diretor passa para o filme este seu olhar, de maneira que o espectador acaba sendo persuadido a ver aquela porção de mundo a partir do ponto de vista adotado no filme. Sendo assim, o documentário se distingue de outros tipos de filme pela sua retórica, onde o diretor enquanto “orador” encontra nos elementos de expressão típicos do documentário suas ferramentas de persuasão.

A retórica, em todas as suas formas e em todos os seus objetivos, fornece o elemento final e distintivo do documentário. O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia condensam-se na figura do documentarista como orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilhamos (NICHOLS, 2009, p. 134).

Quando falamos em elementos de expressão, queremos evidenciar que um filme pode basear sua retórica em elementos não verbais. Mesmo não havendo palavras ditas ou escritas, os elementos de expressão contidos no filme (alguns deles já elencados ao longo deste trabalho) carregam em si a carga argumentativa necessária para dotar o filme da retórica transmitida na voz do documentário expressa por meio da articulação destes elementos não verbais.

Na construção desta voz do documentário, a forma como serão trabalhados os diversos elementos de construção do discurso fílmico por parte do diretor, mesmo em se tratando de um território de livre criação, se pauta em certa forma de organização. A ausência ou não de voz *over*, o uso de entrevista/depoimento, o trabalho estético da imagem, o uso que se dá à banda sonora do filme, enfim, as possibilidades de articulação destes elementos são muitas.

Ao longo da história do documentário, diversos diretores adotavam formas particulares de organizar suas asserções dentro do filme: desde a exploração da plástica das imagens do mundo histórico (a exemplo de *Chuva*, de Joris Ivens), ao didatismo do documentarismo inglês de Grierson, ou a postura recuada do cineasta em relação à porção do mundo histórico que buscava retratar (comum no documentarismo americano), ou mesmo o encontro entre cineasta e atores sociais de forma dialógica (Cinema Direto). Muitas são as

possibilidades abertas pelo cinema para construir a voz própria do documentário. Partindo desta pluralidade identificada ao longo da história do documentário, Nichols (2009) elencou seis modos de representação: *poético*, *expositivo*, *observativo*, *participativo*, *reflexivo* e *performático*. Esta caracterização dos documentários em modos de representação, ainda segundo o autor, não indica que determinado filme esteja necessariamente fadado a enquadrar-se exclusivamente em um destes modos.

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. (...) As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade [grifo do autor] (NICHOLS, 2009, p. 136).

O documentário de *modo poético* é caracterizado pela exploração de imagens do mundo histórico levando em consideração muito mais questões estéticas ou plásticas do que dialógicas. Em detrimento da montagem em continuidade, tem peso maior o ritmo, as justaposições espaciais e a imagem beirando a abstração. Embora o modo poético tenha sua origem em meados dos anos 1920, podemos encontrar no todo ou em partes de filmes da produção contemporânea esta forma de representação. Para Lins e Mesquita (2008), a recente produção do cinema mineiro explora a dimensão plástica da imagem, sobretudo formatos de captação, texturas e cores, em notória influência das artes plásticas e da videoarte.

Filmes como *A alma do osso* e *Andarilho* (2004 e 2006 respectivamente), ambos de Cao Guimarães, além de *Aboio* (2005), de Marília Rocha passeiam entre “a experimentação formal e de linguagem (em convergência com procedimentos das artes contemporâneas) e os desafios postos pelo relacionamento com o ‘outro’ (mais próprios à tradição documental)” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 62).

O *modo expositivo* aborda o mundo histórico numa estrutura argumentativa, colocada diretamente para o espectador por meio de vozes *over* e/ou legendas e entrevistas que narram uma história ou expõem um ponto de vista. Neste modo onde a base da asserção está no verbal (dito ou escrito), a imagem tem papel secundário, muitas vezes servindo apenas como material ilustrativo, de apoio. Este modo de representação adota fortemente a montagem de evidência, que serve “menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal” (NICHOLS, 2009, p. 144). Os documentários produzidos no Brasil na primeira metade do século XX, a exemplo dos filmes feitos no Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo) e dirigidos por

Humberto Mauro, ou de obras influenciadas pelo cinema Griersoniano se enquadram neste modo de representação. Mesmo documentários como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, marco referencial do Cinema Novo, carregam traços do modo expositivo, sobretudo por meio da narração em voz *over*. Conforme destaca Ramos (2008), Linduarte admite a influência da obra de Cavalcanti (incluindo o livro *Filme e realidade*) na realização de *Aruanda*, de onde também apreendeu a necessidade de um roteiro prévio detalhado como etapa fundamental da realização do filme.

Na produção contemporânea, o modo expositivo está mais presente em produções televisivas, como reportagens especiais e investigativas, ou mesmo nas matérias jornalísticas de estilo *all news* (telejornais).

Os filmes de *modo observativo* adotam uma posição de recuo, por parte do diretor, da porção de mundo histórico retratada no filme. Motivados, inicialmente, pelos avanços tecnológicos que permitiram a sincronização do som e da imagem, captados em equipamentos relativamente portáteis, o filme observativo explora o transcorrer da ação diante da câmera, evitando, na medida do possível, interferências da presença da equipe de filmagem, e dando ao espectador uma ideia mais aproximada da duração real dos acontecimentos no mundo histórico.

Na produção recente de documentários brasileiros, destacamos *Justiça* (2004) e *Juízo* (2007), ambos de Maria Augusta Ramos, e que abordam o poder judiciário adotando uma posição de observação típica dos primórdios do Cinema Direto. No segundo filme, por retratar menores infratores diante das autoridades judiciais, é adotado o recurso da encenação, onde atores mirins interpretam os réus, de maneira que o enquadramento fixo adotado na filmagem do júri coloca o menor de costas para a câmera, para na montagem substituí-lo pelo ator que repete suas falas, de maneira que esta substituição pareça imperceptível para o espectador. Apesar da necessidade de dramatização em *Juízo*, ambos os filmes se colocam como exemplo de documentário observativo pela posição de recuo adotada pela câmera/equipe no transcorrer da ação na tomada, pouca incidência de cortes na ação, ausência de voz *over*, música, efeitos sonoros e entrevistas.

No documentário brasileiro contemporâneo, uma forma bastante recorrente é a do *modo participativo*. Caracterizado pelo uso predominante de entrevistas/depoimentos, este modo de representação coloca o cineasta em interação direta com os atores sociais, de forma

que ele acaba por se engajar naquela porção de mundo retratada no filme. A ideia central é passar para o espectador o resultado deste engajamento experimentado pelo diretor.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com *voz over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos) (NICHOLS, 2009, p. 154).

A entrevista é a forma mais comum de encontro entre cineasta e ator social. O resultado deste encontro norteia as asserções acerca do mundo histórico, a partir do momento em que a experiência do outro ganha destaque. Em vez de se relacionar com o público por meio de *voz over*, por exemplo, o cineasta se relaciona com os atores sociais e reparte esta experiência com o espectador. O maior expoente deste modo de representação no Brasil (e também um dos maiores nomes do documentarismo nacional) é o cineasta Eduardo Coutinho. Autor de *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), que inaugura uma nova forma de fazer documentário no Brasil, e de *Santo Forte* (1999), filme que dá início a uma sequência de produções (em média uma por ano, incluindo *O fim e o Princípio*, filme que analisamos no Capítulo II), Coutinho faz do encontro com o outro sua matéria-prima, adotando um minimalismo estético que retira do filme tudo aquilo que julga superficial (*voz over*, trilha sonora, imagens de cobertura, efeitos, texturas de imagem) para dar destaque ao diálogo, à palavra dita na entrevista, àquilo que consegue de forma peculiar extrair do entrevistado, de revelações íntimas da experiência de fé (*Santo forte*) a conflitos interiores e performances emocionadas (como a do morador que canta *My way* acompanhando um CD de Frank Sinatra em *Edifício Master*).

Da costura destes diversos relatos, por meio da montagem, surge a voz do documentário: “Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2009, p. 160). Voltaremos a falar da obra de Eduardo Coutinho no segundo capítulo.

No *modo reflexivo*, em vez do resultado do encontro entre cineasta e atores sociais, a abordagem é feita em torno dos processos de negociação entre cineasta e espectador, ou seja,

no lugar do relacionamento entre cineasta e personagem, o filme trata do relacionamento entre diretor e espectador, onde questões da representação ganham destaque. A ideia é questionar, desafiar as técnicas e convenções do documentário, levando em consideração questões éticas envolvendo a representação.

Um bom exemplo de documentário reflexivo encontrado na recente produção nacional de documentários é *Santiago* (2007), de João Moreira Salles. O filme é resultado de um novo olhar sobre o material bruto de um filme inacabado do diretor, em que o personagem era Santiago, antigo mordomo da família Salles, já aposentado e morando em um pequeno apartamento no Leblon. Ao revisitar as imagens feitas em 1992, Salles questiona o seu papel enquanto diretor daquela primeira filmagem que, preso por convenções estéticas, acaba por tolher o personagem de se expressar diante da câmera, adotando para com ele uma postura autoritária que remete não somente a seu papel enquanto diretor, mas ainda enquanto “filho do patrão”, alguém a quem Santiago fora (e continuou sendo ao longo do filme) subordinado. *Santiago*, o filme, não é sobre o personagem, mas sobre o fazer do documentário. O diretor analisa este fazer questionando e assumindo a culpa, por meio de narração em voz *over*, pela forma autoritária e presa a parâmetros estéticos e de representação, levando o espectador a questionar e duvidar de tudo o que vê na tela.

Na tentativa de se redimir do erro agora incorrigível (Santiago morreu um ano depois das filmagens), Salles busca homenagear a figura do ex-mordomo, desvendando o mundo no qual ele havia se fechado (seu apartamento e as muitas páginas de anotações sobre a história da aristocracia mundial que tanto valorizava) assumindo o resultado de sua malsucedida direção, exibindo imagens do constrangimento em que Santiago se encontrava durante as filmagens. *Santiago* é um filme que suscita questões éticas envolvendo as formas de representação do documentário, ou como diz o subtítulo do filme, “uma reflexão sobre o material bruto”.

Por fim, temos o documentário de *modo performático*, que explora as dimensões subjetiva e afetiva, onde o cineasta participa do embate direto com o mundo e passa sua impressão para o filme. Este modo de representação assume um tom autobiográfico, podendo assemelhar-se com o diário filmado, também explorado em documentários participativos. Seu forte traço de subjetividade abre espaço também para licenças poéticas e permite uma forma narrativa menos convencional, além de uma envolvente sensibilidade no tratamento do tema,

assumida indiretamente pelo espectador através da carga afetiva do cineasta exposta no filme, de maneira a contagiar sua asserção.

Dois filmes brasileiros se enquadram neste modo de representação: *33* (2004), de Kiko Goifman e *Um passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut. Ambos tratam de experiências pessoais dos cineastas e que são divididas com o público. Em *33*, Kiko Goifman cria uma atmosfera *noir* investigativa para, no prazo de 33 dias (também a idade do cineasta), encontrar sua mãe biológica. Já em *Um passaporte húngaro*, Sandra Kogut mostra sua trajetória para conseguir um passaporte para a Hungria, terra de sua família.

Além deste eixo temático, somam-se memórias familiares da diretora em conversas com parentes mais velhos e, ainda, ligações com a história da II Guerra Mundial. Em ambos os filmes, encontramos a experiência vivida pelos cineastas exposta na tela, o que muda completamente o tipo de asserção, em comparação com outros modos de representação calcados no uso de entrevista/depoimento, muito comuns no documentário brasileiro. Assim, o documentário performático traz subsídios ao espectador que norteiam a compreensão do mundo a partir da vivência dos cineastas. De uma situação particular, pode-se formar uma visão macro da sociedade.

O que se pode considerar como entendimento ou compreensão? Além de informações objetivas, o que entra em nossa compreensão do mundo? Estaria o conhecimento mais bem descrito com algo abstrato e imaterial, baseado em generalizações e no que é típico, na tradição da filosofia ocidental? Ou estaria ele mais bem descrito como algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica? O documentário performático endossa esta última posição e tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade (NICHOLS, 2009, p. 169).

Podemos identificar no documentário brasileiro a incidência de períodos onde determinados modos de representação predominam enquanto forma de construir a voz própria dos filmes, em um misto de influência dos movimentos que iam surgindo em nível global (principalmente na Europa e Estados Unidos) e postura das instituições e cineastas nacionais. Nos primeiros anos do século XX até o Cinema Novo na década de 1960, a produção de documentários no Brasil girava em torno do Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), órgão vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, dirigido, inicialmente, por Roquette-Pinto e tendo Humberto Mauro como responsável pela maior parte da produção

fílmica. Naquele momento, uma iniciativa preocupada com a difusão da identidade nacional a partir de um cinema instrutivo, tendo como mérito voltar às lentes da câmera para o homem comum, em contraponto com o cinema elitista da época, vinculando este foco na cultura nacional a questões como sanitarismo, saúde pública e conhecimento científico, devido ao Ince fazer parte do ministério já citado. Na série *Brasilianas*, por exemplo, o homem do campo, as cidades do interior do Brasil são retratadas com lirismo, adotando dramatizações para falar de forma bucólica sobre a vida nas pequenas cidades rurais e a simplicidade de seu povo. Um cinema didático, mas também poético, que tem a identidade nacional como ponto forte.

Este ato de voltar a câmera para o povo, para os aspectos sociológicos e culturais, fugindo do engessamento do cinema elitista, acaba por servir de referência para o Cinema Novo, a partir dos anos 1960. *Aruanda* é um documentário tido como obra que apontou um caminho a ser seguido por este novo movimento do cinema nacional. A fotografia crua e estourada que reforça o clima árido do sertão nordestino; a trilha sonora composta por ritmos regionais; a dramatização feita com membros do quilombo de Serra do Talhado, em Santa Luzia – PB que interpretavam a migração de seus antepassados e o modo de vida que levavam com o comércio das peças de barro, praticamente o mesmo processo ainda na época das filmagens. Um filme-denúncia de uma realidade que, até então, não frequentava as salas de cinema. *Aruanda* trabalha a encenação construída carregada de improviso e expõe a realidade do povo daquela região, adotando uma postura com forte influência do documentarismo britânico por meio da obra de Alberto Cavalcanti que o próprio Linduarte diz ter usado como referência, conforme atesta Ramos (2008).

Porém, a forma como o filme foi realizado (com a ausência de recursos, de equipamentos e uma equipe reduzida) remete ao nascente Cinema Direto, que no Brasil ainda adotava o uso de voz *over* em seus primeiros filmes. O documentário nacional segue os próximos anos dirigindo suas asserções do real a partir de uma postura de distanciamento do cineasta, no sentido de pautar a relação com o tema ainda dominando a posse do discurso. Isso se dá, principalmente, pela permanência da voz *over* conduzindo o discurso do filme. Em filmes como *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, percebemos a forte influência do Cinema Direto comum aos filmes do movimento do Cinema Novo brasileiro em cenas dos jovens dialogando entre si sobre suas perspectivas de futuro, entrevistando professores em um colégio, porém, ainda com a presença de voz *over* na condução do discurso fílmico. Os filmes

deste período, de um modo geral, transitam entre a observação e a exposição do mundo histórico guiada pelo narrador. Uma forma de abordagem semelhante ao da reportagem televisiva, porém, trazendo consigo os ideais do Cinema Novo.

A grande mudança na relação entre cineasta e personagem se deu a partir do momento em que a posse do discurso se volta mais para o sujeito da ação, com uma postura dialógica que procura dar voz aos atores sociais e fazer transparecer, na medida do possível, esta nova forma de relação para o espectador. Este ponto de virada se inicia com *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) e se consolida com *Santo Forte* (1999), ambos de Eduardo Coutinho. A revelação da equipe para o espectador como vemos em *Cabra*, e que se repete em *Santo Forte*, dentre outros mecanismos que visam deixar transparente os processos de negociação, passaram a ser recorrentes na produção documentária a partir de então.

Mas, o lado desafiador desta nova forma de fazer documentário não se resume a deixar claro o impacto do processo de filmagem na realidade representada, mas também na aproximação entre personagem e espectador, a ponto de gerar empatia: “O perturbador é justamente encontrar no latifundiário, no ditador, no monstro, aquilo que o aproxima de nós” (LINS, 2007, p.23).

Santo Forte consolida o documentário que utiliza o dispositivo da entrevista/depoimento como forma de interação entre personagem e diretor, e como forma de traçar um fio condutor que unifica o discurso do filme por meio da montagem de evidência. Ao fazer da interação entre cineasta e personagem o centro do filme, baseando a voz do documentário nesta interação, Coutinho adota uma postura participativa no sentido de provocar, por meio do diálogo, as situações e extrair os dizeres que tornam o filme interessante e passível da identificação direta entre personagem e espectador. É um trabalho de escuta ativa, embasada em pesquisa prévia e um árduo processo de preparação, mas que não se baseia em roteiros pré-concebidos, e sim na consequência natural deste dispositivo dialógico (falaremos mais sobre o dispositivo no segundo capítulo). A revelação dos processos de negociação nos filmes, por exemplo, a inclusão no filme do momento em que o entrevistado é pago por sua participação, compõe um traço reflexivo em *Santo Forte* por levar o espectador a raciocinar sobre o tipo de relação que ali se constrói: se é recíproca, espontânea, se é motivada pelo lado financeiro, etc. Outro exemplo ocorre em *O fim e o princípio*, quando vemos o estranhamento inicial dos personagens diante da equipe de

filmagem, deixando evidente o tipo de interferência que a presença da câmera provoca no mundo histórico e que, em regra geral, seria suprimido no processo de montagem.

A partir do final da década de 1990, com o surgimento de equipamentos digitais de captação e edição e a abertura de festivais de cinema para a inscrição de filmes produzidos em diferentes formatos além da película, mais uma mudança de paradigma ocorre no documentário nacional: “era possível realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido em tela grande” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 15).

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1998), de Marcelo Masagão, premiado na quarta edição do “É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários”, é uma obra feita a partir de um árduo trabalho de pesquisa de imagens de arquivo de cinematecas, museus e emissoras de TV de várias partes do mundo para fazer um apanhado iconográfico do século XX, introduzindo pequenas biografias fictícias por meio de letreiros, fusões, transições, sobreposições de imagens, como forma de tirar do “anonimato” pessoas comuns que aparecem nestes fragmentos. O filme é todo realizado em uma ilha de edição não-linear doméstica, a custo relativamente baixo, sendo toda a verba de produção gasta em direitos de uso das imagens e transposição do material final para 35mm, ou seja, não se gastou praticamente nada no processo de feitura em si. A forma expressiva como Masagão utiliza os recursos de edição é tema da análise do filme, no Capítulo III deste trabalho.

Nós que aqui estamos... é um marco na relação entre as novas tecnologias digitais e o cinema documentário contemporâneo. Além das asserções do mundo histórico a partir do tratamento criativo de imagens de arquivo, pode-se dizer que a edição não-linear abre a possibilidade, junto com equipamentos domésticos de captação, de colocar à disposição de um grande número de pessoas as ferramentas necessárias para a realização de documentários e ficções, sendo as plataformas de vídeo domésticos explorados, inclusive, por realizadores profissionais, como campo de experimentação onde a baixa resolução de câmeras portáteis, por exemplo, são usados com fins estéticos e a própria rede mundial de computadores se abre como espaço de difusão destes materiais, além de festivais de vídeo que incluem o vídeo doméstico e de celular entre suas categorias de competição.

O próprio Masagão é responsável por um destes espaços de difusão: *O Festival do Minuto* (www.festivaldominuto.com.br). Trata-se de um festival de cinema e vídeo onde o realizador tem a desafiante tarefa de sintetizar em até um minuto toda a ideia de um filme. Inicialmente *offline*, o Festival recebia materiais de todo o Brasil por meio de suportes de

vídeo como VHS, Mini-DV, entre outros, exibidos em um evento anual, como ocorre nos festivais tradicionais.

Com o surgimento das novas tecnologias, o Festival foi transformado em um evento *on line*, onde os vídeos são inscritos por meio de postagem direta no *site* criado pelos organizadores do evento. Estes vídeos são analisados por uma curadoria, depois disponibilizados para exibição, utilizando-se da mesma tecnologia empregada em sites de vídeo na Internet. Além de um festival de vídeo *on line* permanente, o *Festival do Minuto* é também um espaço de convivência entre realizadores, seguindo uma tendência de relação entre pessoas no ciberespaço por meio de redes sociais, na qual o site se enquadra pela sua estrutura (criação de perfil do usuário, possibilidade de comunicação pública ou individual, espaço para comentário acerca dos vídeos postados, etc.).

O *site* também permite o compartilhamento de vídeos, onde é possível um membro indicar para outro um vídeo que ele possa gostar, enviar um *vídeo-resposta* caso o usuário queira relacionar um vídeo seu a outro que tenha assistido, interagir com o realizador por meio de mensagem de *e-mail*, e até mesmo reportar abusos cometidos em algum dos vídeos. Além do próprio site, o festival também permite a inclusão de vídeos postados em DVD's que podem ser vendidos pela organização, tendo o realizador direito a uma parte do valor arrecadado na venda destes discos, na forma de direito autoral. Este produto configura mais um meio de exibição dos vídeos, demonstrando a presença do *Festival do Minuto* em diferentes mídias.

É interessante destacar a forma como os realizadores que participam do site, sobretudo os que acompanham o *Festival do Minuto* desde sua edição presencial, foram absorvendo este poder de síntese e aperfeiçoando o uso dos mecanismos de construção da narrativa audiovisual, tanto nas obras ficcionais quanto nos *nanodocs* (documentários de curta duração). Um exemplo de nanodoc é o vídeo *Dia dos mortos*, de Dada Petrole, inscrito na categoria “Padre Cícero”, tema proposto pelo Festival. Trata-se de um documentário retratando a romaria de Juazeiro do Norte, no Ceará, onde romeiros de vários estados do Nordeste se reúnem em devoção ao Padre Cícero. O vídeo inicia com imagens feitas de dentro de um caminhão “pau-de-arara” que transporta fiéis até a estátua do padre. Numa sequência de imagens curtas são mostrados detalhes da paisagem, do interior do caminhão, de como as pessoas se acomodam ao longo da viagem, da bagagem, dos rostos dos romeiros, a maioria marcada pelo sofrimento de quem vive no Sertão nordestino. Utilizando-se de fusões,

sobreposições de imagens e sequências em linguagem de videoclipe, vemos imagens da multidão, da estátua, de fogos de artifício, de santinhos e fitinhas, tendo como áudio um trecho da celebração da Missa em que os fiéis oram pelos mortos da família. O vídeo encerra com a imagem do nascer do sol vista de dentro do caminhão “pau-de-arara”, partindo de Juazeiro do Norte e seguindo viagem. Observamos que o autor conseguiu agrupar em um minuto de produção todo o percurso de uma romaria, a partir de um ordenamento lógico de imagens curtas, algumas sobrepostas a outras, em um exercício de poder de síntese resultante da facilitação do processo de montagem propiciado pela edição não-linear.

Outro vídeo interessante é *O homem que dominava o tempo*, de Felipe Lacerda, que mostra o trabalho de um fotógrafo de rua mexicano nas ruas de Cuba com uma câmera fabricada no ano de 1900. O vídeo começa com o personagem oferecendo seus serviços aos transeuntes, em espanhol e inglês, visto que ele trabalha em uma área de grande fluxo de turistas. Segue um trecho de fala em que ele diz que faz fotografias tradicionais com uma câmera de 1900. Aparecem duas turistas questionando sobre o tipo de serviço oferecido, pois não identificam que objeto o personagem carrega nas mãos. Para ressaltar a inteligência do protagonista, o próximo *take* mostra uma imagem envelhecida eletronicamente do fotógrafo e sua câmera, com os dizeres em caracteres: “Fato: Já não se fazem mais homens sábios como antigamente”, o que se confirma quando vemos o fotógrafo enumerar todos os produtos químicos envolvidos no processo de revelação. Volta à ação do fotógrafo com as duas estrangeiras já mostradas, desta vez com a execução da fotografia. O processo exige que a pessoa fotografada fique absolutamente imóvel por cerca de 5 segundos, por se tratar de uma câmera antiga. A seguir, o fotógrafo fala do valor do seu serviço, em pesos para os cubanos e em dólares para os estrangeiros. Após um *take* rápido em que as estrangeiras fotografadas reconhecem a inteligência do fotógrafo, o vídeo se encerra com o personagem explicando que fotografa há 50 anos, e que poderia ter ficado 40 sem trabalhar com o dinheiro que já ganhou com aquela mesma câmera. O tempo total do vídeo é de 1 minuto e 12 segundos. Tempo suficiente para termos a impressão de conhecermos bem o personagem, de maneira que o filme cumpre seu papel enquanto documentário.

Podemos encontrar documentários no *Festival do Minuto*, muitos deles produzidos por videastas profissionais ou estudiosos da área de cinema/vídeo, captados com equipamentos profissionais, mas também vídeos captados com câmeras portáteis e de celular, numa característica mais experimental.

É importante ressaltar que os documentários de curta duração ou *nanodocs* aqui citados demonstram a viabilidade de se construir uma narrativa compreensível de forma sucinta, o que possibilita a exploração deste gênero cinematográfico pelas novas mídias, tais como *websites*, telefones celulares, *Ipods* e mídias móveis em geral, além da exibição nos tradicionais circuitos de festivais de cinema e vídeo digital. Também é importante destacar que o *nanodoc* não significa uma mudança de paradigma do fazer audiovisual a ponto de modificar ou mesmo anular o documentário de média e longa-metragem. Ele apenas representa a entrada de um gênero audiovisual nas novas mídias portáteis e circuitos de exibição *on line*, como é o caso do *Festival do Minuto*. Representa também um reflexo na esfera audiovisual da comunicação exercida por meio das novas mídias na cultura pós-massiva, onde a capacidade de sintetizar informações atinge de forma conjunta o realizador, que a põe em prática na confecção da obra, e o espectador, apto a assimilar as informações organizadas em vídeos de curta duração.

Nos próximos capítulos deste trabalho iremos nos ater, de forma detalhada, à relação direta entre montagem e construção da narrativa audiovisual no documentário. Para tanto, falaremos do papel da montagem na construção da voz própria de cada filme, partindo de um exemplo de montagem mais calcado na palavra dita em entrevistas ou depoimentos dos personagens e na narração em voz *over*, tendo como *corpus* o documentário *O fim e o princípio*, de Eduardo Coutinho.

Em um segundo momento, falaremos do uso expressivo dos recursos de montagem, bem como do processo de “ressignificação” (BERNARDET, 1999) observado em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, ressaltando a ilha de edição enquanto lugar de livre criação por meio da manipulação de imagens. Esperamos desta forma, contribuir para uma maior compreensão das teorias até aqui expostas a respeito da montagem aplicadas ao documentário brasileiro produzido nos dias atuais.

CAPÍTULO II

2 Montagem da fala e construção da narrativa

2.1 MONTAGEM DE EVIDÊNCIA: A PALAVRA COMO GUIA DO PROCESSO DE MONTAGEM

O Cinema Direto legou ao audiovisual como um todo, e ao documentário em particular, uma nova forma de fazer asserções sobre o mundo histórico, a partir da postura ética do diretor para com os atores sociais, em que a presença do “sujeito-da-câmera” (RAMOS, 2008) na ação, a descoberta do uso dramático da *fala* dos personagens (a entrevista/depoimento) e a *encenação-direta* marcam o rompimento com o documentário clássico, embora elementos deste classicismo ainda possam ser encontrados em filmes contemporâneos, como o uso de narração em voz *over*. O próprio fazer documentário passa a ser matéria de reflexão, a forma dialógica como o filme se relaciona com os atores sociais envolve o espectador, modificando sua fruição com o filme. A quantidade de filmes que baseiam suas asserções em entrevistas/depoimentos de personagens faz com que alguns autores percebam certo exagero ou uso abusivo deste recurso em filmes apelidados de *talking-heads* (cabeças-falantes).

Se levarmos em consideração as várias formas de se fazer documentários, os diversos elementos de expressão que, agregados pela montagem, resultam em uma lógica argumentativa que norteia um olhar sobre o mundo histórico, iremos perceber uma predominância da *oralidade*. No período mudo, nos filmes de “atualidades”, era comum a presença de um narrador na sala de projeção, que explicava para a plateia o que era visto no filme, prática corriqueira até mesmo na projeção de filmes de ficção da época. Outro recurso comum era o uso de letreiros explicativos, que colocavam em forma de palavras escritas informações necessárias para a correta compreensão da ideia sustentada pelo filme.

Com a chegada do som ao cinema, passou-se a adotar a narração em voz *over*, ou “voz de Deus”, por trazer consigo uma impressão de onisciência a respeito do que era mostrado no filme. Este é um recurso muito comum em *cine-jornais*, filmes institucionais e governamentais, e que continua presente tanto em documentários produzidos por canais de TV por assinatura como em programas jornalísticos de televisão. No documentário produzido

a partir da década de 1960, com a chegada dos equipamentos de gravação de som direto, o uso da fala dos atores sociais na forma de entrevista ou depoimento passa a ser a forma mais comum da oralidade presente no documentário, eliminando as gravações de áudio à parte (não sincronizado). O fato é que o uso da palavra expressa de forma oral no documentário, seja na voz *over*, seja na entrevista ou no registro de diálogos entre atores sociais, é a principal base de sustentação das asserções feitas no documentário.

Seja no que ouvimos um narrador dizer sobre o tema do filme, no que nos dizem os atores sociais diretamente nas entrevistas, seja no que escutamos os atores sociais dizerem entre si conforme a câmera os observa, os documentários apoiam-se muito na palavra dita (NICHOLS, 2009, p. 59).

Claro que a predominância da palavra dita como base para nortear uma visão sobre o mundo histórico não significa que o documentário contemporâneo é composto apenas de filmes que constroem suas asserções com base na oralidade. Diretores que trabalham uma perspectiva mais poética em seus filmes comumente estruturam o seu olhar acerca do mundo histórico por meio de enquadramentos inusitados, uso de lentes especiais em suas câmeras, efeitos de transição e processamento digital de imagens. Tanto o uso da oralidade pode predominar em uma determinada obra quanto pode haver uma junção de uso da fala com um trabalho artístico de imagem e de som, assim como o uso de dramaturgia ou reconstituições em ambiente virtual, entre tantas outras formas possíveis de se construir uma narrativa em documentário.

A construção da narrativa do documentário parte de uma lógica argumentativa feita a partir do mundo histórico, da porção deste mundo que o diretor pretende retratar em seu filme. Por ter como matéria-prima o mundo em que vivemos, e não um mundo fictício, o documentário baseia sua narrativa muito mais em fatos situados no tempo e no espaço do que na continuidade da ação filmada. No cinema de ficção, as filmagens são norteadas por uma lógica de continuidade da ação. Vamos a um exemplo: se uma determinada cena inicia com a tomada do personagem abrindo uma porta para entrar em um apartamento, e na tomada seguinte o personagem conclui sua entrada com a câmera filmando-o de dentro do imóvel, é imprescindível que o ator apareça abrindo a porta com a mesma mão que empunhou a maçaneta na primeira tomada, mesmo que a filmagem tenha ocorrido em dias e locais diferentes. Em outras palavras, deve ser respeitada a continuidade da ação filmada para que, na montagem, a ação pareça ter ocorrido sem interrupções. Isto porque no cinema de ficção

ocorre a montagem em continuidade, visando camuflar os cortes entre as tomadas. Já o documentário se prende muito mais às relações entre fatos históricos do que à continuidade da ação filmada, e é na montagem que são feitas as pontes que ligam os fatos históricos, evidenciando estas relações.

Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar estas ligações. (...) Portanto, o documentário apoia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo a que se refere do que o filme de ficção (NICHOLS, 2009, p. 55-56).

A esta forma de montagem Nichols denomina “montagem de evidência”. Este conceito é de suma importância para entendermos como o documentário se apropria dos elementos de construção de sentido desenvolvidos para o cinema de ficção, a partir de Griffith, porém submetendo estes elementos à exposição do argumento. O documentário aborda o mundo histórico a partir de um “ponto de vista”, de uma perspectiva que norteia a fruição do espectador para persuadi-lo, para fazê-lo acompanhar o raciocínio ali exposto, para conduzi-lo no desbravamento daquela porção de mundo, revelada por meio da junção do *verbal* (depoimentos, entrevistas, diálogos, narração em voz *over*, legendas, etc.) com os demais elementos visuais e sonoros de construção de sentido que compõem determinado filme, sendo esta a sua principal característica.

Em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica (NICHOLS, 2009, p. 58).

Em documentários que se sustentam na palavra dita, a espinha dorsal do processo de montagem está na articulação das falas entre si, e em sua relação com as imagens mostradas ao longo do filme. Para compreendermos melhor como se dá esta articulação, façamos um paralelo com uma forma de abordagem do mundo histórico muito presente em nosso cotidiano: a reportagem jornalística de televisão.

Altamente influenciada pelos cine-jornais e pelo Cinema Direto, a reportagem ou matéria jornalística tem em sua estrutura-base a narração em voz *over* (no jargão profissional chamada de narração em *off* ou simplesmente *off*), a entrevista (chamada de *sonora*) e, em boa

parte, a fala do repórter gravada *in loco* (ou *passagem*). Após ir ao local e colher informações acerca dos fatos a serem abordados na matéria jornalística, bem como gravar sonoras e, se julgar necessário, uma passagem onde pode expor dados complementares, o repórter volta à estação de televisão, para construir o texto que irá compor a narração em *off*. É aí que o repórter poderá definir em que momento da matéria entram as sonoras e a passagem. Cabe então ao editor do telejornal, juntamente com o montador (editor de imagem) definir os trechos de sonora que melhor se alinham ao *off*, de maneira que construam uma sequência lógica de exposição dos fatos em forma de reportagem. Temos, então, o “copiador” da matéria jornalística, ou “esqueleto”, que será coberto com as imagens que melhor ilustram o que é dito na narração. Esta é a forma padrão das matérias jornalísticas exibidas em programas do estilo *all news* (noticiosos).

Como podemos observar no exemplo acima, a espinha-dorsal da reportagem é construída a partir das relações entre o que é dito na narração em voz *over* e trechos das entrevistas (sonoras) dos atores sociais de alguma forma envolvidos no acontecimento noticiado. Um exemplo de montagem de evidência baseada na oralidade, na palavra dita tanto pelo repórter quanto pelos entrevistados. Em documentários que baseiam sua abordagem do mundo histórico na palavra dita, a montagem de evidência segue orientação semelhante, porém, com elementos de ligação de uma ordem mais complexa, baseada em pesquisa prévia do tema bem mais elaborada do que no jornalismo diário, no tratamento criativo dado pelo diretor às imagens e sons do mundo histórico, nos modos de representação adotados, etc.

No processo de montagem de documentários com forte presença da palavra dita, em geral através de entrevistas/depoimentos dos atores sociais, é feita uma análise cuidadosa das falas, relacionando-as à representação do mundo histórico que se pretende adotar no filme, e buscando pontes que liguem os trechos de fala dos diversos atores sociais uns aos outros, ou a imagens com som direto ou não, além de outros elementos de discurso do documentário (narração, trilha sonora, *inserts*, efeitos de passagem, etc.). A interligação de elementos discursivos distintos depende da adoção de um fio condutor que norteie a abordagem que o documentário dará ao mundo histórico, para que as diversas “vozes” construam a narrativa documentária. Quando falamos em documentários que têm a palavra dita como base de sustentação, é porque a palavra dita é este eixo, este fio condutor.

Em documentários que baseiam suas asserções numa narração em voz *over* – que Nichols (2009) chama de modo *expositivo* – os fragmentos do mundo histórico são articulados

na montagem em uma estrutura argumentativa transmitida verbalmente, e quando há falas de atores sociais estas servem para corroborar o que é argumentado na narração. Nestes filmes, a imagem ocupa um lugar secundário, servindo muitas vezes de material ilustrativo subserviente à voz *over* ou ao que é dito pelos personagens. A montagem de evidência é fortemente aplicada neste modo de representação onde questões de ritmo, estética e padrão formal dão lugar à construção de uma perspectiva verbal, centrada na continuidade do argumento. Desta forma, não importa se determinada imagem pertence a momentos históricos distintos, separados entre si pelo tempo ou pelo espaço. Se servem para ilustrar ou construir pontes com a palavra dita, justifica-se a aplicação destas imagens em sequência no filme.

Embora o conceito de montagem de evidência esteja muito ligado ao documentário expositivo, outros modos de representação utilizam-se desta forma de construção do discurso cinematográfico, sobretudo quando estes se baseiam no que é dito verbalmente nos filmes, seja no todo ou em partes isoladas da obra audiovisual. Ao assumir uma postura mais participativa, por exemplo, a montagem de evidência torna-se uma importante ferramenta de construção do discurso engajado, a partir do momento que o documentarista busca referências no mundo histórico para reforçar este discurso e envolver o espectador na causa defendida pelo filme. Podemos falar de forma semelhante em documentários onde identificamos outros modos de representação dentre os seis (poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático) elencados por Nichols (2009), em que a base do argumento está na fala, na palavra dita. O recurso discursivo da fala pode estar presente em documentários que adotam quaisquer dos modos de representação, embora em casos como os dos filmes que adotam uma abordagem poética do mundo histórico este recurso esteja menos presente em detrimento de uma organização formal, mais plástica. O que queremos destacar é que, quando há o recurso da palavra dita como base de sustentação do argumento no documentário, a montagem de evidência é o recurso pelo qual as articulações entre o que é dito e o que é mostrado (imagens e sons extraídos do mundo histórico) são feitas para se chegar à unidade da narrativa.

A depender do estilo adotado pelo diretor, o filme pode ser dado como pronto já em seu *primeiro corte*. O que aqui chamamos de primeiro corte é o processo inicial de montagem em que é analisado o material bruto das entrevistas/depoimentos registrados e das imagens e sons extraídos do mundo histórico (imagens de arquivo, fotografias, “imagens-câmera” feitas para o filme) a fim de encontrar as possíveis relações entre partes distintas deste material

(evidências), que tornem possíveis a construção de pontes que interliguem estes trechos de forma que cheguemos a um todo fílmico unificado, que atenda às expectativas do diretor e da representação de mundo pretendida por ele.

O primeiro corte é também o momento de confrontar o material captado com o que foi obtido no processo de pré-produção (dados históricos, busca e primeiros contatos com os atores sociais, locações etc.) e identificar o que correspondeu às expectativas do diretor, o que foi revelado como dado novo no processo de filmagem, que interferências a presença da câmera provocou naquela porção de mundo histórico representado, etc. A partir desta análise do material bruto é comum haver alterações do roteiro inicial (ou plano de filmagem) que levam a redesenhar, durante a montagem, a sequência que formará a espinha dorsal do documentário.

Este primeiro corte é o resultado de todo um processo de reflexão do montador sobre o material bruto. Esta reflexão não necessariamente é feita no sentido de questionar o fazer documentário - a não ser que seja esta a proposta do filme, como ocorre em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, por exemplo -, mas em analisar o material bruto para com ele construir a lógica argumentativa da obra.

Posteriormente, sobretudo em filmes que utilizam mais recursos de montagem na construção da narrativa, temos o processo de *finalização* que, como o nome já demonstra, consiste no tratamento final dado ao material montado. Nesta etapa do processo acrescentam-se outros elementos de expressão ao filme (caracteres, efeitos, transições, tratamento de cor, criação de efeitos gráficos etc.), bem como o acréscimo de trilhas sonoras, tratamento e desenho de som, ajustes de tempo de duração do filme, créditos finais, entre outros. Esta segunda etapa é realizada na atualidade em ambiente virtual, com *softwares* específicos para cada etapa do processo (*Adobe After Effects*, *3D Studio Max*, programas de tratamento de áudio como o *Sound Forge*, *ProTools*, etc).

Na edição não-linear, o computador (ilha de edição) comporta todas as etapas do processo de montagem. Mas, mesmo que o minimalismo estético adotado por determinado diretor em seus filmes faça com que no final do primeiro corte já se tenha praticamente o filme concluído, sempre que se assiste o resultado do primeiro corte surge a necessidade de se fazer pequenos ajustes, de maneira que podemos considerar esta revisão do material como finalização, mesmo não existindo a necessidade de se recorrer a *softwares* de pós-produção comumente usados nesta última etapa (*Motion*, *After Effects*, etc). Eduardo Coutinho é um

bom exemplo de diretor que adota em suas obras este minimalismo estético, baseando seus filmes mais no resultado do *encontro* entre cineasta e atores sociais. Em *O fim e o princípio*, por exemplo, temos uma edição quase que toda feita em sequência (sem o uso de *inserts*), bem como desprovida de efeitos visuais e transições.

A influência do Cinema Direto na produção documentária brasileira fez com que ao longo dos anos (e, sobretudo, a partir dos anos 1990 com o aumento no número de novas produções) tenha ocorrido um aparente excesso no uso da fala como base de sustentação do argumento dos documentários, principalmente em filmes que concentram este uso da fala em entrevistas/depoimentos, sem o uso de narração em voz *over*. Este excesso do uso da entrevista seria indiretamente influenciado pelo jornalismo televisivo que usa à exaustão este recurso em suas reportagens (no caso, articulado com a voz em *off* do repórter). Além disso alguns críticos, como é o caso de Bernardet (2003) afirmam que, ao dar voz aos atores sociais, deixando que suas falas definam o rumo do documentário, os diretores estariam partindo para o caminho mais fácil, diminuindo a responsabilidade do diretor em fazer do filme um instrumento de análise e questionamento do mundo em que vivemos.

Não se pensa mais documentários sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático. Faz-se a pergunta, o entrevistado vai falando, e está tudo bem; quando esmorecer, nova pergunta. Nos últimos anos, a produção de documentários cinematográficos recrudescer sensivelmente no Brasil, o que não me parece ter sido acompanhado por um enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas (BERNARDET, 2003, p. 286).

Com relação à produção de documentários no Brasil a partir dos anos 1990, Lins e Mesquita (2008) observam que boa parte dos títulos produzidos recorrem à entrevista como principal recurso de representação do mundo, mesmo havendo uma diversidade de temáticas abordadas (com destaque, segundo as autoras, a uma preferência notória por temas que envolvem o morro, as comunidades, o tráfico de drogas, as implicações sociológicas da violência urbana), além de certa preferência dos cineastas por uma abordagem participativa, de interação com os atores sociais de forma a provocar as falas por meio de entrevistas. Para as autoras, este parece ter sido o recurso mais apropriado (ou, talvez, o mais “fácil”) para construir uma lógica argumentativa em documentários desprovidos de voz *over*.

É como se a pré-disposição de dar a voz aos sujeitos da experiência (já presente no documentário do Cinema Novo, mas então associada à voz *over*

interpretativa ou totalizadora) fosse ganhando força, a ponto de abolir ou subjugar outras formas de abordagem (LINS e MESQUITA, 2008, p. 27).

Mesmo diante de um quadro de questionamentos ferrenhos em torno do uso da entrevista no documentário produzido na atualidade, a produção contemporânea conta com obras em que o diretor consegue desenvolver métodos de abordagem de personagens diante das câmeras capazes de dar ao uso da entrevista a dimensão buscada a partir do movimento do Cinema Direto, baseada em um posicionamento ético que envolve uma “neutralidade” no ouvir, porém sem necessariamente se converter em uma postura passiva da parte do diretor. Em outras palavras, uma postura de equilíbrio que permite ao cineasta entrar no universo do personagem e passá-lo para o filme deixando clara para o espectador a condição do documentário como sendo algo construído, longe de querer ser reflexo do mundo dito “real”, ou ser portador de uma “verdade”. Esta postura ética ultrapassa o momento da filmagem e permeia todo o processo, que culmina na montagem limpa, ou seja, desnuda de recursos e interferências gráficas, de sons construídos posteriormente ou trilhas sonoras que não pertencem ao universo abordado. Estamos falando de Eduardo Coutinho, um dos diretores mais cultuados do momento recente vivido pelo cinema documentário nacional.

Neste capítulo, iremos nos ater a um de seus filmes (*O fim e o Princípio*) para observarmos como se dá a relação entre a montagem, a palavra dita nos filmes (por meio da entrevista e de dois breves trechos em voz *over*) e construção da narrativa, aplicando a esta obra os conceitos até aqui levantados, com destaque para a “voz própria” e os “modos de representação” (NICHOLS, 2009). Para tanto é fundamental falarmos um pouco de uma prática importante na obra recente deste diretor, que guia todo o processo de feitura de seus filmes: o uso de *dispositivos*.

2.2 O DISPOSITIVO NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

Montar um documentário, diferentemente de um filme de ficção, requer a construção de relações de origem mais complexa do que questões de continuidade da ação predefinida em um roteiro. A natureza das relações construídas no processo de montagem estão mais ligadas às referências presentes no mundo histórico, ou seja, as evidências presentes no local das filmagens, ou nas falas dos personagens, ou até mesmo em aspectos históricos ligados à porção de mundo explorada no filme. Este é, como vimos com mais detalhes no tópico

anterior, o princípio básico da “montagem de evidência”, conceito este elaborado por Nichols (2009). É por meio deste jogo complexo de relações que se constrói a voz própria de determinado documentário, levando sempre em consideração o *estilo* e a *intenção* do realizador, além de questões envolvendo a *indexação*, ou seja, a forma como determinado filme é apresentado ao espectador, seja em campanhas de divulgação, trailers, sinopse e relação com o meio de exibição (quando assistimos a um canal de TV por assinatura como *Discovery*, *National Geographic* ou *Animal Planet*, esperamos de antemão, pela natureza destes canais, assistir a filmes documentários).

Cientes deste quadro, entendemos que a melhor forma de observar como se constrói a voz de um documentário através da montagem é analisando como se dá esta construção em determinado filme levando em consideração o estilo de cada diretor, sem contudo tratar o documentário necessariamente como “cinema de autor”. Nesse sentido, Eduardo Coutinho torna-se um bom exemplo: em entrevista em vídeo concedida a *Revista Moviola*⁷ em 2007, Coutinho questiona este rótulo de “cinema de autor” aplicado originalmente, segundo ele, nos anos 1950, quando o *Cahiers du Cinema* usou este termo para referir-se a cineastas Hollywoodianos como Hitchcock, John Ford, entre outros que, mesmo integrados a uma indústria cinematográfica de massa, adotaram em seus filmes marcas de um estilo próprio. Coutinho é avesso a estes rótulos e não considera que sua forma de fazer filmes, seu estilo próprio, seja um tipo de cinema de autor. Outra questão que o incomoda, como afirma na entrevista, é a de o cinema ser visto por algumas pessoas como sendo a “arte da imagem”. Para o cineasta, esta afirmação não tem relevância. Coutinho não usa em seus filmes efeitos de transição, fusões, texturas, nada que possa caracterizá-lo como “artista da imagem”.

Outro ponto importante abordado na entrevista é quando Coutinho define seus filmes como um tipo de cinema “anti-retórica”, no sentido de não utilizar-se dos elementos de expressão contidos na fotografia ou no processo de montagem como forma de compor a voz própria dos documentários que faz. Lins (2004) destaca o minimalismo estético adotado por Coutinho em seus filmes, não tanto por ele ter a intenção de fazer disso uma marca, uma referência de sua obra, mas sim porque, ao utilizar elementos da gramática audiovisual como forma de dizer algo ou passar uma impressão ao espectador, ele estaria colocando seu olhar

⁷ Vídeo disponível em <http://www.revistamoviola.com/2007/09/27/eduardo-coutinho/>. Data do acesso: 07 de novembro de 2011.

sobre o universo filmado, contrariando, assim, princípios básicos do tipo de cinema que desenvolveu ao longo de sua carreira. Em outras palavras, não é este o tipo de abordagem que Coutinho busca em seus filmes.

Seus procedimentos de filmagem, contudo, já a partir de *Theodorico* e especialmente de *Cabra Marcado*, indicam que, desde então, pelo menos intuitivamente, ele não queria “dar voz” ou ser porta-voz de ninguém. Porque essa idéia, entre outras coisas, pressupunha uma verdade do outro a ser revelada no filme, pronta para ser extraída pelo documentarista – sempre a mesma, antes e depois da filmagem. Isso contrariava o princípio maior do seu cinema, que já investia nas transformações do que estava sendo filmado, sobretudo das falas dos personagens (LINS, 2004, p. 108).

Estas falas que são a base do cinema de Coutinho são resultantes de um processo de interação entre personagem e cineasta, diante da câmera, em geral no calor do primeiro encontro, de maneira que o filme não resulta de um processo de escuta do que o personagem tem a dizer, mas de uma troca entre ambos, um “território compartilhado” onde o que importa realmente são as transformações ocorridas no personagem resultantes desta troca. Neste sentido, Coutinho é um interlocutor diferente dos demais, pois não se coloca diante de um personagem para debater temas, trocar opiniões. Para Lins (2004, p. 109) “é essa atitude que diferencia totalmente o que ele faz do que é feito em muitos documentários e matérias para a televisão. Sua escuta é extremamente ativa, sem colocar em questão, no entanto, o que está sendo dito”.

Coutinho busca em seus filmes o resultado deste processo denominado “escuta ativa”, e para tanto, mais importante do que ter um tema que sirva de eixo para os depoimentos e que defina o assunto a ser tratado no filme, é criar as condições ideais para este processo. Por isso outro ponto que queremos destacar na entrevista é quando o cineasta expressa o quanto ele preza pela forma como o filme é feito. Aqui cabe nos debruçarmos sobre um importante conceito aplicado aos filmes recentes (e que aparece de forma peculiar em *O fim e o princípio*, conforme veremos mais adiante), que é a noção de *dispositivo*.

O cinema ficcional ou documental utiliza-se do roteiro como forma de organizar as filmagens, em geral de acordo com um argumento preexistente. Não temos a intenção, neste trabalho, de nos aprofundarmos no estudo do roteiro, uma vez que nos interessa estudar a construção da narrativa em documentário a partir da montagem, que como sabemos é um processo posterior às filmagens. O fato é que alguns diretores, pelo tipo de abordagem que desejam dar ao mundo histórico em seus filmes, abrem mão da feitura de um roteiro e o

substituem por estratégias de filmagem predefinidas. Afinal, a estes cineastas não interessa transpor para o filme uma realidade preexistente e que poderá ser a mesma depois das filmagens. Diretores como Kiko Goifman, Sandra Kogut, Cao Guimarães e o próprio Eduardo Coutinho abordam em seus filmes um mundo em constante transformação. E é esta transformação do mundo ou do personagem diante da câmera (em alguns casos como 33, de Kiko Goifman ou *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, os próprios diretores são personagens) que de fato interessa para eles.

Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica esta mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos. São cineastas que filmam com base em “dispositivos” – o que não garante a realização dos documentários, nem a qualidade deles. Mas é um caminho (LINS, 2007, p. 45).

Ao longo de sua carreira de cineasta, sobretudo a partir de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho foi descobrindo e adotando certos procedimentos que passaram a nortear a realização de seus filmes mais recentes. Mas foi partir de *Santo forte* que ele definiu o conjunto de procedimentos (“dispositivos”) que encontramos em todos os seus filmes posteriores, alguns deles alterados de acordo com a proposta de cada filme (é o caso de *O fim e o princípio* e *Jogo de Cena*, para citar dois exemplos), e, como observa Lins (2004, p. 101), mesmo os que se repetem o fazem “na diferença e são rearticulados a novas determinações”. Um exemplo de prática que se repete nos filmes recentes de Coutinho, e da qual depende seu dispositivo, é o uso do vídeo enquanto suporte de gravação. Em entrevista à autora, Coutinho explica melhor o porquê desta opção. Ele afirma que, filmando em película, não conseguiria realizar seus filmes da forma como tem feito, pois o rolo de filme dura em média 11 minutos e, por isso, teria que interromper a entrevista para que fosse feita a troca do rolo. Como, então, retomar um caminho emocional percorrido pelo personagem em sua fala? O diretor conclui seu raciocínio afirmando que o dispositivo adotado em seus documentários só funciona com o suporte do vídeo, uma vez que permite gravações longas e ininterruptas, com uma hora ou mais de duração.

Aqui percebemos, como ocorreu com o Cinema Direto nos anos 1960, uma relação entre recursos técnicos e a forma de interação entre o cineasta e personagem. Se no Cinema Direto a possibilidade de sincronização entre som e imagem, como já vimos, tornou possível o uso da entrevista/depoimento como forma de relação pautada em questões éticas, no cinema de Coutinho o vídeo foi o suporte que tornou possível a forma como este cineasta se relaciona no ato da filmagem e consegue executar a “escuta ativa” a partir da qual ele faz seus filmes.

Por se tratar de filmes que nascem da interação dialógica entre cineasta e personagens no calor do primeiro encontro, mesmo que a escolha dos personagens se baseie em pesquisa prévia feita pela equipe, Coutinho sempre trabalha com o risco eminente de que o filme não aconteça. Este risco seria uma consequência direta dos dispositivos adotados pelo cineasta, mais especificamente da fragilidade destes dispositivos. Sobre isso, Lins (2004, p. 102) destaca que “é dessa falta de controle do cineasta diante de uma realidade, desse risco de o filme simplesmente não acontecer, que seu documentário tira força, graça e sua condição de invenção”. Achamos interessante destacar esta observação da autora por percebermos esta fragilidade ainda mais evidente em *O fim e o princípio*, em que Coutinho opta pela ausência da pesquisa prévia de locação e personagens, dando a entender que o diretor busca uma experiência diferente do que ocorreu em filmes anteriores, onde, ainda segundo Lins (2004), a pesquisa prévia é uma das partes mais importantes de seu trabalho. Tanto o filme citado acima como o imediatamente posterior, *Jogo de cena* (2007), são resultado de dispositivos que parecem querer quebrar a regra estabelecida a partir de *Santo forte* e, talvez por isso, ao assistir a estes dois filmes, percebamos um lado reflexivo mais acentuado. No primeiro, ao explicitar a fragilidade do dispositivo adotado através da revelação para o espectador das “correções de rota” ocorridas logo nas primeiras filmagens; e, no segundo, pela idéia de colocar atrizes para interpretar depoimentos gravados por mulheres reais que, atendendo a um anúncio de jornal, vão até a equipe de filmagem e falam de suas vidas, de dramas relativos ao universo feminino. Ao alternar atrizes anônimas e famosas nas encenações, o filme acaba levantando questões não apenas acerca da encenação, como inicialmente se propõe a fazer, mas da crença do espectador com relação ao cinema documentário enquanto cinema do “real” ou cinema “verdade”.

O que nos motivou a escolher *O fim e o princípio* como filme a ser analisado neste trabalho como exemplo de montagem a partir da fala dos personagens foi o fato de Coutinho ser, dentre os diretores que trabalham a partir de dispositivos, o que adota um minimalismo

estético mais evidente, como já foi dito anteriormente. Além deste aspecto, dentro da filmografia mais recente deste diretor, o filme que escolhemos é o primeiro a adotar um dispositivo que quebra uma sequência, de certa forma, repetido em sua obra desde 1999. Além disso, encontramos neste documentário um lado reflexivo que faz dele um exemplo interessante para a aplicação do conceito de “modos de representação” de Nichols (2009), visto em detalhes anteriormente neste trabalho.

2.3 A MONTAGEM A PARTIR DA PALAVRA DITA EM *O FIM E O PRINCÍPIO*

Começamos nossa análise nos atendo à descrição do dispositivo adotado neste filme, e que é revelado ao espectador em narração *over* na voz do próprio diretor, no momento em que vemos imagens da estrada que leva até a entrada da cidade de São João do Rio do Peixe, Sertão da Paraíba, feitas de dentro da van que carrega a equipe, na sequência que abre o filme. A equipe se deslocou até o Sertão da Paraíba para tentar fazer, em quatro semanas, um filme, sem que tenha sido realizada nenhum tipo de pesquisa prévia, sem tema nem locação em particular, apenas buscando uma comunidade rural que aceite receber a equipe e que desperte o interesse do cineasta. Caso não encontrem, partem para outros sítios e povoados. E se até o final do prazo estabelecido não encontrarem nenhuma locação, o filme se tornará o registro da busca por um tema, lugar e personagens.

Coutinho é um cineasta abertamente influenciado pelo Cinema Direto, como já mencionamos. Desta influência ele adota uma postura ética em seus filmes, tanto em relação aos personagens como em relação ao espectador. No filme em questão a primeira atitude do diretor é, com sua própria voz, esclarecer ao espectador as “regras do jogo”. Esta explanação do dispositivo prossegue, mas antes de continuarmos, queremos destacar alguns detalhes relativos à ideia inicial do filme.

Julgamos interessante o dispositivo adotado neste documentário em particular pelas incertezas que provoca: o filme parte praticamente do nada. De certo, apenas o período de filmagem (um mês) e o universo ou tipo de personagens que procuram (uma comunidade rural). O resto é incerto. O fato de o filme não se ater a uma pesquisa prévia significa que o que há de pesquisa está integrado ao filme. A busca por personagens é deslocada de um momento anterior às filmagens para dentro do filme. Coutinho afirma, na descrição do dispositivo que, caso não encontre personagens, o filme passa a ter como assunto a busca por

um tema, em um processo de metalinguagem. Seria um filme cujo tema é a busca por um tema. *O fim e o princípio* não deixa de ser, também, um documentário sobre o *fazer* documentário. Coutinho continua narrando seu dispositivo em voz *over*. A imagem que ilustra sua fala é a estrada mostrada em *travelling*. Ele afirma que a única pesquisa prévia feita para o filme foi de hospedagem, o que levou à escolha de São João do Rio do Peixe como município por onde iniciam as buscas. Na noite anterior ao início das filmagens, a diretora de produção passou a fazer contatos para tentar localizar um agente da Pastoral da Criança que, pela natureza de seu trabalho, deve conhecer bem os sítios e povoados das redondezas. Chegaram, então, ao nome de Rosilene Batista, mais conhecida por Rosa, moradora do Sítio Araçás. A equipe vai até o sítio sem avisar, pois não havia telefone na casa da agente pastoral.

A sequência inicial, até o momento em que a equipe chega à casa de Rosa, dura mais de um minuto e meio e, no entanto, durante a narração *over* de Coutinho explicando o dispositivo, contamos apenas três planos-sequência, todos feitos a partir da van e com som ambiente. Este é um bom exemplo de como o diretor trabalha a montagem em seus filmes. Apenas a título de comparação, se levarmos em conta que, em uma matéria jornalística de cerca de um minuto de duração, encontramos diversos planos diferentes, cada um com no máximo três segundos, podemos perceber que o diretor leva ao extremo a filmagem em direto, deixando a câmera correr, jamais dissociando a imagem do som ambiente, mesmo em se tratando de uma sequência com narração em voz *over*. E Coutinho, lembramos, desenvolveu seu interesse pelo documentário trabalhando em uma emissora de televisão, a Rede Globo, nos anos 1970, no programa *Globo Repórter*. Mesmo sabendo que o tipo de material produzido nesta época tinha uma aproximação maior com o cinema do que com a reportagem jornalística como a conhecemos, o fato de Coutinho ter iniciado sua carreira de documentarista na televisão e seus filmes adotarem padrões contrários aos do telejornalismo convencional não deixa de ser um paradoxo interessante.



FIGURA 02 – Imagens dos três planos-sequência que abrem *O fim e o Princípio*.
 Fonte: *O fim e o princípio* – reprodução.

A equipe chega à casa da família de Rosa com a câmera ligada. O processo de negociação com a agente pastoral e seus parentes é exposto no filme. Os próprios parentes de Rosa, além dela própria, são personagens em potencial. Quando o diretor explica o dispositivo para Rosa, ela toma a frente e sugere sua avó, dona Zefinha, com as histórias da infância sofrida de sertaneja em tempos difíceis de seca. A própria Rosa faz as perguntas para a avó, intermediando o diálogo. A conversa termina com uma demonstração de como Dona Zefinha “rezava” pessoas acometidas de males a exemplo de “quebrante”, “olhado”, “espinhela caída”, um costume comumente encontrado no alto sertão, cujas crenças da população estão fortemente baseadas em um catolicismo popular, não oficial.

Coutinho parece perceber na pessoa de Rosa alguém que possa não somente fazer o papel de guia, como intermediar o contato entre a equipe de filmagem, incluindo o diretor, e

os moradores dos sítios. Uma vez que não houve pesquisa prévia e o dispositivo adotado exige que as gravações sejam feitas logo no primeiro contato com os personagens, ter alguém conhecido dos habitantes dos sítios visitados como parte da equipe ajudaria o diretor a entrar na intimidade dos personagens com uma menor possibilidade de reação negativa deles.

No segundo dia de filmagem, Rosa conduz a equipe até outros povoados: Riachão dos Bodes, Pedra Redonda, Jerimum e Bandá. Já no primeiro povoado, a forma como Rosa conduzia o diálogo com os moradores leva o diretor a perceber que o filme não iria render, conforme ele deixa claro em narração *over*, porque a forma como Rosa conduzia as conversas com os moradores “não ia muito além das questões de trabalho, não criava realmente intimidade”. As buscas por outras localidades são, então, interrompidas. Esta constatação por parte da equipe de filmagem levou a uma mudança de estratégia. Na cena seguinte, Coutinho pede a Rosa que desenhe o esboço de um mapa do Sítio Araçás, onde mora sua família, descrevendo quem vive em cada casa desenhada e qual o vínculo ou grau de parentesco destas pessoas entre si. Araçás passa a ser a locação única do filme, e os seus moradores personagens em potencial. A partir daí, Coutinho passa a conduzir as entrevistas como costumeiramente faz em seus documentários.

Achamos interessante descrever este momento do filme para fazermos algumas observações que julgamos fundamentais nesta análise, a partir das teorias que nos dão suporte neste trabalho, em especial os estudos de Nichols (2009) sobre os modos de representação do real aplicados ao documentário. Sabemos que dos seis modos de representação elencados por este autor, o que mais se identifica com os filmes recentes de Coutinho é o participativo, pela forma como o cineasta se relaciona com seus personagens, pela abordagem através da entrevista/depoimento e pela ética desta relação fortemente influenciada pelo Cinema Direto/Verdade francês dos anos 1960. Porém, sabemos que um mesmo documentário pode conter mais de um modo de representação de acordo com a forma como o diretor constrói a voz própria do filme, e percebemos de maneira mais acentuada neste trecho de *O fim e o princípio* um lado reflexivo que merece destaque. Não é a primeira vez que Coutinho trata com transparência para o espectador a forma como constrói seus filmes e as relações com os personagens. Mas neste documentário em particular o dispositivo adotado propicia, no nosso entender, uma postura reflexiva mais forte do que em outros filmes deste cineasta, a começar pela falibilidade do próprio dispositivo. Explico: se os filmes de Coutinho adotam dispositivos que carregam em si uma certa fragilidade que, como observa Lins (2004, p. 66),

leva o cineasta a correr o risco de o filme não acontecer– os personagens podem se recusar a colaborar ou a filmagem em um espaço delimitado “pode simplesmente não dar filme” – em *O fim e o princípio*, além do fato de o dispositivo adotado ser um dos mais arriscados, o diretor opta por manter na montagem as tentativas frustradas de dar um fio condutor ao filme. Concordamos que o documentário se propõe, desde o início, a tornar-se um filme sobre a busca por personagens, por um tema e uma locação ou locações. Mas o diretor acaba encontrando seus personagens e locação no Sítio Araçás, e a interação entre personagens e cineasta direcionou o tema para a filosofia popular em torno das crenças, da vida e da morte presentes já no próprio título escolhido para o filme. A possibilidade de não encontrar o que se buscava e o filme se converter em um documentário sobre a busca em si se desfez com o sucesso da mudança de estratégia que se iniciou no mapa feito por Rosa.



FIGURA 03 – Rosa desenha o mapa do Sítio Araçás, atendendo ao pedido do diretor do filme.

Fonte: *O fim e o princípio* – reprodução.

O filme poderia iniciar com a chegada da equipe ao Sítio Araçás, mostrando Coutinho sendo recebido pelos personagens, executando sua “escuta ativa”, com eles se revelando diante da câmera com performances que comumente este diretor consegue fazer brotar. Enfim, uma montagem tradicional na obra recente deste diretor. Seria um filme com as mesmas qualidades das suas outras obras. No entanto, mesmo com o filme garantido, Coutinho opta por manter na montagem seu processo de busca com todas as falhas. Prefere que o espectador saiba que imprevistos ocorreram ao longo do processo, onde foi necessário

corrigir o rumo das gravações, os porquês das escolhas que fez explicadas pelo próprio diretor em voz *over*, em uma ética da transparência que convida o espectador a refletir sobre o fazer documentário, sobre as relações que se constroem desde o primeiro encontro da equipe com os personagens, enfim, sobre como aquele filme em particular foi feito. Em outras palavras, o cineasta opta por nos falar “não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (NICHOLS, 2009, p. 162).

A partir do mapa confeccionado por Rosa, a equipe vai ao encontro dos personagens. A primeira a falar no filme depois da confecção do mapa é Mariquinha. A sequência inicia-se com a câmera acompanhando Rosa, que entra à frente da equipe na casa de Mariquinha, vai até a cozinha, falando com ela, apresenta-lhe o diretor e explica porque eles estão ali. A reação da personagem também é mantida na montagem: ela se diz uma “velha caduca”, fala que está doente, mas Rosa faz com que todos se sentem e em seguida, em corte seco, vemos o momento em que a entrevista tem início, já com a câmera posicionada, fixa, enquadrando o rosto da personagem. Ela se apresenta, respondendo as perguntas de Coutinho. Fala que prefere ser tratada pelo nome, Maria, porque para ela “apelido não vale nada. Se rezar numa pessoa pelo apelido, não serviu de nada aquela reza”. Em seguida, há um corte para outro momento da entrevista. Um corte “seco”, sem efeito, mantendo o mesmo plano, provocando um efeito de salto.

Não são questões de enquadramento, de continuidade que interessam nos filmes de Coutinho. Na montagem deste filme, como em sua filmografia recente, repete-se o modelo adotado desde *Santo forte*, a partir do qual o diretor adotou a máxima de que “tudo deveria ser montado em função do fluxo verbal” (LINS, 2004, p. 116). É um exemplo de “montagem de evidência”, conceito de Nichols (2009) do qual tratamos em tópico anterior. Nesta forma de montagem, em vez da continuidade cênica, vale o que foi dito pelo personagem. A última fala antes do corte “puxa” o próximo assunto, ou seja, é a deixa para mudar para o ponto da entrevista onde Mariquinha fala de sua função de rezadeira, procurada constantemente pelos moradores do sítio para tratar de diversos males. O significado da reza e a descrição do que faz a rezadeira passa a ser o assunto: “nunca recebi nada, porque reza não se vende. Vende?” Vemos que Coutinho cria rapidamente intimidade com a entrevistada, como é de praxe nos filmes deste diretor. Uma deixa para entrarmos no ponto da entrevista onde são abordados assuntos de ordem pessoal, como o hábito da personagem de beber de vez em quando.

O clima de intimidade dura até o final da entrevista, onde a personagem brinca com membros da equipe de filmagem, posicionados fora de quadro: “esse homem é tão sério! [risos] De onde ele é? (...) porque eu nunca vi o senhor em Antenor” [risos]. Coutinho, então, pergunta: “a senhora gosta de gente séria?” Mariquinha responde: “eu não gosto de gente muito séria não. Assim como o senhor, é tão bonzinho pra gente conversar, fofoqueiro” [risos]. É neste clima de descontração que termina o depoimento de Mariquinha e, imediatamente, a montagem nos conduz em corte seco para Rosa caminhando à frente da equipe até outra residência do Sítio Araçás.

Nesta primeira fala de um personagem, após a definição de Araçás como locação única das filmagens, percebemos uma forma de montagem baseada na palavra dita que se repete nos depoimentos posteriores, que é a busca por evidências dentro de cada depoimento. Diferentemente de alguns documentários que também contém entrevistas/depoimentos, não há relação direta entre um determinado trecho da fala de um personagem que sirva de gancho para uma determinada imagem, ou o trecho de depoimento de outro personagem, ou ainda algum fato histórico envolvendo os personagens ou aquela porção de mundo onde vivem. Em



FIGURA 04 – Dona Mariquinha durante entrevista.
Fonte: *O fim e o princípio* – reprodução.

O fim e o princípio os depoimentos são exibidos cada um em um único momento do filme, apenas com cortes de partes que foram suprimidas na montagem. Via de regra, aparece a equipe indo até a casa de cada personagem, em seguida vemos a forma como cada um recebe a equipe, depois vemos em corte seco o depoimento se iniciando, já com a câmera fixa e com Coutinho fora de quadro dialogando com o personagem. É uma forma de montagem que abre mão de qualquer construção de relações entre trechos distintos, por mais simples que sejam,

em prol de uma espécie de “sacralização” da entrevista. A forma como o filme é montado carrega em si a mesma forma de relação que é construída no momento da filmagem. Em outras palavras, não há na montagem, assim como na postura adotada pelo cineasta diante dos personagens, nenhuma manifestação pessoal, crítica, ironia, adesão. “O diretor tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias ou ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura – ‘O que o outro diz é sagrado’” (LINS, 2004, p. 107).

A narrativa de *O fim e o princípio*, como ocorre na filmografia recente de Eduardo Coutinho, é construída a partir de um processo de montagem que tem como fio condutor o resultado do diálogo entre diretor e personagens, de forma que o que define o ritmo, as oscilações comuns a qualquer narrativa audiovisual, e que são responsáveis por prender o espectador numa espécie de “diegese do real”, é a soma do que é dito pelo personagem com a forma como o personagem se expressa, como conta sua história. Mesmo sendo este fluxo verbal o elemento que comanda a construção da narrativa audiovisual no processo de montagem, temos também entre um depoimento e outro imagens que “falam”, que dizem algo relevante sobre aquele universo retratado. Cabe também a estas imagens uma “voz”, uma referência direta a algo que deve ser considerado, que tem importância na construção da narrativa. Para exemplificar esta característica da montagem dos filmes de Coutinho, temos a sequência que se inicia logo após o término do depoimento de Assis: uma imagem de uma idosa fazendo fios de algodão com as mãos, enrolando-os em um carretel vazio, no início de um processo de feitura do que parece ser um novelo. A sequência de dois planos apenas, captados com o som ambiente de um silêncio quase total, diz muito sobre o ritmo de vida do Sítio Araçás, e sobre o tema do próprio filme. Ali experimentamos uma paz estranha para a maioria das pessoas, sobretudo as que vivem nas grandes cidades. A paz de um lugar onde o tempo teima em passar devagar. Onde percebemos tratar-se de um lugar ermo, um espaço isolado com tempo próprio, um tempo que corre em uma velocidade que talvez muitos de nós não tenhamos experimentado em nosso cotidiano. Um mundo em vias de extinção, retardada pela aparente lentidão do tempo. Esta sensação de quietude e isolamento é de certa forma quebrada por dois outros eventos flagrados durante as filmagens: a passagem de uma procissão acompanhada por poucas pessoas, todas mulheres, e, em outro momento do filme, o surgimento de um carro de som convidando os moradores de Araçás para um comício naquela região. Os planos abertos adotados nestes dois fragmentos de imagens transmitem uma certa

sensação de isolamento, como se aquelas poucas mulheres e aquele carro de som estivessem atravessando um vazio, um lugar sem ninguém para contemplar a imagem da Santa que passa ou para ouvir a propaganda que rompe o silêncio reinante.



FIGURA 05 – Imagens intercaladas entre depoimentos: A idosa que confecciona um fio de algodão, a procissão e o carro de som, que surgem do vazio. São imagens que falam do lugar ermo que é Araçás.

Fonte: *O fim e o princípio* – reprodução.

Alguns depoimentos parecem ter agradado mais ao cineasta, a julgar pelo tempo dedicado e pela qualidade da interação, pela forma como Coutinho reage ao que é dito pelo personagem. É o caso de Leocádio, um senhor “metido a sabichão, porque sabe ler”, nas palavras de Rosa. Ao chegar à casa onde ele mora, falando com ele pela janela, Rosa pergunta: “o senhor quer conversar com a gente hoje? Aquele pessoal tá aqui”. Esta indagação de Rosa mostra que houve um contato anterior informando sobre a visita da equipe e sobre o que eles estariam realizando. Coutinho manteve, assim, o ambiente necessário para o seu processo de escuta ativa, ao mesmo tempo que confirma que o primeiro encontro entre personagem e diretor se dá no ato das filmagens, demonstrando a já citada ausência de pesquisa prévia que difere *O fim e o princípio* dos outros filmes de Coutinho.

Leocádio inicialmente se recusa a falar naquele momento, levando o diretor a cogitar marcar com ele outro dia para as filmagens, mais um momento dos “bastidores” da negociação entre cineasta e personagem que é mantido na montagem. A filmagem acaba ocorrendo ali mesmo, na janela da casa de Leocádio, aproveitando o fato de a conversa se estender e o personagem fazer as associações que demonstram o porquê de Rosa referir-se a ele da forma como citamos acima: “Aqui é um armazém, um depósito quase como a cova dos leões. Viu falar da cova dos leões? Aonde botaram o profeta Daniel?”. Mais adiante Leocádio compara o diretor e sua equipe com Cabral e as Caravelas, numa alusão ao descobrimento do Brasil. Vemos que o personagem tira de seu saber meio incerto comparações interessantes. Ali havia sim um mundo a ser descoberto ou redescoberto, resgatado de um passado rural que parecia distante na história, mas que continua existindo escondido em algum lugar do Sertão. Assuntos tão diversos como a criação do mundo, a Torre de Babel, Camões e a distância da Terra à Lua (87 mil léguas, segundo Leocádio) fazem parte da conversa. São informações da Bíblia misturadas com a sabedoria popular dos almanaques nordestinos, livretos com previsões, informações sobre personagens como Frei Damião e as lendas que são atribuídas a este ícone de um catolicismo ao modo sertanejo, além de fórmulas matemáticas e explicações sobre o universo. O personagem guarda consigo estes livretos em uma pasta velha, e os mostra a Coutinho, que sem demonstrar preconceito algum, ouve atentamente as palavras de Leocádio.



FIGURA 06 – Leocádio conversa com Eduardo Coutinho pela janela.
Fonte: *O fim e o princípio* – reprodução.

Na entrevista a Vigário, outro personagem do filme, percebemos estar diante de alguém que representa o típico homem do Sertão arcaico: nascido em 1949 na mesma casa em que vive até hoje, se diz o único que anda a cavalo, enquanto a maioria dos outros aderiram às motos como meio de transporte. A esposa de Vigário, Antônia, que acompanha fora de quadro o depoimento do marido, convidada para também falar para a câmera, vai para o quarto e, após uma longa espera (cujas reações de Coutinho e de Vigário foram mantidas na montagem) aparece com um vestido aparentemente novo, penteada e arrumada para a ocasião. Um exemplo de interferência provocada pela presença da câmera. Outro exemplo é o momento em que Vigário leva o diretor e a equipe ao curral onde está seu burro de estimação. São dois exemplos de encenação direta, ou *encena-ação*, de acordo com Ramos (2010). Como vimos no Capítulo I, trata-se de ações estimuladas ou provocadas pela presença da câmera. No primeiro caso, Antônia coloca um vestido estampado diferente do tipo de roupa que usa no dia-a-dia. A personagem se produz motivada pelo convite do diretor para participar das filmagens. Em outro trecho do filme, quando a equipe volta ao Sítio Araças para se despedir dos personagens antes de partir, Antônia encontra-se sentada em frente à sua casa, com os pés imersos em uma bacia de água. Enquanto a equipe espera que Vigário, no momento ausente retorne, Antônia entra em casa e põe novamente um vestido colorido, denotando a vaidade da personagem. No segundo caso, Vigário leva a equipe até o curral para que vejam seu burro de carga. Seja provocado por um pedido do diretor, seja por iniciativa do próprio personagem, o

fato de a relação de Vigário com seu animal de montaria ter surgido durante a entrevista motivou uma quebra de um esquema-padrão dos filmes de Coutinho, que é a captação do depoimento com câmera fixa, geralmente em ambiente interno. A câmera desloca-se acompanhando o personagem em sua ação, em um exemplo básico de Cinema Direto.

Temos ainda outro trecho de encenação direta, desta vez após a sequência de depoimentos, nos instantes finais do filme, quando a equipe prepara-se para se despedir dos habitantes de Araçás. Nato, um dos personagens, aparece com água recém-extraída de um poço “cavado a braço”, chamando a atenção de Coutinho e equipe, que acaba sendo conduzida pelo personagem até um baú que guarda em sua propriedade com coisas que julga importantes, como uma saia que conserva como lembrança da mãe e uma fotografia de um político da região, a “foto do candidato”, como diz.



FIGURA 07 – Antônia e Vigário durante a entrevista. Na sequência, Vigário leva a equipe até o curral onde está seu burro de carga.
Fonte: *O fim e o princípio* – reprodução.

No universo de aproximadamente oitenta moradores do Sítio Araçás, segundo Rosa, aqueles que Coutinho e sua equipe julgaram ser os personagens mais adequados, tanto pelas histórias que contam como por questões imagéticas – olhar, gestos, expressões – aparecem no filme. Alguns com mais destaque, como é o caso de Mariquinha, Leocádio e Vigário. Outros com aparições mais curtas, porém importantes pela heterogeneidade: Maria Borges, a parteira que assistiu o nascimento de boa parte dos habitantes de Araçás; Zequinha Amador, poeta; Lice, formada em Letras e Direito, pintora, alguém que não imaginaríamos encontrar em um lugar como aquele; Tia Dôra, que ficou viúva jovem e criou as filhas trabalhando como agricultora; Vermelha, sobrinha, comadre e afilhada de Tia Dôra; Nato, citado no parágrafo acima, que diz sentir onde tem água no subsolo, graças à vivência do Sertão; Neném Grande, idosa que crê que o mundo, que teve um primeiro fim pela água, agora irá acabar pelo fogo; Zé de Souza, viúvo, perdeu a audição e se comunica lendo as perguntas que lhe fazem escritas em um caderno. Dentro de um grupo de pessoas ligadas pelo sangue, por algum grau de parentesco, todos idosos, todos vivendo da agricultura e pecuária, todos falando sobre vida e morte, vemos que mesmo assim cada um tem alguma particularidade que desperta interesse.

Um personagem dentre os que Coutinho dá destaque no filme é Chico Moisés. Temos aqui um exemplo interessante para entendermos como o diretor utiliza a montagem a fim de evidenciar as oscilações e contradições argumentativas do personagem e também como o cineasta se beneficia da postura adotada na escuta ativa que exerce. Chico Moisés se diz alguém que só acredita no que “vê com os olhos e pega com as mãos”. Diz que o mundo seria melhor se as pessoas usassem esta filosofia de vida, pois acredita que “o mundo está cheio de mentiras” pela tendência em se acreditar em qualquer coisa que se diz, sem a existência de provas, uma crença no que é abstrato. Seu ceticismo foi construído a partir de uma frustração com a ausência de respostas a suas orações, que fizeram com que o personagem abandonasse o hábito de fazer preces a Deus. Este lado do personagem é explorado pela montagem, que aproveita trechos em que Chico Moisés demonstra basear sua filosofia de vida em argumentos contraditórios, mas que para ele bastam para justificar sua forma de pensar. Ele justifica sua crença em coisas concretas na atitude de São Tomé, diz que a sabedoria não vem “só pela escrita, é dom”. Na montagem, este trecho é unido a outro momento da entrevista em que o personagem fala da importância do que chama de “gênio” (que entendemos como a capacidade de raciocínio do ser humano), o exercício do dom da sabedoria, e da necessidade

de não se dizer tudo o que sabe, de guardar segredo. A este trecho é unido outro em que Chico Moisés narra sua ida ao inferno, em sonho, e de como foi “expulso” de lá por recorrer ao sinal da Cruz e a N.S. do Perpétuo Socorro, o que teria sido suficiente para livrá-lo da visão. Na montagem, a fala do personagem parte do ceticismo ao recurso às forças celestes para livrá-lo do mal.

Chico Moisés é um personagem controverso. E a montagem traz esta postura contraditória para o filme a partir da união de trechos da fala que evidencia este lado do personagem ao construir uma narrativa cheia de “curvas”, tais como basear a crença em coisas concretas na história de um Santo, a sabedoria enquanto dom e não algo conquistado pelo homem, a ida ao inferno e o livramento provocado pela fé e, no final do depoimento, o trecho em que o personagem reforça seu lado cético: “ver com os olhos e pegar com as mãos”. Se a montagem de evidência busca unificar o discurso, estamos diante de um exemplo de montagem onde as contradições do discurso é que são trazidas à tona. Uma seleção de trechos da fala que busca nas contradições, e não nas evidências, seus pontos de convergência. Tão contraditória quanto o próprio personagem.

Outro ponto importante do depoimento de Chico Moisés, e que é, de um modo geral, um bom exemplo da postura de Coutinho diante de seus personagens é o fato de o entrevistado revelar, em um trecho mantido na montagem, que a conversa com o cineasta foi boa, pois o personagem de início não queria gravar, não queria dizer nada e, no final, acabou tendo uma longa conversa diante das câmeras, a julgar pela diversidade de assuntos discutidos no depoimento. Isto se deve à postura que Coutinho assume diante de seus personagens durante a “escuta ativa”. Como já dissemos anteriormente, uma postura de aceitação de tudo o que é dito pelo personagem como verdade absoluta, inquestionável, onde nem durante as filmagens, nem na pós-produção, na montagem, é feito qualquer questionamento ou é posto em dúvida qualquer coisa que seja dita pelo personagem, ou suas crenças reveladas na entrevista. Esta anulação de si mesmo, das próprias convicções por parte de Coutinho, ocorre em todos os depoimentos do filme, mas diante da postura contraditória de Chico Moisés, a interação do cineasta com o personagem acaba deixando em destaque este lado, esta postura-padrão do cineasta que é essencial para garantir a melhor performance possível do personagem.



FIGURA 08 – Chico Moisés durante a entrevista.
Fonte: *O fim e o princípio* – reprodução.

Procuramos demonstrar nesta análise como se dá a relação entre montagem e construção da narrativa em documentários que baseiam suas asserções na palavra dita, a partir do exemplo de *O fim e o princípio*, aplicando a este filme as teorias de Nichols (2009) acerca da voz própria e dos modos de representação, bem como a noção de dispositivo estudada por Lins (2007), levando em consideração o estilo adotado por Eduardo Coutinho em seus filmes recentes, sobretudo no que se refere ao já citado minimalismo estético comum às obras deste diretor. Desta forma, passaremos das questões envolvendo a montagem a partir da fala, da oralidade, para a montagem vista sob o ângulo da construção da narrativa com base em outras formas de composição da voz no documentário, ou “voz da perspectiva” (NICHOLS, 2009, p. 78), destacando a “ressignificação” de imagens de arquivo e o potencial narrativo dos recursos de edição utilizados com fins expressivos, a partir do exemplo de *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, filme cuja análise encerra o próximo capítulo. Esperamos, assim, a partir de diferentes visões sobre a montagem, contribuir para a reflexão acerca da produção documentária brasileira da atualidade.

CAPÍTULO III

3. O uso expressivo dos recursos de montagem

3.1 ILHA DE EDIÇÃO: A NOVA “MÁQUINA SEMIÓTICA”

A imagem em movimento originada no cinema chega à esfera eletrônica, em meados do século passado, por meio da televisão, passando a fazer parte dos lares, em local de destaque na sala de estar. Inicialmente com o Super-8, depois com o advento da câmera de vídeo VHS (*home vídeo*) o espectador passa a ser um produtor de material audiovisual, registrando sua rotina, família, festas, momentos de lazer com amigos e parentes, etc. Nos dias atuais, em tempos de vídeo digital, cada vez mais pessoas possuem integradas em seus equipamentos portáteis (celular, *IPads*, *Ipods*, *Tablets*, computador pessoal) câmeras que proporcionam um fluxo cada vez maior de imagens do cotidiano, principalmente por meio do tráfego de vídeos pessoais propiciado pela Internet. O computador pessoal, com seus programas de edição de vídeo, trouxe para dentro das casas uma instância de produção particular de vídeos amadores (ou profissionais, dependendo da qualidade dos equipamentos), o que influencia a forma como o espectador dos dias atuais se relaciona com a produção audiovisual como um todo. Ele está mais familiarizado com os códigos, as formas de linguagem, os elementos expressivos presentes nas produções audiovisuais, tanto no cinema como na televisão.

Cinema, televisão e vídeo são formas distintas de audiovisual, cada uma com seus códigos específicos. O espectador comum, familiarizado com as diversas mídias, desenvolveu a capacidade de reconhecer a qual delas pertence determinado material audiovisual muitas vezes apenas vendo um trecho da obra. Vamos a um exemplo: se um espectador comum liga seu aparelho de TV e vê uma cena qualquer de um programa que já havia começado antes, assistindo um pequeno trecho desta cena ele saberá naturalmente identificar se aquele programa se trata de uma novela ou minissérie (produções típicas da mídia televisão) ou se se trata de um filme em exibição, apenas pela sua familiaridade com os códigos específicos de cada mídia. Afinal, mesmo sendo veiculado por uma mídia distinta, o filme possui códigos

específicos da sua mídia original que é o cinema, tanto pelas particularidades da narrativa cinematográfica quanto por características inerentes à parte técnica, como os planos mais abertos pensados para a exibição em salas de projeção, e que não produzem o mesmo efeito em telas menores como a da TV. Resumidamente, são códigos que permitem fácil identificação, mas também imprimem certas limitações.

Daí a pressuposição de que o conjunto dos meios técnicos, implicados no funcionamento de uma mídia, opere sobre as linguagens de que ela se utiliza para a expressão de suas mensagens, oferecendo-lhes possibilidades, mas impondo-lhes restrições distintas daquelas advindas de outras mídias (DUARTE, 2004, p. 54-55).

A partir destas limitações podemos entender, por exemplo, as diferenças de códigos entre mídias distintas, a exemplo da TV, do cinema e do vídeo. Para uma melhor comparação, tomemos um produto oriundo de cada uma destas mídias: o telejornalismo, o cinema documentário e o vídeo caseiro ou amador. Três diferentes produtos de três diferentes mídias, com o ponto em comum de se basearem no mundo histórico enquanto objeto de suas asserções.

O telejornalismo, de um modo geral, utiliza o critério de noticiabilidade de cada fato que chega à redação da emissora de acordo com questões editoriais que se encaixam nos interesses políticos e comerciais daqueles que detém o poder de decisão, os proprietários dos sistemas de comunicação e os que compartilham das mesmas ideologias: políticos, empresários, entre outros. Além disso, o fazer jornalístico requer uma apuração padronizada dos fatos, além de um tempo curto para completar o ciclo que se inicia na definição dos editores de que determinado fato é digno de uma reportagem, passa pela coleta das entrevistas no local do fato, pela confecção do texto por parte do repórter, pela edição, até chegar à matéria jornalística que será levada ao ar em determinado programa, precedida de uma manchete lida pelo apresentador.

Mesmo em programas de reportagens especiais (a exemplo do *Globo Repórter*) há códigos específicos que o diferem de uma abordagem dos fatos mais vinculada ao cinema documentário, como vimos no Capítulo I. Nestes programas, o discurso é dado pronto ao espectador pela narração do repórter. O uso expressivo do silêncio é reprovável em televisão, dando lugar a trilhas sonoras de fundo (BG's) e as entrevistas são recortadas em trechos que não duram mais que 20 segundos. O programa em si é dividido em blocos separados por

intervalos comerciais, provocando um tipo de fruição diferente daquela experimentada na sala de cinema ou mesmo quando se assiste a um documentário em DVD ou outro suporte de vídeo doméstico.

Já o vídeo caseiro ou amador, analisando de forma generalizada, tem como características a indefinição no enquadramento e no foco da imagem; o som ambiente na maioria das vezes captado sem cuidado; o enfoque pessoal (muito em voga devido à proliferação das redes sociais que possibilitam a exposição e postagem de vídeos) ou voltado para fatos ocorridos ao redor do portador da câmera (o flagrante de um acidente, por exemplo), além da baixa nitidez das câmeras, sobretudo nos dispositivos portáteis (característica esta que vem sendo superada pelo advento das câmeras caseiras de alta definição).

Ainda com relação ao vídeo doméstico, achamos importante frisar um fenômeno que é consequência desta familiarização do espectador com os códigos de cada mídia, mas também da proliferação dos equipamentos de vídeo digitais e dos computadores pessoais: o uso da montagem nestes vídeos. Embora não seja intenção deste estudo deter-se à montagem aplicada ao vídeo caseiro, achamos este fenômeno emblemático enquanto exemplo para entendermos o que a digitalização da montagem, inicialmente ocorrida na esfera profissional, propiciou: qualquer computador básico traz incluso em seu sistema operacional um programa de edição não-linear. Mesmo sendo versões simplificadas em comparação aos programas utilizados nas produtoras de cinema e vídeo e emissoras de TV, estes programas vieram propiciar a qualquer pessoa, muitas vezes de forma intuitiva, colocar em prática seu conhecimento empírico, em grande parte resultante desta familiarização com os códigos das mídias.

Esta possibilidade, na esfera amadora, propiciou não só um maior rebuscamento estético dos vídeos caseiros, mas fenômenos como o videoclipe *remix* (NOBRE e NICOLAU, 2010), que consiste na reconfiguração de trechos de obras audiovisuais já existentes e consequente criação de um novo produto, que pode ser um clipe musical, um trecho de filme ou teledramaturgia.

Voltemos um pouco no tempo: desde os anos 1980, com o início das vendas de câmeras e aparelhos de videocassete no Brasil, toda uma geração de artistas do vídeo encontraram condições de realizar experimentações em audiovisual, propiciados tanto por um maior acesso à tecnologia como pela maior familiaridade com a televisão. O trabalho destes

artistas do vídeo tinha sua exibição inicialmente restrita a festivais e exposições em museus, mas o que eles buscavam era levar esta experimentação, estas novas formas de expressão para a TV aberta. Os trabalhos expostos em eventos como a mostra Video de Artista & Televisão – A televisão vista por artistas do vídeo, realizada pelo MAC/USP em 1986 “apontavam para uma inevitável convergência entre televisão e vídeo no Brasil” (FECHINE, 2003, p. 90), e levaram à chegada dos primeiros produtores independentes à TV, por meio de parcerias entre produtoras de vídeo e emissoras, a exemplo da parceria entre a TV Gazeta de São Paulo e a Olhar Eletrônico, produtora formada por um grupo de amigos oriundos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP, já experientes em produção de vídeos experimentais. Entre eles estava o hoje diretor de cinema Fernando Meireles, que posteriormente fundou a O2 Filmes e dirigiu *Cidade de Deus* e a série televisiva *Cidade dos Homens*, em parceria com a TV Globo no ano de 2002.

Também na década de 1980, outra parceria entre produtora de vídeo independente e televisão foi formada pela Videofilmes, fundada em 1986 pelos irmãos Walter Salles e João Moreira Salles, responsável pela produção de programas como *Japão, uma Viagem no Tempo*, *China, o Império do Centro* e *América*, todos exibidos pela extinta Rede Manchete. A partir desta época, até os dias atuais, a Videofilmes mantém parcerias com emissoras de televisão no Brasil e no exterior, a exemplo do GNT/Globosat e Canal Brasil, sendo hoje a principal produtora de documentários do país.

Esta relação histórica entre videoarte, produção independente e televisão apontada por Fechine (2003) deixou um legado conceitual importante para entendermos o papel das tecnologias digitais na produção audiovisual contemporânea. Um exemplo é o conceito de montagem expressiva, que são os

elementos responsáveis pela construção do discurso na ilha de edição, explorando os recursos técnico-expressivos disponíveis, inicialmente, nos sistemas lineares (cortes, *fades*, fusões, superposições, congelamentos, acelerações e desacelerações etc.), e somados, hoje, ao processamento digital da imagem nos sistemas não-lineares (controle de cor e alterações da textura da imagem, seccionamentos de tomadas, de quadros e da tela, recortes e colagens de todo tipo etc.) (FECHINNE, 2003, p.104).

A partir deste conceito, podemos entender os recursos de montagem aplicados a produtos audiovisuais como elementos de construção de significados, mais do que elementos meramente estéticos. São estruturas de significação que os tornam parte importante no processo de construção de uma narrativa, uma vez utilizados com fins expressivos, e que

fazem da ilha de edição uma instância produtora de significado por meio da manipulação de imagens, o que leva a autora a se referir ao resultado desta manipulação como “um produto de ‘máquinas semióticas’” (FECHINE, 2003, p. 107). Para entendermos esta colocação, devemos considerar a ilha de edição enquanto mediadora em um processo de semiose humana através de seus instrumentos de manipulação. “Enquanto os processos sígnicos nas máquinas consideradas são quase-semióticos, aqueles nos quais as máquinas servem como mediadoras na semiose humana são certamente processos de semiose genuína” (NöTH, 2001, p. 57).

O aumento de possibilidades de manipulação da imagem, sobretudo no sistema de edição não-linear, fez com que, cada vez mais, a imagem deixe de ter o papel de índice (prova) no filme, e passe a ser matéria-prima de um processo criativo capaz de dotá-la de potencial expressivo, unindo-a a outros elementos contidos no filme, e criando relações a partir do conhecimento empírico do espectador, ou provocando neste alguma reflexão.

A convivência diária com a televisão e os meios eletrônicos em geral tem mudado substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens técnicas e isso tem consequências diretas na abordagem do cinema. A iconografia atual tem relativizado bastante os aspectos “índiciais” da imagem técnica, ou seja, o seu caráter de registro, os efeitos da impressão direta do “real” sobre um suporte, isso que se conhece na semiótica peirciana como a *secundidade*. Em contrapartida, ela agora se mostra também como intervenção gráfica, como iconografia em si (*primeiridade* na classificação peirciana) e como informação conceitual, expressão de um saber, efeito de conhecimento (*terceiridade*) (MACHADO, 1997, p. 209).

Para o cinema documentário, que lida com a representação do mundo histórico (NICHOLS, 2009), esta relativização do aspecto indicial das imagens poderia gerar certos questionamentos de ordem ética. No entanto, corre-se o risco de estes questionamento levarem em direção a uma associação perigosa entre documentário e “verdade”, “realidade”, que por si só, já demonstrariam a fragilidade destes argumentos (conforme vimos no capítulo I). Até porque a imagem não se desliga totalmente de seu referente, mas passa de mero índice para uma matéria-prima a ser trabalhada no processo de montagem: “A figura obtida pela câmera é tão-somente uma matéria-prima que deverá ser posteriormente manipulada pelos procedimentos de pós-produção, cada vez mais identificados com a própria atividade significante” (MACHADO, 1997, p. 248).

Além do estilo de cada diretor, do território de livre criação que é o cinema como um todo, relativizar o caráter indicial da imagem no documentário não impede que o filme reflita o mundo histórico ao qual estas imagens se referem. Neste sentido, *Nós que aqui estamos, por vós esperamos* é um bom exemplo, inclusive este é um ponto do filme que nos motivou a adotá-lo como um dos documentários constantes nesta dissertação. As referências históricas indiciais das imagens de arquivo usadas no filme estão em parte mantidas, porém cada fragmento de imagem usado no filme ganha um significado distinto daquele que possuía na obra primeira, seja um trecho de filme, um arquivo de imagem da TV ou uma fotografia. Estas imagens passam por um processo de “ressignificação” (BERNARDET, 1999), como veremos mais adiante.

3.2 MONTAGEM E “RESSIGNIFICAÇÃO”

O conceito de “ressignificação” foi trazido à tona por Bernardet (1999) em comentário sobre o filme *“Nós que aqui estamos, por vós esperamos”*, na ocasião de sua entrada em cartaz nos cinemas de São Paulo. Consiste em um trabalho feito basicamente a partir de um determinado plano, ou parte dele, que é extraído de seu contexto original e inserido em um novo contexto, a partir de um novo trabalho de montagem. “Nessa transposição, ele [o fragmento de filme] perde sua significação original, ou parte dela, e adquire outra que lhe é atribuída pelo novo contexto imagético e sonoro” (BERNARDET, 1999). É interessante notarmos, neste conceito, que uma imagem é inicialmente extraída do seu contexto original, aquele do filme de onde o fragmento foi extraído, para, desnudo (no todo ou em parte) deste primeiro significado, ser revestido de um novo a partir de sua inserção na nova montagem. Porém, o autor frisa que este viés destrutivo experimentado no momento da extração do plano do filme original não é total, o que nos remete à observação de Machado (1997), que trata da relativização dos aspectos indiciais da imagem que são em parte mantidos, porém, dentro de um novo contexto.

Este novo contexto pode emergir na montagem de diversas formas: a partir de informações em voz *over* ou letreiros (caso de *Nós que aqui estamos...*) ou mesmo por uma relação entre planos de filmes distintos que, sobrepostos, constroem uma relação significativa (perceptível) para o espectador por estar contextualizada ao todo do filme. As possibilidades

são múltiplas, e vão além da simples sobreposição de imagens. No entanto, é preciso distinguir “ressignificação” do que Bernardet chama de “citação”: trata-se, este último, do caso em que uma determinada imagem migra de um filme para outro mantendo sua significação original. Para citar um exemplo, temos a referência que Masagão faz em *Nós que aqui estamos...* a Vertov (*O Homem com uma Câmera*) para referir-se à Revolução Industrial do início do século XX, onde a ideia de quadro repartido refere-se ao aspecto construtivista e progressista difundido pelo regime político soviético dos anos 1920, que é a mesma asserção experimentada no filme original.

Quando afirmamos que as possibilidades de “ressignificação” vão além da simples sobreposição de imagens dentro de um novo contexto, estamos chamando a atenção para as múltiplas possibilidades que vêm à tona a partir da edição por computador, onde o vasto leque de ferramentas propicia uma infinidade de formas distintas de manipulação da imagem e, conseqüentemente, da própria montagem, que dotarão cada fragmento de filme de um novo significado: texturas, ajustes de cor, distorções, efeitos de aceleração e desaceleração, imagens sobrepostas, etc.

O próprio filme de Masagão é o melhor exemplo desta relação com a ilha de edição por computador, “máquina semiótica” deste processo de “ressignificação”. O filme foi todo construído em ilha de edição não-linear, com imagens de arquivo oriundas de diversas fontes, que foram previamente selecionadas pelo autor e, por meio de um trabalho de montagem ensaística, ganharam novo significado relativo à proposta da nova obra. Conforme atesta Lins e Mesquita (2008), o filme foi todo construído no computador, em casa, com o mínimo de gastos (apenas os direitos das imagens e a transposição do material editado para película). Isso nos traz de volta à questão da facilitação provocada pela informatização do processo de montagem, e que vai além do barateamento do processo de feitura de um filme, pois também ampliou o leque de possibilidades do processo de pós-produção.

A edição por computador trouxe a instância de produção para dentro de casa, como já dissemos. Este fato, aliado ao conhecimento empírico dos códigos das mídias e à Internet enquanto lugar de divulgação de obras audiovisuais amadoras e profissionais faz com que este conceito de “ressignificação” posto em prática por Masagão em seu filme venha sendo experimentado também na esfera do vídeo amador por aqueles que se dedicam a produzir os videoclipes *remix* estudados por Nobre e Nicolau (2010), que, de forma semelhante, se baseiam na remontagem de materiais audiovisuais aleatórios, na manipulação digital destas

imagens previamente selecionadas a partir de fontes distintas (trechos de filmes e fotos, por exemplo) de acordo com a ideia concebida pelo autor do *remix*, e cuja autoria acaba se diluindo após sucessivas recriações, sendo a obra final tornada pública por meio de sites de compartilhamento de vídeos na Internet.

Filmes já existentes servem como base. Porém, o contexto original é ressignificado a partir de práticas recombinantes auxiliadas por *softwares* de edição de imagem. A *remixagem*, neste caso, além de reunir trechos de filmes diversificados, altera cada uma das cenas, o que em algumas situações faz com que o espectador não a associe diretamente à obra original (NOBRE e NICOLAU, 2010, p. 6).

Chegamos a um dado interessante, a partir do que foi dito até aqui com relação à ilha de edição enquanto mediadora de processos significantes e a questão da ressignificação de imagens, que é o papel do espectador neste processo. Vemos que por meio do conhecimento empírico dos códigos das mídias e de ser ele também um possível produtor de conteúdo, que o nível de fruição deste espectador vai muito mais além do que o mero papel de receptor passivo. Ele passa a ser uma espécie de co-criador da obra.

Com base na arquitetura não-linear das memórias de computador, pode-se hoje conceber obras em que textos, sons e imagens estariam ligados entre si por elos probabilísticos e móveis, podendo ser configurados pelos receptores de diferentes maneiras, de modo a compor possibilidades instáveis em quantidades infinitas. Isso é justamente o que chamamos de *hipermídia*. Com a obra combinatória, a distribuição dos papéis na cena da escritura se redefine: os pólos autor/leitor, produtor/receptor se trocam de forma muito mais operativa. O texto hipermidiático é a própria expressão dessa inversão de papéis, em que o leitor recupera (tal como nos primórdios da narrativa oral transmitida boca a boca) o seu papel fundante como co-criador e contribui decididamente para realizar a obra (MACHADO, 1997, p. 252).

Não estamos aqui nos referindo a uma espécie de interatividade por parte do espectador (o próprio autor nos alerta para a periculosidade deste termo, utilizado de forma abrangente e que, por isso mesmo, deve ser visto com desconfiança). Estamos falando de uma fruição mais ativa do espectador diante do filme, o que é uma consequência destas novas formas de construção da narrativa audiovisual, onde em detrimento de um plano longo, mais contemplativo, encontramos planos curtos, imagens sobrepostas, recortes e junções de imagens na mesma tela, numa forma de montagem que se aproxima da videoarte e, indo mais fundo na história, do expressionismo ou do cubismo, experimentados na pintura e nas artes plásticas.

O próprio Bernardet, autor deste conceito de ressignificação aplicado a *Nós que aqui estamos...*, faz referência a esta fruição mais ativa ao dar à sua crítica ao filme o título de “O espectador montador”. Não significa que a informatização do processo de edição é responsável por este avanço intelectual por parte do receptor, mas sim um meio, um facilitador ou instrumento que tornou tecnicamente possível mais esta forma de fruição, antes experimentada pelas artes plásticas, porém agora aplicada à esfera audiovisual. As novas mídias dotaram o espectador, tecnicamente, de condições de ter uma maior capacidade de lidar com códigos presentes nos filmes e de construir de forma ativa sua asserção acerca daquilo que vê na tela.

Esta é uma característica importante para diretores que trabalham em seus filmes uma abordagem mais abstrata, mais poética (para fazer referência aos modos de representação do documentário), ou mesmo ensaística, como faz Masagão. As referências ao mundo histórico são cada vez menos inocentes, mais indiretas, por serem mais manipuláveis. Palco ideal para um trabalho de montagem mais expressivo e menos narrativo, ou com uma narrativa não-linear (MACHADO, 1997), onde o espectador-fruidor tem papel ativo em sua relação com o filme (espectador-montador). Veremos isto na prática, através da análise de *Nós que aqui estamos, por vós esperamos*, que fecha este trabalho.

3.3 A EXPRESSIVIDADE DOS RECURSOS DE MONTAGEM EM *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*

O documentário *Nós que aqui estamos por vós esperamos* foi feito a partir de uma bolsa de estudos dada pela Fundação MacArthur, de acordo com o que o diretor narra na carta de apresentação do filme. É o resultado de três anos de estudos sobre o século XX, cujo ponto de vista adotado pelo diretor, como forma de organizar a vastidão de assuntos truncados com que se deparou, foi algo que lhe chamou a atenção naqueles anos finais do século em questão: a banalização da morte e, por consequência, da vida.

Comecei então a visitar cemitérios e imaginar pequenos recortes biográficos da vida de pessoas que eu não conhecia. Como por exemplo, que time de futebol torcia José da Silva que durante 40 anos trabalhou numa linha de produção de Veículos da Renault; qual era a receita de bolo secreta que tal senhora fazia...

Comecei a imaginar como esses detalhes de cada pessoa ali morta poderia conectar-se com os fatos históricos ou tendências comportamentais do século: como estas pessoas e suas pequenas biografias davam consistência

carnal, psíquica e social aos fatos históricos que os historiadores, sociólogos ou psicólogos do comportamento discutem em seus livros (MASAGÃO, 1998).

Esta reflexão motivou o diretor a construir a voz própria de seu filme a partir destes pequenos “recortes biográficos” de pessoas anônimas, entrelaçando-os a fatos históricos e personagens reais. Tudo isto feito a partir de imagens de arquivo oriundas de diversas partes do mundo, bem como recortes de filmes clássicos, onde pessoas que aparecem nas filmagens, sobretudo em registros documentais, filmes de guerras, entre outros, ganham nomes e perfis fictícios (mas com verossimilhança que os fazem parecer verdadeiros), que são a base deste passeio pelo Século XX.

O filme adota uma narrativa que foge de abordagens históricas comuns em documentários de modo expositivo. A escolha de Masagão em partir de biografias fictícias de anônimos permite uma visão ensaística, mais associada ao modo poético. Um documentário-ensaio, na visão de Carvalho (2008), cuja organização geral se assemelha a um livro, dividindo as asserções acerca do tema em subtemas ou capítulos: a indústria, a linha de montagem, o desejo de dominar a natureza simbolizado pelo ato de voar, as guerras, a participação das mulheres na indústria bélica, o feminismo, a relação do homem com Deus nas diversas manifestações religiosas, etc. Tudo feito a partir de um jogo de relações construídas entre imagens, informações em caracteres e música, sem depoimentos, sem narração em voz *over*, numa montagem que exige do espectador uma espécie de co-participação, de conhecimento prévio acerca de fatos e pessoas importantes do século XX, além do esforço para construir relações a partir de imagens sobrepostas, texturizadas, formando quadros muitas vezes abstratos.

O filme se inicia com caracteres sobre uma tela branca, com os dizeres: “O historiador é o Rei. /Freud a Rainha.” Esta sentença funciona como uma epígrafe, que nos dá uma noção do direcionamento adotado no filme, onde fatos históricos dividem espaço de forma igualitária com uma visão mais analítica do ser humano inserido nestes fatos. Segue-se uma espécie de apresentação, também em forma de caracteres:

“Pequenas histórias,
Grandes personagens.
Pequenos personagens, grandes histórias.
Memória do breve Século XX”.

Esta frase aparece sobre a imagem de um céu em preto e branco, de onde surge em sobreposição a imagem da execução de dois homens (uma destas imagens que ficam marcadas no inconsciente coletivo, como ocorre também com o emblemático registro do professor que enfrenta sozinho uma coluna de tanques na Praça da Paz Celestial, em Pequim, mostrada em outro momento no documentário). Em seguida, surge uma segunda sobreposição da imagem da cruz de um túmulo, cortando em fusão lenta para o cemitério onde vemos a imagem completa, com vários outros túmulos. Uma fotografia envelhecida digitalmente (nos créditos finais do filme, vemos que estas imagens e fotos do cemitério foram feitas para o filme), onde é aplicado um zoom também pela ilha de edição, uma vez que percebemos tratar-se de uma imagem estática, e não um zoom óptico feito por uma lente de câmera, pela forma como transcorre o movimento em si, bem como o leve desfoque resultante de uma aproximação aplicada a uma imagem composta de *pixels*. Este movimento marca o início de um novo capítulo, o primeiro após a apresentação, do filme.





FIGURA 09 – Sequência de imagens que abre o filme. A história do Século XX sob a ótica da banalização da morte, a partir da biografia fictícia de pequenos personagens.
Fonte: *Nós que aqui estamos por nós esperamos* - reprodução.

Este início do filme descrito acima já nos dá uma idéia clara do caráter expressivo do uso dos recursos de montagem utilizados no filme. Por meio de sobreposições, imagens em câmera lenta e efeitos de aproximação configurados na ilha de edição em um processo de montagem vertical (EISENSTEIN, 2002a) são criadas relações entre história, personagens anônimos e a questão da banalização da morte pretendida pelo autor.

O filme segue com a abordagem do progresso urbano do início do século passado, relacionando-o com um balé de máquinas, uma sinfonia da metrópole, uma abordagem muito comum ao cinema dos anos 1920, inclusive com uma citação de Vertov (*O homem com uma câmera*) no trecho onde vemos a imagem de um prédio sendo “partido ao meio” pela divisão da imagem em duas partes. Esta relação se constrói ainda no início da sequência, onde vemos fotografias do bailarino russo Nijinski, numa referência ao balé clássico. Após as fotos, aparecem os dizeres:

No dia seguinte...
O balé já não era clássico.
A cidade já não cheirava a cavalo.
Pelo túnel, o metrô. Pelo fio preto, a fala.
Garotas trocavam o corpete pela máquina de escrever.

Cada uma das frases descritas acima aparece abrindo uma sequência de imagens sobrepostas que não só ilustram a ideia descrita individualmente em cada frase, mas criam relações umas com as outras, e com o todo que é a comparação com o balé frenético da vida urbana da época. São imagens de ruas movimentadas, detalhes de máquinas diversas em

funcionamento, túneis, carros passando, pessoas trabalhando, etc. Em seguida, surge em caracteres a frase: “Os quadros já eram Picasso”. Aparece, então, um recorte de uma imagem fotográfica de Pablo Picasso. Outros três recortes de rostos aparecem precedidos de frases. Porém, desta vez não há uma citação direta de quem são aquelas pessoas. A frase “os sonhos já eram interpretados” precede à imagem de Freud; a frase “na Rússia”, à de Lenin, e a fórmula “ $E=Mc^2$ ”, ao rosto de Einstein. Notamos que a relação entre o que é dito nos caracteres e a pessoa mostrada é indireta, depende do conhecimento prévio do espectador de quem são aquelas pessoas. Uma demonstração da fruição ativa do espectador, que atua como co-montador na construção das relações, das evidências colocadas em quadro, conforme vimos anteriormente. A dança do progresso se encerra com a calma de uma imagem de rua deserta que, após caracteres que falam da profusão de ideias do início do século passado, dá sequência a uma imagem fotográfica de Nijinski remetendo a um ato final, um encerramento do espetáculo, que encerra esta primeira abordagem do filme.





FIGURA 10 - O “balé clássico” da metrópole: citação ao cinema vertoviano; imagens sobrepostas (montagem vertical); quatro personalidades do início do século (Picasso, Lênin, Freud e Einstein).
 Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* - reprodução.

O capítulo seguinte trata da linha de montagem criada por Henry Ford, e se inicia com a imagem de um túmulo qualquer e a apresentação em caracteres de um nome próprio: Alex Anderson. Na sequência, em fusão, é mostrada a entrada da fábrica com os dizeres: “Algum dia em Detroit, 1913”. Depois vemos a expressão “Ford T”. Esta relação entre caracteres e imagens nos revela que estamos diante da fábrica onde eram montados os carros da Ford, o que é corroborado pelas imagens subsequentes da linha de montagem em funcionamento, bem como dos dizeres em caracteres que explicam detalhes como o tempo poupado na montagem de cada carro a partir da adoção desta forma de produção em escala. Este trecho inicialmente se assemelha a um registro histórico como o adotado em documentários expositivos, porém, ao ser apresentado por meio de caracteres um dos funcionários anônimos como sendo Alex Anderson, percebemos estar diante de um primeiro exemplo de como a questão central adotada pelo diretor (a banalização da morte representada pelo uso de pequenas biografias fictícias) participa da narrativa fílmica. A descrição em caracteres é detalhista:

Alex Anderson,
 1822-1919.
 Salário: 22 dólares / semana.
 12 hs por dia, incluso sábado.
 Domingo: Piquenique.

Masagão cria detalhes do cotidiano do operário, dando ao personagem certa verossimilhança, um recurso comum em obras ficcionais que o diretor utiliza como forma de trazer reflexões acerca do cotidiano de pessoas comuns, anônimas que ajudaram a construir a

história ali exposta. Reflexões como a que é revelada na frase seguinte, que vemos sobre a imagem de um piquenique com duas pessoas: “Nunca teve um Ford T. Morreu de gripe espanhola”.

Masagão subverte neste documentário a lógica comum no documentarismo clássico de dar às estatísticas, aos dados históricos o papel principal, restando às imagens de pessoas anônimas um papel ilustrativo, subserviente às informações oficiais, estas sim dignas de crédito. A partir de informações, mesmo fictícias, como as que encontramos na frase citada, o filme suscita no espectador uma reflexão acerca de diferenças sociais. Certamente nenhum dos operários envolvidos na linha de montagem das indústrias Ford, por mais que tenha trabalhado na construção de centenas de automóveis, pôde possuir um Ford T. Morrer de gripe espanhola, uma epidemia que também fez parte da história do século XX, devolve o personagem às estatísticas, a ser novamente apenas um número. Este é o tipo de abordagem buscada pelo diretor ao adotar recortes biográficos fictícios que norteiam o passeio pela história propiciado pelo filme, e que se repete em outros momentos.

A descrição feita até este momento de *Nós que aqui estamos...* já nos mostra uma série de elementos conceituais: a escolha por uma abordagem poética da história, as imagens ressignificadas que permeiam todo o filme, as citações (como é o caso do trecho do filme de Vertov), a montagem com fins expressivos, vertical, carregada de sobreposições que criam diversas formas de associação. Tudo isso propiciado por um filme cuja voz própria foi construída toda na montagem, em ilha de edição não-linear.

O deslocamento do momento privilegiado do filme da esfera da captação para a da pós-produção é um aspecto observado por Teixeira (2006) ao tratar do documentário contemporâneo. Mais do que simplesmente vistas, as imagens passam a ser “lidas”, cabendo ao espectador o papel de decodificar os elementos discursivos do filme, de exercer seu papel de co-montador.

Esse após a produção é, portanto, um momento de passagem da visibilidade para a legibilidade da imagem. Transformação de um universo perceptivo condicionado por máquinas sensoriais, "máquinas de visão", em relação às quais um novo estrato composto por máquinas cerebrais se sobrepõe (TEIXEIRA, 2006, p. 284).

No capítulo seguinte do filme, temos um exemplo interessante de montagem de evidência, onde dois momentos históricos distintos são associados a partir de um viés temático, ou seja, da identificação de pontos em comum entre dois acontecimentos separados

por dezenas de anos. Trata-se da sequência intitulada “O Alfaiate”, que, partindo do seu suposto túmulo, nos transporta para a Paris de 1911, onde um homem se prepara para testar sua invenção: uma roupa especial com a qual acredita conseguir voar. Este intento é apresentado no filme por meio dos dizeres “Objetivo imediato:”, seguido da imagem sobreposta de uma animação de um pássaro em pleno vôo. Quando vemos a imagem do homem se preparando para saltar, é exibido em sobreposição um recorte de imagem de pessoas que olham para o alto, como que esperando pelo salto. Estas duas imagens dividem a mesma tela e se complementam, porém, em sua origem, estão separadas pelo tempo, uma vez que a imagem do homem prestes a testar seu invento é a de Paris em 1911 e a da plateia ansiosa é de 1986, registrada na explosão da nave espacial Challenger no ato de seu lançamento. Este é, ao nosso ver, um dos mais interessantes exemplos de ressignificação de imagens e de montagem de evidência visto no filme. Dois acontecimentos distintos trazem o ponto em comum de se tratarem de tentativas frustradas de voo, de duas tragédias ligadas ao desejo do homem de superar sua natureza, suas limitações, seja pelo ato de voar, seja pela conquista do espaço. Por meio desta relação construída no filme, estes dois momentos históricos distantes 75 anos são expostos na mesma tela, se complementam, se misturam: o salto de 1911 visto pela plateia de 1986; a queda do alfaiate associada, por meio de fusão, à explosão da nave espacial. Pela ressignificação destas imagens, Masagão de certa forma supera a montagem de evidência no sentido de fazer mais do que simplesmente relacionar fatos distintos justapondo-os. Ele os coloca no mesmo quadro, os funde, trata-os como um único acontecimento para, em seguida, com uma frase de Freud na tela, ressaltar a limitação do homem diante da natureza, do seu latente fracasso em tentar dominá-la.

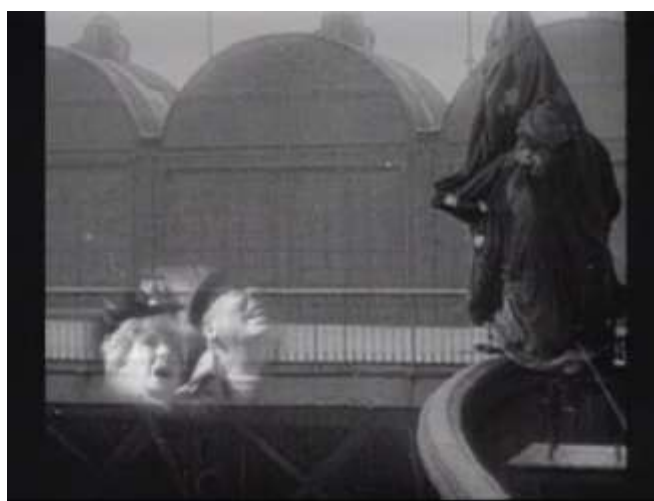


FIGURA 11: O salto do alfaiate (1911) “visto” pela platéia atônita que testemunhou a explosão da nave Challenger (1986).

Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* - reprodução.

A seguir, o filme aborda o século XX sob a ótica das guerras, através do subtema “um século de família Jones”. Este título é apresentado sobre a imagem de um túmulo onde vemos o detalhe de três fotografias de homens que parecem pertencer a gerações de uma mesma família ali sepultada. Estes seriam os integrantes da família Jones, na lógica narrativa do filme. Em seguida aparece em fusão a imagem do Tio Sam, uma conhecida personificação dos Estados Unidos, utilizada como jogada de marketing para o recrutamento de soldados para a Primeira Guerra Mundial⁸. O Tio Sam aparece com o dedo em riste. Esta iconografia originalmente está acompanhada da frase em inglês *I want you* (eu quero você), que não vemos no vídeo. Porém, pelo conhecimento empírico do espectador (uma vez que é uma imagem amplamente difundida em livros de história, filmes e até desenhos animados), esta imagem reforça um sentimento de repulsa, de choque ao ser associada, através de um efeito de fusão, à imagem seguinte: o corpo de um soldado morto em batalha sendo colocado em um saco. Uma imagem forte, com a legenda: “Primeira Guerra. Tom Jones, o bisavô. 1896 – 1918”.

Desta forma, a imagem em questão é ressignificada, no sentido de dar a um soldado anônimo de algum registro de guerra um nome, uma ligação familiar (mesmo que fictícia), uma data de nascimento. Esta intenção do diretor é corroborada pelos dizeres de autoria de Cristian Boltanski que aparecem na tela, logo em seguida, ainda sobre a imagem do soldado morto: “Em uma guerra, não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...”.

A imagem some lentamente, em escurecimento. Um efeito de transição aplicado, de modo geral, em cenas carregadas de pesar, de tristeza, no caso do documentário em questão, acompanhado de uma trilha sonora lenta, tocada em um piano. A tela escura muda, em fusão lenta, para a imagem de um grupo de soldados em trajes de banho brincando à beira-mar, com um porta-aviões ao fundo, dando a entender tratar-se de um momento de lazer em meio a uma guerra em curso. Surge a legenda: “Em algum canto da Europa, 1944”. Sobreposta a esta imagem, aparece a legenda com a seguinte citação: “Morrer pela pátria! Não, isso é fugir da

⁸ Fonte: <<http://www.brasilescola.com/geografia/tio-sam.htm>>. Acesso em 15/01/2012.

verdade. Ninguém pode imaginar sua própria morte. Matar é o importante. Esta é a fronteira a ser cruzada. Sim, este é um ato concreto de vontade” (Paolo Gracie, soldado italiano). As legendas sempre contrastam com a ideia passada pela imagem correspondente. No primeiro caso, a imagem é de um cadáver de guerra e a frase tem um viés humanista; no segundo, a imagem de pessoas se divertindo em meio a uma guerra é acompanhada de uma frase que ressalta o ato de matar. É um choque de ideias que nos remete à visão de Eisenstein (2002a) acerca da montagem intelectual, baseada no conflito entre planos, conforme vimos no capítulo I. A imagem prossegue, até chegar ao momento em que um grupo de jovens lança para cima um deles, que é identificado no filme como “Paul Jones, o avô. 1916 – 1945”. A julgar pela data de falecimento, alguém que, posteriormente, sucumbiu naquela mesma guerra, um ano depois.

Ainda no capítulo que trata da guerra a partir da “história” da família Jones, após um efeito de escurecimento, vemos, em cores, a imagem forte de uma perna humana decepada, talvez pela explosão de uma mina ou granada, que é identificada no filme como “Robert Jones, o pai. 1942 – 1971”. Esta imagem é oriunda de um fragmento de filme feito durante a guerra do Vietnã e, ao contrário das anteriores, ouvimos um pouco do som ambiente, revelando que a gravação original foi feita com captação direta de som, aproveitada por Masagão como mais um ingrediente para a atmosfera de horror desta cena. De certa forma, esta escolha do diretor nos remete a questões históricas envolvendo o Cinema Direto, sobretudo a escola americana, onde o registro de guerra foi uma das aplicações para os equipamentos utilizados pelos documentaristas em suas abordagens observativas do mundo. A cena termina com um vietnamita lançando a perna em direção à câmera, numa referência histórica à retirada das tropas americanas deste conflito.

A imagem seguinte mostra uma explosão, seguida da legenda “Guerra do Golfo, 1991”. Vemos, então, um ataque aéreo visto a partir do equipamento onde o piloto mira para acertar o alvo em seguida. Aparece, em legenda, o nome do piloto que efetuou o tiro certo: “Robert Jones Jr. 1966”, um membro da quarta geração da fictícia família Jones, ainda vivo.

Masagão aborda, assim, a história de quatro grandes conflitos armados que tiveram a participação dos Estados Unidos, entre estas duas guerras mundiais. Vemos um século de guerras, em uma sequência de poucos minutos, articulada pela história de uma família contendo quatro gerações de combatentes, três deles mortos em ação. A história de um século de família Jones é, na verdade, a história de um século de guerras.



FIGURA 12 – “Um século de Família Jones”. Um século de guerras.

O capítulo seguinte trata dos trabalhadores de uma forma abrangente, levantando reflexões sobre categorias profissionais como a dos trabalhadores da construção das ferrovias no início do século passado, além dos efeitos da quebra da Bolsa de Nova York, a telefonista, a “lanterninha” do cinema, o operário chinês das fábricas de bicicletas, as mulheres japonesas na fábrica de televisores, o apertador de porcas da Renault argentina, a busca por ouro na Serra Pelada, o coveiro, etc. A abordagem acerca de cada uma destas categorias de trabalhadores é feita a partir de “referências pessoais”, como ocorre ao longo de todo o filme: a técnica japonesa da fábrica de televisores que é fã de Elvis Presley, o operário nova-iorquino que não tem medo de altura, o coveiro que joga dominó aos domingos e o agricultor que nunca viu uma imagem de TV. Em meio a esta sequência de eventos semelhantes a tantos outros que vemos em todo o filme, destacamos o uso expressivo de alguns recursos de montagem pelo diretor. Além de narrar estas falsas biografias e construir relações com fatos históricos relevantes, Masagão opta por utilizar alguns recursos disponíveis no *software* de edição que usava, o “Speed Razor 3.5” (MASAGÃO, 1998), manipulando digitalmente certas imagens, nesta e em outras partes do filme. Como exemplos, temos a imagem dos prédios de Nova York girando na tela, simbolizando uma vertigem no trecho em que vemos o operário da construção de arranha-céus. Também podemos citar a sobreposição e aceleração aplicadas na imagem do apertador de porcas que reforça o lado repetitivo do trabalho ali mostrado. Outro caso se dá no trecho em que vemos os pés do trabalhador rural, em uma fotografia que aparece inicialmente deformada por uma textura aplicada na ilha, que vai se dissolvendo e revelando a imagem sem aplicação de efeitos onde vemos que por trás da deformação produzida em computador havia pés verdadeiramente deformados por anos de trabalho rural.

Um outro exemplo de uso expressivo de efeitos de manipulação digital de imagens ocorre no capítulo “os ditadores”. Partindo inicialmente da fotografia antiga de um bebê, surgem na tela frases relativas ao caráter de alguém: “Indolente, mal humorado e austero. Pouco dinheiro, poucos amigos, poucas mulheres. Nem cigarro nem bebida. Bigode ralo”. A imagem do bebê dá lugar ao rosto de Hitler, destorcido na ilha de edição, misturado à palavra “paranoia” escrita na tela, seguida de sua definição. Surgem também retorcidos os rostos de outros ditadores, fundidos a esta mesma imagem: Mao-Tsé-Tung, Mussolini, Pol Pot, Franco, Salazar, Idi Amin, Ceaucescu, Ferdinand Marcos, Pinochet, Reza Pahlevi, Videla, Médici, Mobutu. Todos os rostos retorcidos e sobrepostos. Os recursos de pós-produção digitais

propiciam a manipulação digital de imagens, de maneira a reforçar uma ideia pretendida pelo autor que, no caso deste filme, ocorre por meio de imagens distorcidas cujo caráter indicial ou de referência converte-se em matéria-prima para a obtenção de figuras abstratas.

Com os modernos recursos de pós-produção, sobretudo aqueles que permitem a manipulação digital, pode-se silhuetar as figuras, linearizá-las, preenchê-las com massas de cores, alongá-las, comprimi-las, torcê-las, multiplicá-las ao infinito, submetê-las a toda sorte de suplícios, para depois restituí-las novamente, devolvê-las ao estado de realismo especular. Diferentemente das imagens fotográficas e cinematográficas, rígidas e resistentes em sua fatalidade figurativa (o desenho animado é uma exceção no cinema), a imagem eletrônica resulta muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar. Não por acaso, essas características anamórficas das imagens eletrônicas e digitais possibilitaram à vídeo-arte e à *computer art* retomar o espírito demolidor e desconstrutivo das vanguardas históricas do começo do século e aprofundar o trabalho de rompimento com os cânones pictóricos (figurativismo, perspectiva, homogeneidade de tempo e espaço) herdados do renascimento (MACHADO, 1997, p. 248).



FIGURA 13 – Imagens retorcidas dos ditadores.
Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* - reprodução.

A sequência continua com o corte em fusão para imagens de um fisiculturista, Eugene Sandow (1864 – 1917), exibindo seu porte físico em sobreposição a uma fotografia de dois homens trajando sungas, imagem esta acompanhada do áudio de discursos dos ditadores, com destaque para a voz de Hitler em um de seus discursos inflamados. Esta sequência de som e imagem remete à suposta perfeição da raça ariana defendida pelo Nazismo, e que motivou a perseguição e morte de pessoas de outros grupos étnicos. Em seguida, após um escurecimento de tela, vemos um desfile do exército nazista registrado em 1939 na Alemanha, onde os

soldados, com tochas nas mãos, formam uma suástica de fogo, vista do alto. Esta imagem passa, em fusão, para cenas de uma grande fogueira onde são queimados livros de “autores degenerados”, como informa a legenda, promovida pelo regime Nazista, seguida da colagem sobreposta de fotos e frases de autores como Oscar Wilde, Franz Kafka, Freud e Karl Kraus.

Em seguida, aparece a imagem de um soldado nazista pintando uma estrela de Davi, símbolo do judaísmo, na vitrine de um estabelecimento comercial. Este soldado recebe o nome de Ralf Vetter (1925 – 1979), em mais um exemplo de conversão de um anônimo registrado por uma câmera em personagem com nome próprio e história de vida fictícios. Em legenda, é dito que trata-se de um membro da Juventude Nazista que, após a queda do regime, foi criar coelhos no Brasil, até morrer “obsessivo e brigado com os vizinhos”. A queda do regime citada nas legendas é o gancho para a cena da destruição da suástica de concreto, no alto de um prédio, que encerra o capítulo sobre os ditadores.

No capítulo seguinte, Masagão utiliza imagens de arquivo para promover uma associação entre dois personagens marcantes do século XX, cada um em seu campo de atuação: Fred Astaire e Mané Garrincha. O capítulo inicia-se com as legendas “1”, “2”, “3”, “4 pernas”, sobrepostas a uma fotografia de túmulos, como ocorre em outros capítulos do filme. Vemos, então, a antológica cena da dança de Astaire com uma chapeleira extraída do filme *Royal Wedding* (1951), de Stanley Donen, porém com trilha sonora diferente da original: um samba, destes tipicamente utilizados para ilustrar imagens de partidas de futebol. O ritmo da dança se mantém dentro da métrica da nova trilha. Astaire parece dançar ao som do samba. Vemos, então, imagens de Mané Garrincha em campo, executando dribles desconcertantes para seus adversários, “dançando” com a bola, ao som da mesma trilha.

Masagão compõe um videoclipe, com um “vai e volta” de imagens curtas, promovendo uma comparação, ou mais que isso, um dueto, uma apresentação conjunta. Para tanto, são utilizadas imagens de Astaire sem cores (o filme original é colorido) como forma de eliminar o contraste com as imagens de Mané Garrincha extraídas do documentário “*Garrincha, alegria do povo*” (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, um filme em preto e branco. No meio do clipe, há um momento em que vemos o jogador, que vem correndo com a bola nos pés, parando em frente à grande área adversária, diante de um marcador do time oposto, preparando-se para driblá-lo. Então, em corte seco, vemos Astaire parando diante da chapeleira, seu par na dança. Estas duas imagens, na mesma ordem, são repetidas no clipe duas vezes, dando sequência a dança de Astaire com os dribles de Mané Garrincha. Ao longo

de todo o clipe há uma sincronia nas imagens, com a intenção de mostrar certa semelhança entre a dança e os dribles, além de ambos estarem ritmados com a trilha sonora (como fica claro no trecho em que uma parada da música é acompanhada pelo congelamento da imagem de Astaire), numa dança “a quatro pernas”, como sugere a legenda que abre o capítulo do filme. Eis mais uma referência estética usada por Masagão: a estética do videoclipe, muito utilizada na produção audiovisual pós-MTV, influenciada, como vimos no primeiro tópico deste capítulo, pela escola da videoarte e produção independente que aderiu à indústria televisiva a partir dos anos 1980.





FIGURA 14 – A “dança” de Fred Astaire e Mané Garrincha.

Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* - reprodução.

O capítulo “viagem através da Lua” gira em torno de um personagem controvertido, pai da contracultura e orientador das viagens lisérgicas dos Beatles: o psicólogo e PhD Timothy Leary.⁹ Seu último desejo antes de morrer, ter suas cinzas lançadas no espaço, é representado a partir da ressignificação de um trecho do filme de George Méliès, *Le Voyage dans la Lune* (1902), onde vemos o lançamento de um foguete ao espaço da forma como vemos no filme original, ou seja, sendo lançado ao espaço em uma espécie de canhão. No ato do lançamento, vemos em caracteres a frase “Lucy in the Sky with Diamonds”, uma referência à música dos Beatles cujas letras iniciais do título formam a sigla “LSD”, droga cujo uso moderado foi defendido por Leary, nos anos 1960 e 1970. A chegada do foguete a seu destino, representada pela emblemática imagem da Lua com um rosto cujo olho é perfurado pelo foguete, é acompanhada da frase “Para surpresa de Timothy... na Lua ocorria um curioso encontro”. Vemos, então, na cena da aterrissagem da nave, as imagens sobrepostas dos rostos de Che Guevara, Martin Luther King, John Lennon e Mahatma Ghandi “discutindo assuntos terrestres”, conforme aparece em legenda, aos quais agora Leary se junta. A cômica viagem à Lua retratada por Méliès se converte em representação do fato histórico que foi o lançamento das cinzas do personagem no espaço, visto de uma forma tão controversa quanto foi o próprio Leary em vida. Para um filme que tem na morte o ponto de partida para fazer asserções sobre o século XX, um personagem com um sepultamento tão inusitado como este é digno de merecer um capítulo exclusivo, como de fato foi feito pelo diretor. É interessante observarmos que as associações entre personagens e fatos neste trecho

⁹ Fonte: <http://brasil.indymedia.org/pt/blue/2003/10/266224.shtml>. Acesso em 21/01/2012.

do filme requerem um conhecimento prévio por parte do espectador de quem foi Timothy Leary e os demais personagens que surgem, e que papel exerceram na história do século XX.

O capítulo seguinte, intitulado “Elas”, faz uma varredura pela história do século passado, tendo por base o papel da mulher na sociedade em períodos distintos. Diferentemente do que ocorre no filme como um todo, neste capítulo o diretor opta por respeitar a cronologia dos fatos, começando pelo ano de 1901, quando vemos a imagem de um policial utilizando uma fita métrica para averiguar a distância entre o término do maiô e o joelho de uma moça. Uma imagem carregada de sentido, chamando a atenção para a vigilância do Estado sobre a mulher, um reflexo do moralismo machista. Após a moça que “abusou da ousadia do maiô”, vemos uma coletânea de imagens que marcam a tentativa da mulher de galgar seu espaço na sociedade em cenas como o primeiro cigarro, as manifestações pelo direito ao voto feminino, as personagens históricas que se colocaram à frente de seu tempo (da dançarina Josephine Backer à poetisa Edin Vincent Millay), a dança nos bailes dos anos 1920 aos anos 1960, a moda (Coco Chanel), etc.

Em seguida vemos um trecho que destaca a participação das mulheres na indústria bélica no período de guerra, ocupando o lugar dos homens convocados à batalha (simbolizado pelo cartaz onde vemos a ilustração de uma mulher mostrando o bíceps acompanhada da frase em inglês *we can do it*, que quer dizer “nós podemos fazer isso”). Logo após, vemos uma série de imagens que registram as linhas de montagem repletas de mão de obra feminina em diversos países, em especial a mulher americana. Na sequência aparece em legenda a frase “E quando acaba a guerra”. Vemos, então, imagens da mulher na cozinha, limpando a casa, cuidando dos filhos, lavando roupa, cuidando do marido e, por fim, em depressão, através da imagem de uma mulher que, sentada em uma cama, dirige um olhar de desolação para a câmera. Neste trecho, conforme observa Bernardet (1999), para além de questões narrativas ou cronológicas, a significação de imagens é projetada a um nível conceitual.

Não se trata de descrever a situação das mulheres após os anos passados nas fábricas, mas de impotar a questão num nível de tipo sociológico: a volta às fábricas dos homens desmobilizados devolve às mulheres as tarefas domésticas e, no filme de Masagão, provoca uma depressão consequente (BERNARDET, 1999).

O diretor trabalha o conjunto de recursos de que dispõe, toma imagens extraídas de algum filme de ficção do início do século XX (a mulher com o aspirador de pó, ou a que olha desoladamente para a câmera) e utiliza estes recursos de forma expressiva (legendas,

transições suaves, sobreposição de imagens) para transpor ao espectador uma ideia, propor uma reflexão que antes não estava colocada diretamente nas imagens, mas que foi intencionalmente construída na montagem.

Vemos, ainda, registros de mulheres reagindo às dominações da sociedade machista ao longo do século de diferentes formas, como na sequência em que vemos mulheres dançando com saias curtas, com as legendas “Anos 60”. “Algumas criaram a minissaia”; “Outras queimaram sutiãs”. Junto a esta última frase, vemos imagens de mulheres do movimento feminista em um protesto em que colocam seus sutiãs em um tonel para serem queimados. O capítulo encerra com imagens de Woodstock, onde vemos mulheres sem roupa correndo entre os campos da fazenda onde ocorreu o festival, em 1969, numa referência à liberação sexual que marcou a segunda metade do século XX. São 68 anos (1901 a 1969) de história da mulher na sociedade, contados a partir de pequenas biografias anônimas e fictícias somadas à personalidades e fatos marcantes da história.

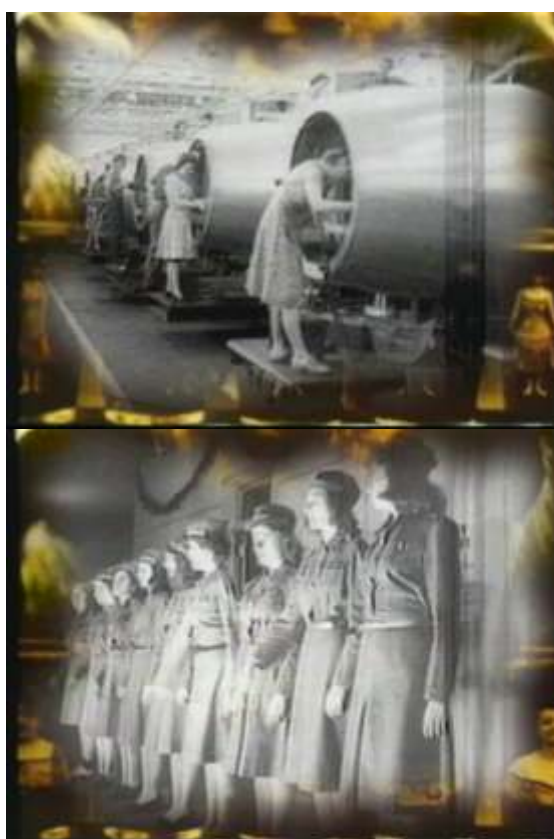




FIGURA 15 – A mulher na indústria bélica e, depois da guerra, dos afazeres domésticos à depressão.
 Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* - reprodução.

A montagem também é utilizada com a finalidade de ressaltar diferentes aspectos de acontecimentos históricos, trabalhando a construção da voz própria do filme com a intenção de levar o espectador a refletir sobre olhares distintos em torno de um mesmo fato. Um exemplo é o que ocorre no capítulo intitulado “A luz elétrica, o rádio e a Aspirina”. A luz elétrica é vista inicialmente a partir da inauguração do Palácio da Eletricidade, na Exposição Universal de Paris, em 1900, pouco antes de serem ligadas 5700 lâmpadas. Das imagens e ilustrações que documentam este acontecimento o espectador é conduzido para “algum ponto da América” onde um homem negro, que no filme é identificado como Paul Norman, é amarrado a uma cadeira elétrica para, instantes depois, ser executado. Para ressaltar ainda mais o contraste entre os diferentes usos da eletricidade, a imagem é acompanhada da frase, em caracteres: “Não tinha luz elétrica em casa”. A elite parisiense prepara um espetáculo de luzes enquanto, na América, um homem que não conheceu a eletricidade é executado em uma cadeira elétrica. Na cena seguinte o encantamento de um homem diante de uma lâmpada elétrica é comparado com a visão da terra vista do alto, pela primeira vez na história, por Yuri Gagarin, primeiro homem a visitar o espaço. Neste trecho temos um exemplo de

ressignificação que associa o homem que se admira com uma lâmpada acesa ao astronauta russo, identificando-o como “Yuri Gagarin, o pai”. Por meio desta associação, além da reação dos personagens diante do novo, é passada uma ideia de evolução, do desdobramento do progresso que a eletricidade representa.

Esta evolução acaba por ser também a ponte para invenção do rádio, o meio de comunicação mais popular da época da conquista do espaço (em 1961 a televisão ainda era pouco acessível na maioria dos países, incluindo o Brasil), pelo qual milhões de pessoas certamente receberam a notícia deste feito histórico. A transição entre estes dois assuntos é reforçada pelo acréscimo da imagem de válvulas de um equipamento de rádio, ressaltando o uso da eletricidade para o funcionamento do aparelho. Uma sequência de imagens de pessoas ouvindo rádio em diversas situações e ambientes destaca a popularidade deste meio de comunicação, incluindo um aparelho portátil por meio do qual uma tropa de soldados americanos recebe a notícia de sua retirada do front de batalha no Vietnã, notícia esta que é transcrita em caracteres que dividem a tela. Um destes soldados ganha o nome de “Bill Popper”, que, de volta à América, onde “foi vender Big Macs & fritas”. Masagão utiliza a imagem em *close* de um soldado qualquer seguida da inauguração de uma loja do McDonald’s para entrar no assunto da promoção do estilo de vida americano, em meados dos anos 1960, asserção construída a partir de imagens de bens materiais típicos de uma casa de família americana como carro, casa própria e eletrodomésticos. Estes equipamentos são mostrados a partir de imagens que parecem ter sido extraídas de anúncios publicitários comumente exibidos na TV. No filme, estas imagens são ressignificadas, tornando-se os “bens adquiridos” por Bill. A Aspirina é apresentada como “um vício” do personagem, um componente a mais deste estilo de vida.

Do anúncio publicitário da Aspirina é dado um salto no tempo, por meio da montagem, onde vemos a imagem dos “chuviscos” resultantes de uma estação de TV fora do ar, com a sobreposição de imagens de um vaqueiro nordestino e uma mulher obesa, com as frases “Pouca TV” e “Muita TV”. A imagem do rosto do vaqueiro admirado diante de um aparelho de TV que vê pela primeira vez entra em contraste com a da mulher obesa, deitada na cama, com os dizeres “nunca perdia a sessão da tarde”. Este capítulo exemplifica o uso da ressignificação de imagens, dos recursos de montagem e da mistura de personagens reais e fictícios, por meio de frases escritas na tela, como forma de construir asserções acerca do estilo de vida do cidadão comum ao longo do século XX, ressaltando ideias contrastantes,

aspectos distintos do entorno das três invenções que servem de gancho para a construção da narrativa deste capítulo do filme.

Em “4 domingos”, capítulo seguinte, o cineasta utiliza quatro imagens estáticas e o recurso de texturização digital de imagem, na ilha de edição, para construir um discurso abstrato acerca das relações humanas, fazendo referência à solidão. Em uma montagem relativamente simples se comparada ao restante do filme, Masagão utiliza como primeira cena uma sobreposição de uma imagem de mulher nua surgindo por cima uma fotografia do artista plástico Marcel Duchamp em que ele aparece jogando xadrez com uma mulher também sem roupas. A segunda imagem é de uma pintura expressionista de Edward Munch, que retrata um casal despido, onde o rosto da mulher passa uma certa tristeza ou desolação. A terceira é um quadro de Edward Hopper, que retrata uma mulher solitária em um quarto. Estas três iconografias passam para o espectador um aparente estado de solidão, e a quarta imagem, uma obra do artista plástico José Leonilson de 1992, reforça esta ideia: um travesseiro cor de rosa com um bordado no canto esquerdo com a palavra “ninguém”. Cada imagem representa um dos quatro domingos, uma sequência progressiva que parte da ideia de desinteresse mútuo, numa espécie de “solidão a dois”, passando pela solidão da mulher em um quarto vazio e culminando no vazio total, na figura do travesseiro. A partir de imagens estáticas de diferentes períodos da história da arte, o uso expressivo da montagem destes poucos elementos, articulados à texturizações e transições em *fade*, propicia a construção de um discurso acerca das relações humanas ao longo do século XX.



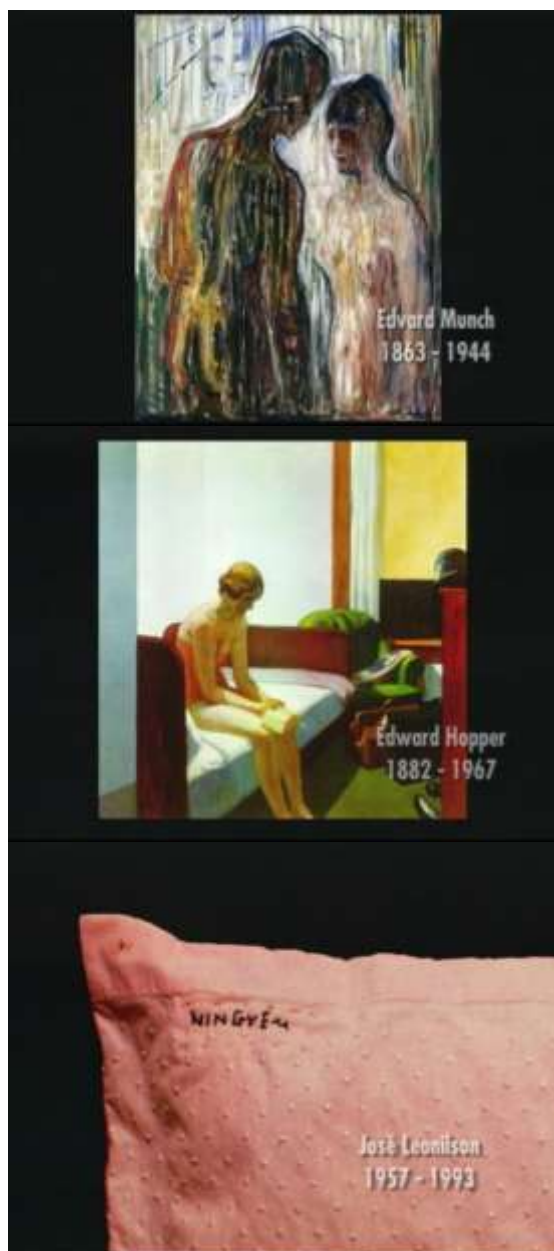


FIGURA 16 – “4 domingos”.

Fonte: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* - reprodução.

O capítulo final, intitulado “Perto de Deus”, faz diversas asserções acerca da relação entre o homem e Deus ao longo do século. Inicialmente classificando a forma como ocorre esta relação em cada uma das principais religiões, são feitas considerações em torno das diversas manifestações de fé em contraposição à problemas sociais diversos que instigam o espectador, levando-o a refletir sobre o tema.

Para falar da relação entre o homem e Deus (ou formas de representação da divindade, dependendo da religião em questão), Masagão complementa a frase-título do capítulo com aquilo que cada religião adota como parâmetro de proximidade com a divindade: “Perto de

Deus. Perto de Buda”, com relação aos monges tibetanos, que aparecem nas imagens; “Perto de Deus. Perto do Muro”, sobre os judeus que vemos em veneração ao Muro das Lamentações, em Jerusalém; “Perto de Deus. Ao redor de Alah”, frase relativa à imagem da peregrinação à Meca; “Perto de Deus. Perto dos Orixás”, referindo-se a cultos africanos e “Perto de Deus. Perto do Vento”, frase alusiva à religião Hindu.

A partir deste ponto, as asserções passam a ser menos indiciais e mais expressivas: vemos agora o olhar do diretor acerca do tema. Na primeira sequência vemos imagens de um culto evangélico registrado na Venezuela, em 1946, em que aparece uma mulher em transe, em uma suposta possessão demoníaca, acompanhada da frase em caracteres “Deus espanta o Diabo”. Na sequência seguinte, vemos uma imagem estática de uma mulher em oração, onde surge a frase: “Deus perto dos pequenos problemas humanos”. Na próxima imagem, registrada “Em algum campo de batalha”, onde vemos uma fila de soldados sendo abençoados por um sacerdote, aparece a frase: “Deus perto do Inferno”. Observemos que o teor das frases em caracteres (que desempenham um papel de narrador) buscam conduzir o espectador a um processo de reflexão que resulta em um salto qualitativo em sua fruição, no sentido de despertar a atenção deste para questões que não estão diretamente expostas na imagem: não há referência direta aos “pequenos problemas humanos” aos quais o diretor se refere, nem vemos imagem de um front de batalha sendo atacado para que possamos associar a situação mostrada ao Inferno. Isto cabe ao “espectador-montador” (BERNARDET, 1999). Podemos afirmar que aqui é posto em prática o que Eisenstein (2002a) chamou de montagem intelectual, onde a justaposição de dois fragmentos de filme não resulta na simples soma destes fragmentos, mas no produto, como vimos no Capítulo I. Aqui, porém, o produto consiste no resultado da sobreposição de caracteres na imagem, onde o espectador equaciona aquilo que é mostrado com o que está escrito no canto da tela, e o resultado provoca o salto qualitativo na fruição do filme, por parte do espectador. É esta forma de asserção que se repete até o final do capítulo. Vemos, em seguida, como “capítulo final”, o *travelling*¹⁰ gravado entre os túmulos, que termina com a frase-título do filme, extraída dos dizeres encontrados sobre o portão de entrada do cemitério: “Nós que aqui estamos, por vós

¹⁰ Movimento de câmera onde o equipamento é instalado sobre um dispositivo móvel (um carrinho sobre trilhos, um automóvel, etc). Neste caso, o movimento foi registrado com uma *Steadycam*, um suporte para a câmera preso ao corpo do operador que elimina a trepidação, permitindo que o mesmo caminhe sem que a imagem fique estremeçada.

esperamos”. Curiosamente, o título do filme aparece apenas na última imagem, subvertendo uma lógica comum de qualquer obra audiovisual, onde o título, no geral, é a primeira coisa que aparece.

A divisão da obra em capítulos, cada um abordando um subtema do assunto central, faz com que uma mudança proposital na ordem de apresentação dos capítulos não altere em nada a estrutura narrativa do filme. Isto é tão latente no filme que até mesmo a autoria¹¹ do DVD leva em consideração esta ideia do diretor. Da mesma forma como se organiza um livro de ensaios, poesias ou contos em capítulos que abordam temas secundários ligados a um tema central da obra, no DVD oficial do filme, cada capítulo corresponde a um subtema, como vimos até aqui. Além disso, no menu principal, ao selecionarmos a opção “filme”, é aberto um submenu contendo as opções: “cemitério”, “nomes”, “prêmios” e “todo o filme”. Se escolhermos, por exemplo, a opção “nomes”, será aberto um novo submenu com as opções, nesta ordem: “utopia”, “religião”, “alfaiate”, “cemitério”, “Garrincha Aistaire”, “mulheres”, “Nijinski”, “4 domingos”, “Família Jones”, “Hans e Anna”, “ditadores”, “solidão”, “créditos”, “modelo T”, “trabalhadores”, “Aspirina” e, por último, “nuvem”. Nota-se que a ordem dos capítulos é aleatória. Não segue a mesma sequência que vemos quando optamos por ver o filme completo. Em suma, a narrativa do filme é composta de subnarrativas autossuficientes, de maneira que a mudança de ordem de apresentação destas subnarrativas (ou pequenas narrativas que compõem uma narrativa maior) não altera o todo, não muda a asserção proporcionada pela obra. De certa forma, podemos afirmar que a composição da narrativa é não-linear, pois não segue uma ordem cronológica do século XX, nem forma uma única narrativa com começo, meio e fim nitidamente definidos.

¹¹ Processo de criação do *layout* de apresentação de um DVD ou *Bluray*, que envolve a confecção do *menu* e de submenus, permitindo também o acréscimo de conteúdos extras, como cenas excluídas, *making of*, *trailers*, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo por base os conceitos de “voz própria” e os “modos de representação” de Nichols (2009) e levando em conta teorias e aspectos históricos acerca da montagem e do cinema documentário, pesquisamos a montagem de filmes brasileiros produzidos nos últimos anos e seu papel na construção da narrativa audiovisual de cada obra aqui analisada. Ao longo da realização deste trabalho pudemos observar a forma como diretores que adotam estilos distintos vêm se apropriando das novas tecnologias da produção audiovisual. Vimos, ainda, que o contato com as novas mídias por parte do espectador tem papel importante na qualidade da sua fruição com o filme, sobretudo em obras que utilizam de forma mais intensa o potencial expressivo dos elementos de montagem.

Percebemos na construção da voz própria de cada documentário analisado a forma como cada diretor se utiliza das tecnologias digitais e de suas potencialidades para construir sua representação do mundo histórico. Mesmo em documentários que adotam uma voz própria baseada na oralidade, na palavra dita, como é o caso do cinema de Eduardo Coutinho, conforme observamos em *O fim e o princípio*, as novas tecnologias são absorvidas e ganham papel fundamental na concepção do filme. O suporte do vídeo na captação é o que torna possível o processo de escuta ativa que norteia o trabalho deste diretor na gravação dos depoimentos, como vimos ao falarmos do dispositivo na obra de Coutinho. Se o vídeo se sobrepõe ao uso da película na captação, mesmo utilizando fitas que gravam em torno de uma hora seguida, como ocorria na época de realização do documentário em questão, os avanços mais recentes propiciados pela tecnologia digital, com câmeras que utilizam cartões de memória trabalhando em *loop* (são utilizados dois cartões por câmera, com gravação alternada entre eles) permitem a gravação sem limite de tempo, ao tornar possível a troca de um cartão “cheio” por outro “vazio”, sem que para isso a gravação precise ser interrompida. O que torna este avanço tecnológico interessante para diretores que, a exemplo de Coutinho, precisam realizar captações extensas para a realização de seus filmes.

Com relação à montagem, em *O fim e o princípio* não são utilizados efeitos, transições e outros recursos estéticos, o que reflete o estilo do diretor e seu desejo de eliminar tudo o que possa se sobrepor ao encontro entre cineasta e personagem e tudo o que brota deste momento e que vislumbramos na entrevista. A articulação dos trechos de falas, a definição do que entra

no filme e do que será suprimido, bem como do ponto de corte entre o final de um trecho de fala e o início de outro, tudo isto se baseia nas evidências encontradas na própria fala, no que é dito e que serve de deixa para outro momento selecionado mais adiante no material bruto. As evidências contidas na própria porção de mundo abordada no filme também fazem parte desta articulação. Coutinho as utiliza em sequência, não usa inserções de imagem sobre trechos de fala, o que poderia gerar uma interferência do ponto de vista do diretor ao criar associações entre a fala e a imagem de cobertura. Por isso, prefere que estas imagens apareçam soltas, isoladas entre o encerramento da fala de um personagem e o início da fala de outro. Porém, esta escolha não é aleatória, nem está presa à cronologia das filmagens. Estes trechos podem ser entendidos pelo espectador como pontos de “descanso”, após uma sequência longa de falas, de maneira a dar um certo equilíbrio ao ritmo do filme. Além deste ponto, no caso específico do filme analisado, as características da locação e do estilo de vida dos personagens aparecem refletidas na forma como estas imagens aparecem no filme: planos longos, abertos, com som direto, câmera fixa. O ritmo lento da montagem reflete a lentidão do tempo, do lugar e da vida dos personagens.

Uma ética da transparência perpassa o filme, como é comum na obra deste cineasta. A montagem reflete esta transparência nas escolhas dos trechos de imagens e falas que deixam de ser suprimidos e passam a fazer parte do filme. Imagens que normalmente seriam descartadas em outras produções tornam-se parte da narrativa, como as que mostram as tentativas frustradas de Rosa em conduzir as conversas com os personagens, as mudanças de rota na feitura do filme, ou a espera do personagem Vigário pela esposa que vai trocar de roupa para aparecer na filmagem. Estes fragmentos de imagens e sons falam de como o filme foi feito, que é o que realmente importa na visão de Coutinho, e dão ao filme uma abordagem ligada ao modo reflexivo. O filme é também objeto das asserções, a voz é, ao mesmo tempo, participativa e reflexiva: participativa pela escuta ativa que o diretor realiza com os personagens e reflexiva por deixar claro o filme enquanto representação, algo construído que interfere no ambiente e na rotina dos personagens. É pelas escolhas feitas no ato da montagem, a partir da análise do material bruto e da articulação dos trechos selecionados, norteadas pela oralidade visando constituir um todo unificado, que o filme ganha uma voz própria e, com isso, torna-se uma obra com estilo próprio deste cineasta.

Com relação ao filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, a ressignificação de imagens de arquivo dá a fragmentos do filme, inicialmente de caráter indicial por serem

registros de fatos históricos, o status de representação por estarem inseridas em uma nova lógica narrativa norteadas pelo estilo do diretor e por sua ideia original de traçar um perfil do século XX a partir de biografias fictícias de pequenos personagens, muitas vezes “tirando-os do anonimato” em que estão inseridos no filme original e dotando-lhes de uma identidade, uma história de vida, mesmo que esta tenha sido criada pelo diretor para o filme. Além desta consequência do processo de ressignificação podemos apontar como segunda consequência o uso de imagens manipuladas no processo de montagem em ilha de edição digital não-linear, com distorções e texturizações, combinando com frequência em uma mesma tela fragmentos de imagens diversas, como ocorre em alguns trechos de filme que apontamos na análise.

A forma como Masagão trabalha em seus filmes os recursos disponíveis na ilha de edição por computador nos permite confirmar nosso pensamento que o uso destes recursos ultrapassa as questões da estética e do ritmo da narrativa e se tornam ferramentas de expressão, utilizadas para transpor para o espectador ideias, sensações, impressões que compõem a “voz da perspectiva” (NICHOLS, 2009), uma voz indireta, que depende de um processo de fruição ativa por parte do espectador. A combinação de imagens ressignificadas, informações em letreiros (legendas), efeitos diversos aplicados às imagens e trilha sonora potencializam a interpretação do espectador, remetendo a informações ou reflexões que não estão diretamente expostas no filme, mas que surgem na mente do espectador como produto desta combinação, o que remete à montagem intelectual (EISENSTEIN, 2002a).

Este processo de fruição ativa se deve em muito à familiarização por parte do espectador com os códigos das novas mídias a qual todos, de alguma forma, estão expostos. Afinal, não é um trabalho árduo para quem está acostumado com a lógica multitarefa dos computadores, por exemplo, interpretar e fazer associações em quadros fílmicos compostos de duas ou mais imagens correndo simultaneamente. Prova disto é que, como vimos, o processo de ressignificação de imagens diversas está presente na produção cotidiana de vídeos amadores disponíveis na Internet feitos em computadores domésticos como uma brincadeira. Podemos falar, ainda, de pessoas que produzem vídeos, profissionais ou não, visando a participação em festivais presenciais ou virtuais, que é um campo cada vez mais explorado por novos realizadores.

Concluimos, ainda, que as potencialidades dos recursos disponíveis na ilha de edição não-linear representam uma facilitação para o realizador, no sentido de tornar possível o uso de certos efeitos de vídeo de maneira menos dispendiosa e mais prática. No caso do filme de

Masagão, estes recursos possibilitaram tanto um custo de produção relativamente baixo como o fato de o filme ter sido todo desenvolvido apenas pelo diretor em seu computador pessoal, o que em outros tempos seria muito difícil, talvez impossível.

Esperamos com este trabalho ter contribuído com os estudos relativos ao cinema nacional, sobretudo o documentário, um campo em ascensão tanto em relação à produção de novos filmes quanto à pesquisa acadêmica. Entendemos a montagem da produção audiovisual brasileira como um vasto campo de estudos, sendo este material apenas uma pequena contribuição.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Maria de Fátima. **A montagem cinematográfica e a lógica das imagens**. Belo Horizonte: Fumec, 2004.
- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2002. 7. ed.
- _____. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- AUTRAN, Arthur. **O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo**. *Olhar*, v.IV, n.7, jul-dez 2002.
- BERNARDET, Jean Claude. **O espectador como montador**. IN: *Folha de S. Paulo*, 15 de agosto de 1999. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1999/08/15/72>>. Data do acesso: 12/12/2011.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003. 2. ed.
- _____. **A migração das imagens**. IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- CARVALHAL, Fernanda Caraline de A. **Instituto Nacional de Cinema Educativo: da história escrita à história contada – um novo olhar**. *Mnemocine*, 2009. Disponível em <http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=167:instituto_naccine&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67>. Acesso em 14/07/2011.
- CARVALHO, Ananda. **Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos**. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1976. 3. Ed.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COSTA, Ricardo. **A outra face do espelho: Jean Rouch e o “outro”**. *Biblioteca on-Line de Ciências da Comunicação*. Portugal: Mar/2000. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.pdf>>. Acesso em 12 jun. 2011.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e video**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

DUARTE, Elizabeth Bastos. **Televisão: ensaios metodológicos**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

EDUARDO, Cléber. **Alô Alô, Terezinha, de Nelson Hoineff (Brasil, 2009): resgate da abjeção e recusa da permissividade**. IN: *Revista Cinética*. Disponível em < <http://www.revistacinetica.com.br/aloloterestina.htm>>. Acesso em 13/07/2011.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002a.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002b.

FECHINE, Yvana. **O vídeo como projeto utópico de televisão**. IN: MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FREIRE, Marcius. **Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo**. *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 14, p. 13-28, dez. 2007.

GADREAU, André e JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

HARRIS, Hugo de Almeida. **Cabra Marcado Para Morrer: mosaico de fragmentos no documentário de Eduardo Coutinho**. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

LIMA, Paulo Santos. **Uma noite em 67, de Renato Terra e Ricardo Calil (Brasil, 2010): Nas fundações do cinema documental**. IN: *Revista Cinética*. Disponível em < <http://www.revistacinetica.com.br/noiteem67.htm>>. Acesso em 16/07/2011.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007. 2.ed.

_____. **O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente**. IN: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

_____. **O filme dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. IN: *Sobre fazer documentários* / vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

_____. e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____ (org). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

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

MASAGÃO, Marcelo. **Nós que aqui estamos, por vós esperamos** (carta de apresentação). 1998. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/filmememoria/apresentacao.htm>>. Acesso em 06/01/2012.

MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MERTZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte, 1980.

MIGLIORIN, César. **Santiago, de João Moreira Salles (Brasil, 2007): entre o saber e a experiência**. IN: *Revista Cinética*. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>>. Acesso em 26/04/2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2009. 4. ed.

NOBRE, Cândida e NICOLAU, Marcos. **Remix no ciberespaço: da perda da aura à diluição da autoria**. In: *Revista Culturas Midiáticas*. Ano III, n. 01 – jan/jun/2010. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/11d591343820101009063653.pdf>>. Acesso em 13/12/2011.

NÖTH, W. **Máquinas semióticas**. *Galáxia*, Brasil, v. 1, n. 1, 2001. Disponível em <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/1265>>. Acessado em 14 dez. 2011.

PENAFRIA, Manuela. **Perspectivas de desenvolvimento para o documentário**. Portugal: Universidade da Beira do Interior, 1999. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.html>. Acesso em 13 de julho de 2011.

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

_____ **A encenação documentária**. *XI Estudos de cinema e audiovisual Socine*. p. 75-84. São Paulo: Socine, 2010.

REIS, Francis Vogner dos. **Juízo, de Maria Augusta Ramos (Brasil, 2007): nova integridade documental**. IN: *Revista Cinética*. Disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/juizo.htm>>. Acesso em 14/07/2011.

ROCHA, Patrício. **O exercício do poder e síntese aplicado ao audiovisual: um estudo de documentários de curta duração postados nos sites *You Tube* e *Festival do Minuto***. IN: *Revista Eletrônica Temática*, João Pessoa, Ano VI, n. 12 – Dezembro/2010. Disponível em

<http://www.insite.pro.br/2010/Dezembro/documentarios_curta_duracao.pdf>. Acesso em 23/07/2011.

_____ e LIRA, Bertrand. **Percepções do ver - e do não ver - o mundo: o papel da montagem/edição nos documentários “Janela da Alma” e “A Pessoa é para o que Nasce”**. IN: *Revista Culturas Midiáticas*. Ano III, n. 01 – jan/jun/2010. Disponível em <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/06f717184c20101009063305.pdf>>. Acesso em 10/07/2011.

_____ e PORTO, Ed. **Do presencial ao virtual: A convergência de mídias a partir do exemplo do site Festival do Minuto e seus reflexos na linguagem audiovisual**. IN: *II Congreso Internacional Comunicación 3.0*. Universidad de Salamanca, ES. Anais. Espanha: 2010. Disponível em <<http://campus.usal.es/~comunicacion3punto0/comunicaciones/074.pdf>>. Acesso em 16/07/2011.

RODRIGUES, Cristiano José. **Documentário, tecnologia e sentido: um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro**. Dissertação (mestrado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário moderno**. IN: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

_____ (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

VERTOV, Dziga. **Nós – variação do manifesto**. IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003. 4. ed.

_____ **Resolução do conselho dos três**. IN: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003. 4. ed.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____ (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003. 4. ed.

FILMES

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche. Montagem: Jordana Berg. Videofilmes: Brasil, 2005. 1 DVD (101 min), son. Color.

NÓS que aqui estamos por vós esperamos. Direção, pesquisa, edição e produção: Marcelo Masagão. Brasil, 1998. 1 DVD (72 min), son. Color.