

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

MARCUS VINICIUS LEITE BATISTA

**ENSAIO SOBRE ROTEIRO DOCUMENTAL:  
ANÁLISE DE TRÊS FILMES CONTEMPORÂNEOS SERGIPANOS  
(2013– 2016)**

SÃO CRISTÓVÃO  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

MARCUS VINICIUS LEITE BATISTA

**ENSAIO SOBRE ROTEIRO DOCUMENTAL:  
ANÁLISE DE TRÊS FILMES CONTEMPORÂNEOS SERGIPANOS  
(2013– 2016)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Romero Venâncio

SÃO CRISTÓVÃO  
2020

MARCUS VINICIUS LEITE BATISTA

**ENSAIO SOBRE ROTEIRO DOCUMENTAL:  
ANÁLISE DE TRÊS FILMES CONTEMPORÂNEOS SERGIPANOS  
(2013–2016)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Aprovado em: \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Romero Venâncio (orientador)  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Bertrand Lira  
Universidade Federal da Paraíba

## **AGRADECIMENTOS**

Este é o momento de ver um filme passando na sua cabeça ao se deparar com dois anos que se fecham no ciclo de mestrado. Desde da aula como ouvinte sobre documentário do professor Romero Venâncio até a última matéria do mestrado que cursei chamada Antropologia Visual, só tenho a agradecer ao PPGCINE, e ao percurso que tive na finalização dessa pesquisa.

Sem embargo, primeiramente agradeço ao meu orientador, Romero Venâncio, por sua paciência, sugestões de livros, e incentivador da pesquisa e preservação da memória audiovisual sergipana.

Agradeço a minha família Leite Batista que esteve comigo nos momentos mais difíceis, me incentivando e encorajando mesmo estando ausente por conta dos estudos.

Em especial quero agradecer ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, aos professores e amigos que estiveram comigo durante todo o percurso.

“Todos os grandes filmes de ficção  
tendem ao documentário, como todos os  
grandes documentários tendem à ficção”  
Jean Luc Godard



BATISTA, M. V. L. **Cinema e interdisciplinaridade: narrativas sociais.** 143 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) — Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

## RESUMO

Esta dissertação visa trazer discussões e práticas acerca da criação do roteiro de documentário. Percorreremos um caminho teórico apresentado por Luiz Rezende, recorrendo ao conceito de virtualização e, a partir dessa análise, propomos decorrer sobre a práxis do roteiro de documentário com o auxílio das leituras de Sérgio Puccini. Essa dissertação foi dividida em três etapas, para discutir a criação do roteiro documental: a primeira etapa, histórico-teórico-documental, encontrada nos dois primeiros capítulos; a segunda etapa, mais sobre a práxis do roteiro; e a terceira etapa, aplicando as taxonomias e métodos de abordagem aos documentários sergipanos selecionados. O intuito deste estudo é ampliar investigações sobre o modo de fazer e pensar o documentário, delimitando esse recorte com filmes contemporâneos sergipanos, pelo viés de seu roteiro.

**Palavras-chave:** Roteiro de Documentário. Teoria. Práxis. Criação. Taxonomia.

BATISTA, M. V. L. **Cinema e interdisciplinaridade: narrativas sociais.** 110 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) — Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to bring and practices about the creation of the documentary script. We will follow a theoretical path presented by Luiz Rezende, using the concept of virtualization and, based on this analysis, we propose to proceed on the praxis of the documentary script with the help of readings by Sérgio Puccini. This dissertation was divided into three stages, to discuss the creation of the documentary script: a first stage, historical-theoretical-documentary, found in the first two chapters; the second stage, more about the script's praxis; and the third stage, applying taxonomies and approach methods to selected Sergipe documentaries. The purpose of this study is to expand investigations on the way of making and thinking about the documentary, delimiting this cut with contemporary films from Sergipe, due to the bias of its script.

**Keywords:** Documentary script. Theory. Praxis. Creation. Taxonomy.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	8
<b>2. POR UMA (IN)DEFINIÇÃO DOCUMENTAL</b>	13
2.1 DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO	14
2.2 DOCUMENTÁRIO MODERNO	23
2.3 DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO	32
<b>3. O LUGAR DO ENUNCIADO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO</b>	47
3.1 DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO BRASILEIRO: DO FILME ETNOGRÁFICO AO FILME EDUCATIVO	48
3.2 DOCUMENTÁRIO MODERNO BRASILEIRO DIRETO	55
3.3 DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO (DA RETOMADA À PÓS-RETOMADA)	70
<b>4. ROTEIRO DOCUMENTAL</b>	81
4.1 PROPOSTA: DA IDEIA AO TRATAMENTO	82
4.1.1 Ideia	83
4.1.2 Dispositivo	83
4.1.3 Pesquisa	84
4.1.4 Argumento	85
4.1.5 Tratamento	89
4.2 RECURSOS NARRATIVOS PARA SITUAÇÃO DE FILMAGEM	96
4.3 RECURSOS NARRATIVOS PARA SITUAÇÃO DE MONTAGEM	101
<b>5. ARACAJU E UM ENSAIO SOBRE ROTEIRO DOCUMENTAL</b>	109
5.1 BREVE HISTÓRICO DO DOCUMENTÁRIO EM SERGIPE	110
5.2 CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE? (2013)	114
5.3 ARACAJU, O QUE HÁ EM VOCÊ E FALTA EM MIM (2014)	122
5.4 OCUPE A CIDADE (2016)	130
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	137
<b>REFERÊNCIAS</b>	140

## 1. INTRODUÇÃO

Meu interesse por documentário talvez tenha surgido com meu primeiro curta-metragem, gênero ficcional, sua narrativa já apresenta a metalinguagem como recurso estético, ou seja, o enredo é como se fosse um *making of* de um filme que está sendo filmado. O interesse sempre esteve mais no caminho do que em chegar ao final do percurso. Como se o interessante de uma ficção fosse editar as imagens que não estariam na montagem de um filme de enredo clássico, ou seja, o *making of*, a sua parte documental, o erro, o ensaio e seu processo. Esse meu primeiro curta-metragem se chama *Pretensão Dicuérolla* (2001). A minha relação histórica-afetiva é que esse filme foi realizado com o intuito de participar do festival Curta-SE, no ano de seu surgimento. Embora não tenha entrado, o curta-metragem foi selecionado no Festival de Varginha, em Minas Gerais. Essa foi a primeira vez em que viajei a partir do cinema. O exercício de exibir o filme em outro lugar que não o meu, saindo da zona de conforto, conhecer uma nova cultura e apresentar a minha, me fez amadurecer e dar o gatilho de querer trabalhar com audiovisual.

Na graduação em Radio e TV (2002–2006), na UFS, me concentrei mais nas matérias relacionadas ao audiovisual, e com orientações mais para a prática do que para a teoria — o que me faz recordar que não passei por nenhuma iniciação científica, nem apresentei trabalho nos encontros de comunicação social dos quais participei durante o período de graduação. Após minha graduação, passei quase três anos estudando cinema, com foco em documentário, em Buenos Aires, Argentina. Esse tempo de vivência em outro país me fez experienciar uma nova forma audiovisual educacional. A integração de uma mesma matéria entre a teoria e a prática é uma delas. Tive a oportunidade de ter aula de direção e roteiro de documentário na Universidad del Cine (FUC), onde para cada cátedra havia dois professores, um para teoria e outro para prática. Esse exercício da mesma matéria ser realizada por dois professores que se complementam foi algo muito positivo para minha formação. Posso destacar também o exercício das matérias práticas, nas quais os alunos eram instados a escrever diariamente sons e imagens e trazê-los para a sala de aula. Essa diferença de ensino na Argentina foi importante para perceber novas formas de aprendizado que podem ser postas em prática em cursos e universidades de Cinema no Brasil.

Em 2010, retornei definitivamente ao Brasil e comecei a dar oficinas de audiovisual. Com o decorrer do tempo, desenvolvi uma oficina de audiovisual mobile, com foco no documentário realizado a partir de celulares. O público das oficinas gira em torno do público jovem-adulto, que percebe o celular como ferramenta de trabalho, seja com o audiovisual nas redes sociais, seja no engajamento criado a partir do *marketing* digital. Paralelamente às oficinas, criei meu primeiro MEI, chamado Hijo de Peixe , uma empresa de audiovisual com foco na produção de documentários institucionais. Abrir um negócio foi importante, também, para mapear os trabalhos preponderantes no setor audiovisual em Aracaju, em sua maioria, empresas atreladas ao mercado publicitário ou à propaganda política. Encontrar o nicho do documentário institucional, diante do que o mercado audiovisual me apresentava, me possibilitou encontrar com clientes, fossem eles ONGs ou empresas particulares, hospital ou escola, com um caráter social, educativo, em que a cada tema eu aprendia mais de mim e do outro.

Contudo, a partir de 2017 surgiu o desejo de fazer uma reciclagem, uma busca para aprimorar mais o fazer documental, e despertou a vontade de estudar roteiro de documentário. Tenho dois motivos para o roteiro de documentário: o primeiro é que, ao longo de quase dez anos aperfeiçoando a minha oficina, percebi que a escrita é o labor que mais custa aos alunos, como se houvesse uma pedra no meio do caminho, a dificuldade de sair do campo das ideias para organizar e colocar no papel; e o segundo motivo é, como realizador, uma busca do documentarista de aprofundar, refletir e questionar os próprios filmes e o método de filmar.

Em 2018, fui selecionado para o mestrado interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe. Esta dissertação é, então, a pesquisa de dois anos sobre documentário contemporâneo, um ensaio sobre roteiro de documentário, como se quiséssemos contar a história da teoria do documentário para entender as dificuldades de cineastas em seu processo prático, seu método e técnicas narrativas para construção de um roteiro documental. Um estudo como exercício de análise para o ato de criação documental, dividido em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, tentaremos compreender, a partir de uma tríade, o documentário como *clássico*, *moderno* e *contemporâneo*. Essa classificação servirá como base para aprofundarmos o debate sobre análise do documentário por meio da ótica de um método de virtualização (REZENDE, 2013), em vez de recorrer a um

modelo de representação (NICHOLS, 2006). Um recurso metodológico dessa dissertação é, quando possível, trazer a voz de cineastas exemplificada em citações com seus depoimentos e reflexões sobre o seu método de fazer documental.

O segundo capítulo concentra-se na produção documental brasileira. O documentário brasileiro traz em si um questionamento relacionado ao enunciado, que nos propõe refletir sobre a ética e a estética dos filmes realizados no Brasil, assim como a ideia de dar voz ao povo, muito recorrente no documentário moderno cinemanovista. O segundo capítulo também é dividido em três partes, como o primeiro. Nele podemos perceber o documentário clássico brasileiro, desde seus primórdios, com um caráter etnográfico, por meio das expedições do Major Thomas Reis, até chegar a um viés educacional griersoniano, através do INCE, com a direção de Humberto Mauro. A partir do documentário brasileiro moderno, percebemos essa passagem do discurso no enunciado nos filmes. Os documentários do período do Cinema Novo, mesmo utilizando a entrevista e técnicas do cinema direto da época, conserva em sua narrativa a voz de deus do documentário clássico. A mão controladora detentora do saber intelectual é destacada, o que o teórico Jean-Claude Bernadet classificou como modelo sociológico. O filme que representa essa transição do documentário brasileiro moderno ao contemporâneo é o documentário ensaístico de Glauber Rocha chamado *Di*, proibido na época de seu lançamento, em que o cineasta filma o velório do artista plástico Di Cavalcanti e monta um filme para seu amigo. O questionamento sobre o enunciado é importante para o roteiro do documentário, é a voz do documentário. Percebemos então que ocorre, como pontuado por Fernão Ramos (2013), um câmbio de uma prática de uma ética interativa do documentário moderno para uma prática de uma ética modesta do documentário contemporâneo, em que o realizador não detém o saber ou lugar de fala, para ser a voz do outro, no máximo pode dar conta de sua própria voz, do seu lugar de fala, de sua vivência. A percepção dessa transição também caracteriza os estudos de Francisco Elinaldo Teixeira (2012), do documentário brasileiro contemporâneo para o domínio do ensaio, e a transição do discurso direto para o indireto livre, assim como conceitos de autores como André Parente (2007) para entender a narrativa do documentário contemporâneo como uma elaboração de um dispositivo.

No terceiro capítulo analisaremos o roteiro documental em sua prática, a partir dos estudos realizados por Sérgio Puccini. Dividiremos em três etapas: a proposta

documental, os recursos de filmagem e os recursos de montagem, caracterizando as três fases do roteiro do documentário da pré-produção a pós-produção. Quatro autores complementam esse estudo que são os americanos Michel Rabiger (2011) e Sandra Curran Bernard (2008), o chileno Patricio Guzmán (2017) e o mexicano Carlos Mendonza (2010).

No quarto, tentaremos aplicar a investigação dos capítulos anteriores relacionando ao documentário contemporâneo sergipano, com a seleção de três filmes realizados na segunda década do século XXI, em Aracaju. Os filmes são *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes; *Aracaju, o que há em você e falta em mim* (2014), de Ivy Almeida; e, por fim, *Ocupe a cidade* (2016), de Kaippe Reis e Thaís Ramos. O intuito de discutir estes filmes é exercitar o olhar para prática documental, evidenciando uma análise dos documentários segundo suas virtualidades e acontecimentos, destacando assim as singularidades e diferenças de narrativas de cada cineasta. O intuito deste estudo não é encontrar uma fórmula de como escrever um roteiro documentário contemporâneo, mas sim propor o entendimento do documentário como um campo de virtualização, em que cada filme exige seu próprio método de produção, e o roteiro documental acompanha essa interação com o acaso, com o que não se pode controlar. Podemos sintetizar isso com a frase do cineasta russo Dziga Vertov, de que o documentário é filmar a vida de improviso, todavia, sem esquecer a afirmação de John Grierson, de que o documentário também é o tratamento criativo da realidade.

Como já citado, é de suma importância para esta dissertação estar diante da teoria e de reflexões produzidas por cineastas; dessa forma, utilizamos o recurso da entrevista com os realizadores sergipanos, para aprofundar o entendimento das dificuldades de construção dos roteiros de seus documentários, a partir da práxis, para que, assim, nos possibilite uma maior musculatura para a escrita e criação documental.

A pesquisa visa incentivar um maior estudo de obras audiovisuais sergipanas, assim como compreender a prática de realização de cada cineasta com seu roteiro de documentário e como, a partir das taxonomias estudadas, tanto pelo modelo de representação quanto de virtualização, podemos estimular o refletir sobre o fazer documental.



## 2. POR UMA (IN)DEFINIÇÃO DOCUMENTAL

Como devemos começar uma investigação científica? Podemos começar a partir de uma pergunta, um questionamento, que poderia ser: existe roteiro de documentário? Ou melhor: como se faz um roteiro de documentário? Esse é então o ponto de partida, um questionamento que nos obriga a refletir, a buscar uma resposta, uma definição. Há, claro, inúmeras respostas para essa mesma pergunta, com diversos graus de complexidade. Encontramo-nos nessa posição quando tentamos definir documentário. O intuito deste capítulo não é propor uma ontologia documental, mas sim passear cronologicamente entre três períodos da existência do gênero, classificados como documentário clássico, moderno e contemporâneo. A apreensão do documentário e de sua história nos desperta para a teoria de cineastas e o reconhecimento da interdisciplinaridade entre cinema e filosofia. O estudo da memória sob a perspectiva bergsoniana é fundamental no entendimento do documentário como um campo de virtualidades (REZENDE, 2013).

Então não é necessário buscar uma definição para documentário, mas sim compreender esse domínio, e como se formou durante os anos uma institucionalização do documentário como gênero do cinema. A importância de entender o passado é perceber que a palavra *documentário* foi mudando de acordo com a tecnologia de sua época. Assim percebemos uma mudança na sua estética e em seus procedimentos narrativos, tanto na filmagem quanto na montagem.

Teixeira (2012) pontua que, para uma análise documental, existem três grandes blocos de estudo que servem de compreensão: o primeiro, o pensamento dos fundadores, representado pelo documentário clássico, situado no período entre as duas grandes guerras do século passado; o segundo bloco, pós-Segunda Guerra, é representado como documentário moderno, e surge como ruptura do primeiro bloco, que Francisco Elinaldo Teixeira prefere classificar como cinema direto; e o terceiro bloco Teixeira chama de modo de representação, trazendo a referência aos estudos do americano Bill Nichols, que cria uma taxonomia teórico-histórica do documentário a partir da realização dos filmes, trazendo uma abordagem ético-estética em cada modo: modo expositivo, modo observacional, modo interativo, modo reflexivo, modo poético e modo performático. Teixeira, nesse artigo, reflete sobre o cuidado de usar o modo de representação como mero exercício tautológico e demonstra que há outras

formas de analisar o documentário, e exemplifica, com sua pesquisa sobre documentário brasileiro, que segue uma metodologia ensaística, referência para esta dissertação (TEIXEIRA, 2012).

Esse primeiro capítulo aborda a institucionalização do documentário a partir de cineastas cânones da história documental, passeando por essas três fases: clássico, moderno e contemporâneo. Perceber seus métodos de narrativa nos orienta a catalogar estéticas, técnicas e estratégias de abordagem servindo como um repertório para analisar os filmes sergipanos selecionados nesta pesquisa.

Este capítulo também é o ponto de partida para buscar analisar o caminho e não a chegada, ou seja, o processo é o protagonista nesse ensaio sobre roteiro de documentário. É dizer que é necessária uma ampliação de uma investigação para uma teoria de cineastas, e discutir o fazer, a sua prática, e ir de encontro a esse processo, que é o jogo do cineasta com o acaso, e sua tentativa de capturar o instante fugaz, o inesperado e o desejo de eternizá-lo, cristalizá-lo pela filmagem. Ao contrário da ficção, em que o roteiro controla o momento em que aparecem os conflitos, no roteiro de documentário os conflitos são em suma as próprias virtualidades no ato de fazer o filme.

## 2.1 DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO

A palavra *documentário* e sua definição recaem por várias discussões, ainda mais quando a atualizamos para o período contemporâneo. O domínio do documentário perpassa análises de alguns teóricos que pontuam taxonomias para entender suas possibilidades enquanto técnica narrativa. A apreensão dessas técnicas narrativas ou taxonomias carrega uma teoria documental que se modifica com a evolução tecnológica do aparato, nesse percurso em que a história documental se constrói em espiral, de forma cíclica, não linear, indo do fílmico à imagem-som digital.

Partir ao encontro da definição de documentário nos faz recorrer a três pilares: os cineastas Flaherty, Vertov e Grierson. Essa tríade de realizadores lança a base clássica de filmes para uma investigação histórico-teórica, que desde sua origem carrega a multiplicidade e a heterogeneidade do fazer documental, assim como sua definição conceitual.

Robert Flaherty, considerado por muitos como o pai dos documentaristas, tem em seu filme *Nanook do Norte* (1922) uma obra documental seminal que propõe a estrutura narrativa pontuada pela encenação, dentro de uma montagem na qual o roteiro surge da experiência do encontro do Eu com Outro. É bom ressaltar que Flaherty, a partir de *Nanook*, desenvolve um método de vivência etnográfica, em que vemos um dispositivo com tensão dramática, que é a relação homem *versus* natureza. O jogo de cena realizado com atores sociais evidencia que a encenação adquire corpo de real para uma narrativa do mundo histórico, o que Flaherty conceitua como a busca do espírito verdadeiro (FREIRE, 2011). É dizer que os iglus do filme *Nanook do Norte* foram feitos para que a câmera coubesse e para filmar de dentro pra fora; o jogo de cena é realizado para as condições narrativas através de um modelo de verdade de Flaherty. A própria discussão sobre o processo de feitura do filme *Nanook* traz indagações sobre dois pontos importantes para a criação documental: a questão ética e a questão epistemológica.

O cineasta João Moreira Salles descreve, no prefácio do livro de Silvio Da-Rin *Espelho partido*, essas duas questões como grandes problemas para o documentarista: a primeira, ética, relativa ao modo como a cineasta trata seus personagens; e a segunda, epistemológica, como aborda o tema para o público. Salles esclarece que nenhum cineasta jamais deve esquecer que a vida das personagens filmadas continua pós-filme, e isso carrega o seu peso ético; e que o documentário é uma representação do mundo, e que toda representação precisa justificar seus fundamentos (DA-RIN, 2004).

Flaherty foi o primeiro documentarista a estabelecer uma relação com seus atores sociais, partindo do pressuposto de que o filme *Nanook* nos faz analisar, por um olhar etnográfico, o entendimento dos conceitos do Eu-Tu-Isso. Marcius Freire (2011) pontua a questão ética documental em Flaherty pelo conceito do filósofo Martin Buber, segundo o qual toda verdadeira vida é encontro, e esse encontro só pode ser dialógico se o Eu se endereçar ao Outro como Tu, e não como Isso. Dessa forma, o encontro dialógico do Eu para um Tu é de humanizar uma troca entre quem filma e quem é filmado. Já o Tu como Isso revela o Outro como objeto, e nisso podemos entender uma relação de espetacularização do Outro filmado, como evidenciado na abordagem da reportagem televisiva.

Sabemos que a relação deste último com os habitantes da Baía de Hudson, no Canadá, foi muito especial. 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, como vimos, aquilo que posteriormente Jean Rouch irá chamar de “antropologia compartilhada” (FREIRE, 2011, p. 61).

Como exemplo brasileiro, percebemos o mesmo recurso metodológico da “antropologia compartilhada” no documentário *Boca do lixo*, de Eduardo Coutinho, como maneira de inserção ao mostrar o processo de filmagem aos próprios moradores do lixão. Esse recurso, visto em Flaherty e ressaltado em Coutinho, de mostrar imagens não editadas, busca criar uma conexão e engajamento de quem está sendo filmado para interagir com o processo de filmagem. Todavia, Freire comenta que Buber nos ensina que a relação Eu-Tu conduz à reciprocidade, e que isso não acontece em *Nanook*, já que suas aventuras nos são contadas por uma entidade abstrata, sem identidade, através de cartelas, ângulos e enquadramentos anônimos (FREIRE, 2011). Segundo Freire, *Nanook* e sua família vivem no presente, enquanto Flaherty está fora desse presente. Como exemplo, Da-Rin (2004) afirma que em seus documentários pode-se notar a insistência de Flaherty em encenar situações tradicionais, que já não fazem parte da comunidade, mas que servem para uma narratividade documental de representar o conflito do homem *versus* a natureza hostil. Dessa forma, Marcius Freire comenta a afirmação do antropólogo Malinowski, de que o etnógrafo não deve perder de vista a visão que o Outro tem de si mesmo, captar o ponto de vista do nativo, sua relação com a vida, dar-se conta de sua visão sobre o seu mundo. Contudo, o que se percebe não é um relato histórico desse encontro, e sim, em Flaherty, da descrição do Outro (FREIRE, 2011).

No livro *A verdade de cada um* (2015), uma antologia realizada por Amir Labaki, há um apanhado de escrituras realizadas pelos documentaristas, com relatos sobre seus filmes e o domínio documental. Dentro desses escritos, Flaherty tem um texto intitulado *Como filmei Nanook, o esquimó*, no qual aborda as dificuldades de realização do filme. Desde sua primeira expedição (1910), enviado para costa leste da Baía de Hudson, no Canadá, cuja ferrovia transcontinental, a Canadian Northern, estava então nos estágios iniciais de construção, Flaherty já dispunha de uma aparelhagem cinematográfica, e esse foi o ponto de partida para Flaherty, em 1920, dedicar-se exclusivamente a filmar e engendrar o roteiro de *Nanook*. O primeiro rolo

de filme nessa jornada foi a caça à morsa, e essa primeira saída para filmar foi balizadora, já que foi o início da interação da comunidade de esquimós com o processo de filmagem. A exibição da caça à morsa foi a primeira experiência de projeção vista pelos esquimós e causou uma grande comoção na comunidade inuíte.

Nanook escolheu o maior dos machos, levantou-se rapidamente e com toda sua força arremeteu seu arpão. O macho ferido, berrando de fúria, seu enorme volume mergulhado e açoitando o mar (pesava mais que novecentos quilos), os gritos dos homens empenhando suas vidas na tentativa de segurá-lo, o grito de guerra do bando que pairava próximo, a companheira do macho ferido, que nadou com as presas cerradas, numa tentativa de resgate — foi a maior luta que já vi. Por um longo tempo foi páreo a páreo — repetidamente a equipe pedia que usasse a arma —, mas a manivela da câmera era meu único interesse e eu fingia não entender (FLAHERTY, 2015, p. 15).

Flaherty (2015), ao revelar que a única coisa de seu interesse era a manivela da câmera que filma sem parar a caça da morsa por Nanook e seus homens, evidencia sua ética, assim como sua estética, pois a luta do homem com a natureza é essencialmente a narrativa para seu filme. Esse conflito de Nanook na caça à morsa foi registrado por 20 minutos de película até o rolo acabar, durante os quais Flaherty (2015) se recusou a pegar a arma para ajudar na caçada, pois, se ajudasse, o conflito desapareceria. Para Flaherty, a longa luta dos homens contra a morsa dramatiza o mundo histórico, em busca de uma estética do real. Dessa forma, Flaherty, a partir de *Nanook, o esquimó*, faz-nos pensar e lançar uma pergunta para o documentarista: o que vem primeiro, a ética ou a estética nos seus filmes?

Questões teóricas e práticas à parte, Flaherty ilustra melhor que qualquer um dos primeiros princípios do documentário. (1) O documentário deve dominar seu material in loco e, a partir da convivência com ele, vir a ordená-lo. Flaherty embrenha-se durante um ano talvez dois. Vive com seu povo até que a história se conte “por si mesma”. (2) O documentário deve seguir Flaherty em sua distinção entre descrição e drama. [...] é importante fazer a distinção primordial entre um método que descreve apenas os valores superficiais de um objeto e o método que revela explosivamente a realidade dele. Fotografa-se a vida natural, mas também, pela justaposição de detalhes, cria-se uma interpretação dela (GRIERSON, 2015, p. 25).

Se o norte-americano Flaherty é o pai do documentário, quem sistematizou, teorizou e popularizou a definição do termo *documentário* foi o escocês John Grierson. Grierson foi o fundador da escola britânica de documentário (1930), e dirigiu o documentário chamado *Drifters*, que serviu de alicerce para um método de filmagem

que atravessa o social urbano por um viés institucional educativo. As ideias de Grierson que sustentaram o documentário enquanto gênero foram por ele desenvolvidas em vários textos. Dentre eles, o destaque vai para *First principles of documentary* (1979), no qual esses princípios que se constituem como os seus pressupostos são considerados um “manifest of beliefs” (PENAFRIA, 1999).

John Grierson descobre o cinema em 1924, quando de sua estadia nos Estados Unidos (através de uma bolsa Rockefeller de Ciências Sociais). Lá conhece Flaherty, e seus *Nanook, o esquimó* (1922) e *Moana* (1923–1926) que lhe proporcionam o choque decisivo (AUMONT, 2004). Grierson aponta as qualidades do método de Flaherty de filmar *in loco* e da encenação como recurso para o tratamento criativo da realidade. Dessa forma, ao invés de uma reprodução da realidade, Grierson fala-nos de revelar a realidade do objeto tratado, de criar uma interpretação sobre o tema do filme (PENAFRIA, 1999).

Manuela Penafria, pesquisadora portuguesa e teórica do cinema documental, afirma que o que diferencia os métodos de abordagens tratados por Grierson e Flaherty é justamente a questão do valor social do documentário. Grierson discorda da ética de Flaherty enquanto este filma o Outro e reconhece a situação economicamente difícil do nativo filmado, porém não emite nenhuma solução para que mude. Este valor social e cívico pontua o método de abordagem de Grierson, que busca encontrar nos seus documentários uma narrativa que envolva o entorno do cotidiano urbano, sem perder o caráter educativo institucional de função social.

Grierson afasta-se de Flaherty na medida em que o seu drama é do mundo imediato que o rodeia, não o mundo distante dos povos exóticos e a sua luta pela sobrevivência. O que o interessa são os problemas sociais e econômicos concretos, dos anos 30: pobreza, desemprego, casas degradadas, etc. Esta é, pois, uma abordagem que se afastava do valor documental dos filmes de Flaherty. Se uma das principais características dos filmes deste último é a individualização de um ou mais intervenientes na ação, para Grierson a atenção deve ser colocada num determinado problema de ordem social e econômica e na solução para o mesmo (PENAFRIA, 1999, p. 48).

No decorrer dessa investigação sobre roteiro de documentário, a discussão sobre os métodos de abordagem narrativa vai passar, como já dito, pela questão ética e epistemológica da criação documental. No sentido ético, Grierson discorda da relação romântica a partir da qual Flaherty representa o olhar do mito do bom selvagem neorousseauiano aos atores sociais que filma. Grierson é o primeiro a

institucionalizar o documentário pontuando a questão social em relação ao Outro. Por esse pensamento, consegue recursos para desenvolver a produção de documentário institucional atrelado a um caráter educacional propagandístico.

Silvio Da-Rin (2004) destaca que a obra maior de Grierson como administrador, produtor e teórico está relacionada à árdua construção do ciclo econômico para que o movimento documental pudesse se firmar. Segundo Da-Rin vale ressaltar que houve uma mudança na postura ética documental, mas também estética, quando vemos a utilização da narração em *off*, no lugar das cartelas utilizadas por Flaherty; esse avanço do primor técnico sonoro da escola britânica de Grierson teve a ajuda do brasileiro Alberto Cavalcanti.

Cavalcanti fez carreira internacional nas mais diversas áreas do cinema (cenografia, direção, montagem, produção, som) nos anos 1920, e se destacou nas vanguardas francesas. Ao contrário dos filmes ocorridos em Berlim e Moscou, o filme de Cavalcanti, em Paris, revela um aporte poético social da miséria da capital francesa na época. Nos anos de 1930–1940 participa da formação do documentário inglês. O intuito de Cavalcanti na escola inglesa foi de praticar suas experiências no ambiente sonoro fílmico, assim como a captação do som em externas. Dessa forma, Cavalcanti destaca-se na estética documental por implementar filme completamente encenado em *Pett and Pott* (1934), docudrama interpretado por não atores em *North Sea* (1938), e a sofisticação de desenho de som em *Night Mail*. Cavalcanti discordava de Grierson sobre a utilização do termo “documentário”; em contrapartida, preferia utilizar o termo “neorrealista”. Dessa forma, Cavalcanti já fazia prenúncios do neorrealismo italiano que viria após a Segunda Guerra Mundial.

A palavra *documentário* tem um sabor de poeira e tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada de “Neo-realista” – antecipado o cinema italiano pós-guerra – replicou que a sugestão de um “documento” era um argumento muito precioso junto a um governador conservador (CAVALCANTI *apud* DA-RIN, 2004, p. 91)

Cavalcanti, com suas experiências sonoras fílmicas revolucionou o fazer documental na escola inglesa. Da-Rin ressalta que a primeira experiência de som direto foi realizada na escola inglesa pelo cineasta Edgar Anstey, no filme chamado *Housing Problems* (1935). Ao contrário do que era realizado na escola inglesa, vemos

no filme de *Anstey* o sincronismo do som e a imagem, e essa experiência representa a primeira vez em que, no cinema inglês, os trabalhadores se expressavam com voz própria. O que vale ressaltar desse documentário é que, enquanto obteve grande repercussão na república por abordar questões sociais, entre os cineastas da escola inglesa foi tratado como filme menor (cinejornal), e o próprio diretor afirmou que a importância do filme estaria na sua autenticidade, e não como arte. O método griersoniano de fazer documental, que reivindica a relação social como método, encontra-se num ambiente elitista onde é bem nítida a relação de poder entre quem filma e quem é filmado. Na escola inglesa, o que caracteriza o documentário é o tratamento advindo da voz criativa do documentarista, deixando claro o posicionamento ideológico, já que os documentaristas ingleses não queriam sair de seu pedestal (DA-RIN, 2004).

De tal modo, Grierson defendeu esta posição que o documentário ficou conhecido como um filme de intervenção social, onde predomina a voz em *off*, a questão da criatividade torna-se uma estratégia. A escola de Grierson, aceitando o financiamento do governo e refugiando-se no conceito artístico, evitou um empenho social crítico. A crítica ao documentário britânico justamente mora no seu distanciamento em relação às temáticas que abordava: o filme falava das pessoas, mas com afastamento, como se estivesse acima delas (PENAFRIA, 1999).

O documentário como ferramenta social, assim como uma realidade revelada pelo super-olho da câmera, são pensamentos compartilhados por Grierson e Vertov. Aumont (2004) afirma que ambos, Grierson e Vertov, acreditam que o sentido do real está contido no real, ao ponto de não enxergarem entre o real e sua verdade, e o discurso que o cinema pode manter sobre ambos. Aumont afirma que o primeiro e principal tema de Vertov é mostrar “a vida como ela é”, a vida de improviso. O cineasta organiza o visível para torná-lo realmente visível. Vertov teoriza uma filmagem sem o conhecimento do filmado; o cineasta que aprende a ver com precisão e agilidade pelo cine-olho é um artesão, assim como um sapateiro (AUMONT, 2004).

Penafria (1999) ressalta a importância de Flaherty e Vertov como pilares do cinema documental clássico. Com Flaherty, a descoberta de um mundo disponível a ser explorado, e com Vertov, um mundo que a câmera nos oferece. Ambos representaram na época, com seus primeiros longas, alternativa para a cinematografia clássica: com Flaherty, uma alternativa ao filme de viagem, e para Vertov, uma

alternativa que se opunha ao filme de ficção (PENAFRIA,1999). O filme de Vertov *O Homem com a câmera* (1929) e o *Nanook, o esquimó* (1922), de Flaherty representam, com a filmagem *in loco*, o conceito de criação documental que guia a teoria e a técnica da narrativa dos documentaristas posteriores. Vertov, com *O Homem com a câmera*, em sua montagem permeia a ideia do homem *versus* a multidão, e o protótipo de filmes que chamamos de sinfonia da cidade. Para sua montagem, Vertov desenvolve uma teoria construtivista em que conceitos como intervalo, câmera-olho, cinema-verdade e a vida de improviso trazem a repulsa da dramatização ficcional, da explicação textual literária e teatral que os filmes silenciosos americanos ilustravam na época, e reivindicava um cinema social para o povo, desenvolvendo assim o conceito de cine-coisa. Segundo Vertov, “*um cine-coisa é um estudo de visão perfeita finalizado, detalhado, e aprofundado por todos os dispositivos óticos existentes, e principalmente pela câmera cinematográfica, que experimenta no espaço e no tempo*” (VERTOV *apud* LABAKI, 2015, p. 38).

Se em Flaherty percebemos a sua influência em Grierson, em Vertov, vemos sua influência tardia no documentário moderno caracterizado pelo cinema direto/verdade. Da-Rin confirma essa influência comparando Vertov e seu método de filmagem com a teoria do mimetismo de Mario Ruspoli. A condição apontada por Vertov de filmar onde quer que se faça necessário, associada à autonomia, leveza e portabilidade do equipamento, confunde-se com a base técnica sobre qual se assenta a própria definição de cinema direto atribuída a Gilles Marsolais. Assim como o cinema direto, Vertov acredita em um cinema da improvisação que se assemelha ao direto. Contudo, ao contrário do cinema direto, que acredita na não intervenção por uma estética do real, o cinema documental de Vertov acredita na não intervenção no ato de filmagem, porém na montagem Vertov defende a total manipulação técnica do aparato (DA-RIN, 2004).

Enquanto Flaherty baseou-se nas regras da continuidade da montagem da narrativa, construindo com as imagens um espaço-tempo ilusoriamente unitário, Vertov seguiu o caminho oposto, baseando-se na descontinuidade. Em seus filmes, só eventualmente dois planos contíguos fornecem ao espectador uma unidade espaço-temporal. Por vezes, essa desorientação imagética e sonora parece deliberadamente visar uma participação mental ativa do espectador. A continuidade procurada é a do argumento, através da “cine-estrutura dos fatos”. De certo modo, um “tratamento criativo da realidade”, mas radicalmente distinto daquele que os ingleses formularam com base no método de Flaherty. Vertov descartou radicalmente a

dramatização, optando por um cinema intelectual que não quer apenas mostrar, “mas organizar as imagens como um pensamento, de falar graças a elas a linguagem cinematográfica, uma linguagem universalmente compreendida por todos, possuindo uma considerável força de expressão” (DA-RIN, 2004, p. 127).

Procurar entender as ligações e correlações entre Flaherty, Vertov e Grierson é uma busca para compreender os fundamentos do campo documental. Neste estudo, onde se enfoca a criação do roteiro documental, partimos ao encontro da teoria de cineastas, sobre seu método de abordagem para a construção fílmica no processo da práxis, e esse é o encontro que pretendemos nessa investigação sobre roteiro de documentário. Do ponto de vista epistemológico, a saída do estúdio para filmar *in loco* é o ponto que interliga esses três cineastas; contudo, quando vamos estudar sua relação ética, vemos que se diferenciam (até mesmo se distanciam) em seus métodos de abordagem ou em seus tratamentos criativos da realidade, como diria Grierson.

Dessa forma, percebemos um alinhamento de método quando observamos em Flaherty e Grierson uma predisposição do documentário à ficção utilizando a dramatização e *mise en scène*, sem perder de vista um cinema mais explicativo, expositivo em sua estética; enquanto Vertov, por outro lado, preconiza nas suas teorias e no seu cinema-montagem a não dramatização, e busca assim um cine-língua, em que a própria imagem fale por si mesma, sem que haja descrição do que acontece. Não se faz necessária a utilização de cartelas, comum ao cinema não sonoro da época.

Não é de se estranhar que o caráter experimental que Vertov praticava em seu cinema e o lugar da montagem como destaque formaram uma das linhas que seguem de diferença na formação documental em sua história, já que com Vertov percebemos o cinema em seu processo de feitura, revelando a montagem e a câmera. O dispositivo faz parte do enunciado. Um documentário inaugural reflexivo vem à tona com o filme *O homem com a câmera*. Enquanto Flaherty e Grierson, com a dramatização alinhada à ficção, buscavam que a câmera não fosse percebida pelo espectador, respeitando até relações de continuidade na montagem, em Vertov vemos justamente a experimentação dos efeitos visuais e um rigor técnico por meio dos quais se evidencia o cinema pelo cinema, o caráter reflexivo do cinema de olhar a si mesmo, uma estética que aponta a metalinguagem cinematográfica a uma abordagem *à la Brecht*, em

relação a um anti-ilusionismo do filme como pensamento para o público, um filme que faça pensar, o cinema como pensamento.

Atualmente, pelo menos duas linhas nítidas vêm recortar essa tradição: uma que toma a orientação Flaherty-griersoniana como uma espécie de “oficialização” que norteou, desde então, a feitura documental em sua dimensão espetacular; outra, que toma a orientação vertoviana, pela sua difícil reproduzibilidade e empenho contínuo em experimentar a consistência imagético-narrativa do cinema, como uma espécie de via “subterrânea” cuja raridade tem sido canalizada a favor dos momentos de inflexão e renovação do documentário, inclusive, o atual com sua polifonia constitutiva. (TEIXEIRA, 2012, p. 195).

É a partir de Vertov, com seu cine-olho e seu conceito de *kino-pravda* (cinema-verdade), que seguimos para encontrar o cinema moderno na figura de Jean Rouch e a atualização do conceito cinema-verdade de Vertov, que pregava a não interação com o objeto filmado alegando captar a vida ao de improviso. Em Rouch, vemos o contrário: a intervenção faz parte do jogo, é a partir do encontro de quem filma e quem é filmado que o filme surge. O cineasta sai de trás das câmeras e vai para a frente participar efetivamente da ação do filme.

## 2.2 DOCUMENTÁRIO MODERNO

O cinema moderno surge após a Segunda Guerra Mundial, um cinema que capta um novo pensamento e modo de fazer cinematográfico. Dessa forma, o avanço tecnológico das câmeras de 16 mm, assim como a criação do Nagra para captação do som direto, proporcionou a diversidade de cinematografias ao redor do mundo: neorrealismo, cinema novo, cinema terceiro-mundista, cinema novo alemão, *nouvelle vague*.

Em seu livro *Cinemas “não narrativos”*, Francisco Elinaldo Teixeira (2012) pontua teoricamente que as condições do mundo após a Segunda Guerra Mundial acarretaram mudanças dentro de um modelo semiológico da época, no qual o cinema se estrutura como linguagem, e assim o cinema moderno surge como um novo realismo ético e estético. Teixeira aponta a concepção do social influente no período (1950–1970) que foi a antropologia estrutural de Lévi-Strauss, em que a sociedade se estruturaria como um sistema de trocas simbólicas. Essa proposição dialógica do social era urgente como estratégia do período do pós-guerra, tanto no sentido do

apaziguamento das próprias sociedades acabadas de sair de um holocausto, quanto do estabelecimento de uma inclusão das sociedades primitivas e coloniais, e abertura para discussão decolonial. Dessa forma, nasce uma nova disciplina científica com propósito de articular, a partir da linguagem, diversos saberes e práticas culturais, o que veio a constituir a semiologia (TEIXEIRA, 2012).

A mudança do antropocentrismo ocidental do século XIX para o fonocentrismo do século XX reduzia a imagem à palavra, o filme como discurso articulado. O cinema moderno, em sua formação, surge rompendo o modelo clássico de representação fundado no pressuposto da linguagem articulada, em suma, de um critério que trabalha o cinema narrativo centrado na palavra. Contudo, o que surge no cinema moderno é sua relação com o cinema não narrativo, autoral, experimental ou, como conceitua Pasolini, um cinema de poesia. Nesse recorte de uma nova cinematografia que surge, partimos curiosamente do entendimento de que o documentário clássico buscava sua própria identidade, afastando-se da ficção. Vemos, no cinema moderno, a ficção ir de encontro à ótica documental. Alberto Cavalcanti, como já citado, reclamava a Grierson que a definição coerente da escola inglesa não seria documentário, mas sim neorrealista, o que vemos deflagrado no novo cinema moderno ficcional que surge na Itália pós-guerra, o neorrealismo italiano.

O neorrealismo italiano serve como exemplo para entendermos esse momento de passagem de um cinema clássico, no qual, de acordo com Deleuze, encontramos a imagem-movimento fundada nas conexões sensório-motoras do homem com o mundo, para a imagem-tempo do cinema moderno, em que a mudança de paradigma cinematográfico é revelada nas situações óticas e sonoras que irrompem em espaços quaisquer, desconectados e fragmentados (TEIXEIRA, 2012). Teixeira revela que, para o diretor Roberto Rossellini, um dos realizadores mais do neorrealismo, é válido como questionamento e proposição ao documentário moderno a sua relação com a espera, que está interligada à questão do entre-tempo, tempo-morto. A espera é a conexão com o real, para além do regime sensório-motor da imagem-movimento, articula-se no regime ótico e sonoro da imagem-tempo do cinema do pós-guerra. Teixeira se refere a dois aspectos fundamentais do pós-guerra que alavancaram as transformações que se seguiram no cinema de então:

(...) um eu rompido e às voltas com o desmoronamento de seu universo perceptivo, e um mundo fragmentado que nenhuma totalização conseguia mais contornar. Esses dois aspectos reverberam, diretamente na nova orientação epistemológica contida nesses elementos do pensamento rosseliniano: o concreto, a imaginação (fantasia ou ficção), a espera, os três vindo articular uma outra noção de realidade, que deixa de ser um dado disponível para uma representação e se lança num campo problemático, mergulha num regime de instabilidade, formando-se ou deformando-se em nós de tendências que vêm romper qualquer visão unívoca do homem e do mundo e suas relações (TEIXEIRA, 2012, p. 203).

Segundo Teixeira, tornou-se comum tomar as noções de real e realidade como sinônimos; todavia, no âmbito de vários pensamentos influentes pós-guerra (Nietzsche, Heidegger, Blanchot, Lacan, Foucault, Deleuze) fez-se necessária sua distinção, promovendo-se até seu antagonismo. Então houve uma divisão e repartição entre aquilo que contorna e comporta a realidade, e tudo o que a excede, que problematiza, identificado como real. E é entre a realidade e o real que se encontra a espera, exemplificada pelos filmes neorrealistas de Rossellini, em que desprende a realidade dos vínculos do cinema clássico estabelecido. O filme rosseliniano encontra a diferença entre as conexões que a realidade mantém com o espaço e as que o real mantém com o tempo. O real que surge pelo estado da espera se faz presente não só nas narrativas ficcionais, mas também nas documentais.

Podemos destacar dois movimentos em torno do documentário moderno: o cinema direto, advindo dos jornalistas norte-americanos e sua relação observacional e de não interferência com o que se filma, e o cinema verdade, que surge de um viés do filme etnográfico francês em que há uma participação ativa com o que se filma.

Da-Rin (2004) afirma que o cinema direto tem sua representação mais forte na produtora Drew Associates, que tem em seu direcionamento as figuras do repórter cinematográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock. Tanto Drew quanto Leacock consideravam seus filmes “cine reportagens” ou “jornalismo filmado”, e não documentários. Drew revela que os documentários são falsos, não só por utilizarem a encenação, mas também a voz em *off*, a música e o ruído como dramatização do que era filmado. Dessa forma, o método de abordagem do cinema direto caminha para a objetividade e a neutralidade diante do que se filma, não ocorrendo qualquer intervenção, ou pelo menos se esforçando para isso, caracterizando-se na ideia de uma mosca na parede. As equipes reduzidas, a portabilidade dos aparatos cinematográficos e essa ética de não intervenção fomentaram a teoria do mimetismo

de Mario Ruspoli, que defende em sua teoria que o cineasta deve se confundir na multidão, pertencer à paisagem, possuindo essa atitude diante da captura do real (DARIN, 2004).

André Parente (2000) revela que, em 1963, Ruspoli, em um evento em Lyon, o MIPE TV (Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão), propôs a expressão *cinema direto* para substituir *cinema verdade*, lançada por Edgar Morin em 1959, durante o primeiro festival etnográfico em Florença, no qual fazia parte do júri. Parente afirma que o cinema direto, segundo esses críticos, é uma técnica (películas 16 mm sensíveis, câmera leve, som sincronizado), um método de filmagem (ausência de roteiro, equipe reduzida, atores não profissionais, som direto, câmera na mão, cenários naturais) e uma estética, “a estética do real”.

Podemos perceber que o conceito de estética do real carrega um romantismo baziniano atrelado à objetividade da técnica em apreender o real através de uma montagem proibida, ou seja, se em Bazin temos a ontologia da imagem fotográfica, no cinema direto temos sua atualização para uma ontologia do som sincronizado. Todavia, Parente (2000) tece uma crítica da estética do real, pois em sua concepção adquire em seu método de realização ideias pré-formadas, uma realidade pronta para ser filmada. A crítica ao cinema direto é que este não é um cinema que apreende o real, e sim que carrega a significação que lhe é pressuposta. O cinema que tem um mundo por modelo (mundo de representação), mundo e realidade verídica, sensório-motora, monológica. Parente cita Jean Mitry para sintetizar o documentário clássico até a fase do cinema direto, pontuando que desde Flaherty até Leacock, estes documentários consistem em nos fazer ver e ouvir as relações entre o homem e dada situação (PARENTE, 2000)

Segundo Da-Rin (2004), a retórica do cinema direto puro e da parcela da crítica que aderiu a seus princípios expressava um movimento ao mesmo tempo de ruptura e de continuidade com a tradição cinematográfica — de ruptura com os aspectos interpretativos do documentário clássico e de continuidade com uma ideologia documental que remonta às origens do cinema. Parente (2000) analisa Leacock para exemplificar a concepção do cinema direto. Apesar da diferente forma de produção (equipe reduzida e aparato cinematográfico com portabilidade), da inovação da captação técnica (planos-sequências e som sincronizado para o extracampo) e da recusa de uma decupagem clássica, o cinema direto de Leacock não se diferencia do

cinema realista hollywoodiano, já que os filmes de Leacock se baseiam na ação, na relação do homem em dada situação. Na busca por grandes acontecimentos em que o herói surgirá diante de sua jornada, nesse aspecto de dispositivo para o roteiro, o cinema direto está intimamente ligado ao sistema de representação clássico da ficção. A crítica de Parente em relação ao cinema direto e aos filmes de Leacock é sua relação aos grandes acontecimentos (imagens-ações) que, em resumo, são situações globalizantes, ações espetaculares ou decisivas e personagens-modelos.

Segundo Teixeira (2012), o cinema direto da Drew Associates, uma sociedade de Robert Drew e Richard Leacock, visava sempre à distribuição de seus filmes para a televisão. Eles mesmos não chamavam seus filmes de documentários, e sim de cine-reportagens. A objetividade e a neutralidade jornalísticas aqui reivindicadas pelo cinema direto americano são desmascaradas por seu fetichismo técnico-observacional, em que são, no mais das vezes, grandes acontecimentos, e a estética do real é articulada para o drama da jornada do herói do mundo histórico.

Podemos formular um exercício para o entendimento do método do cinema direto: realizar uma análise fílmica de *Primárias* (1960), filme do Robert Drew que aborda as eleições primárias nos Estados Unidos e no qual Drew acompanha a campanha presidencial do então senador John F. Kennedy, em comparação com o filme *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, que acompanha a eleição de Luís Inácio Lula da Silva para a presidência do Brasil. O que acontece no extrafilme diz muito de sua epistemologia, de sua estética; por isso nos servimos das palavras dos próprios realizadores sobre seu processo de criação documental. A antologia de Amir Labaki (2012) nos aproxima da reflexão do realizador sobre sua obra. Neste livro temos Drew abordando como é importante a ação para a dramatização no seu filme, como é o caso do filme *Primárias*, que nos anos 60 foi elogiado pela crítica e cujo estilo da câmera, do cinema direto, foi comparado a filmes de ficção como *Acochado* (1960), de Jean Luc-Godard.

Quando *Primárias* estava para ser exibido em meados de 1960, quase todos os documentários de emissoras fundamentavam-se estritamente na palavra escrita. A narração cobria quase todo o filme, com pontos deixados em abertos para entrevista, todas editadas de modo que a fluência das palavras nunca cessasse. *Primárias* continha menos de três minutos de narração. Mostrava personagens em ação, e foi concebido para ser visto tal como se veria um filme encenado. [...] Na Europa, foi recebido como uma espécie de renascimento do documentário. Foi transmitido nas emissoras de televisão,

ganhou prêmios e teve seu espaço no cinema. Críticos de Paris avaliaram-no melhor que os mais cotados filmes de ficção do ano. Meus colegas foram badalados pelos europeus, e diretores da *nouvelle vague* nos prestaram a honra de remeter-se ao estilo de nossa câmera em filmes de ficção como *Acosado* (*À bout de souffle*, Jean Luc Godard, 1960) e *As aventuras de Tom Jones* (Tony Richardson, 1963). (DREW, 2012, p. 120-121).

Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003), o discurso indireto livre é um agenciamento em que o cineasta traz seus pensamentos e experiências na voz de personagens do seu filme. De acordo com André Parente (2000), a diferença entre cinema direto e cinema indireto livre é que, para o cinema indireto livre, o presente é fundamentado na imagem conceituada como imagem-tempo. Imagem-tempo é um neologismo criado pelo filósofo Gilles Deleuze, que caracteriza a imagem fílmica após o cinema clássico, representada a partir de cineastas como Yasujiro Ozu, Orson Welles e movimentos cinematográficos como o neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa (AUMONT; MARIE, 2003). Conforme André Parente (2000), para torna-se imagem-tempo, é necessário trazer para a imagem fílmica a fabulação da ação, em que se acessa, em uma mesma história, o presente, o passado e o futuro, que em suma não passam de fabulações dos próprios personagens no filme.

Parente conclui que o cinema indireto livre não é um “cinema verdade, mas um cinema revelação, em que o acontecimento e as personagens não preexistem ao filme”. (PARENTE, 2000, p. 121). O filme deixa de reportar a situação e torna-se o acontecimento. As personagens não remetem a modelos preestabelecidos. Parente analisa que, se as personagens são reais, é porque elas devem afirmar a ficção como uma potência do falso e não como modelo (verdade). O cinema indireto livre é justamente o que rompe a tradição do modelo clássico da representação para o moderno. É por meio da potência do falso que a fronteira entre real e imaginário se torna indiscernível. Contudo, isso não significa a abolição da ficção, e sim a eliminação da fronteira que o separa (PARENTE, 2000). O conceito de potência de falso é posto por Deleuze (2005) através de leitura nietzscheana, em que afirma que do cinema de ficção até o cinema direto americano se buscava um modelo de verdade, um modelo de representação do real, e isso foi rompido com a função de fabulação, que exerce então o poder da subjetivação. A potência do falso está amarrada na narrativa através do discurso indireto livre.

Jorge Vasconcelos (2006) revela que o cineasta moderno é um vidente, um falsário. Dessa forma, Vasconcelos afirma que a noção de falsificação de Deleuze

advém da filosofia de Nietzsche — o filósofo francês relaciona a vontade de potência nietzscheana e a potência do falso para questionar a verdade como modelo.

Em suma, este é o primeiro aspecto moderno: a ruptura do sensório-motor, que é, na verdade, a crise da imagem-ação e, mais profundamente, do vínculo do homem com o mundo. Por sua vez, seu segundo aspecto é a renúncia às figuras de linguagem importadas do discurso literário, como, por exemplo, a metáfora. O corte deixa de ser o elemento de composição predominante do discurso narrativo cinematográfico; o plano-sequência iria substituí-lo. Desse modo, em vez de personagens serem apresentados, acrescentados ou subtraídos das cenas por meio de cortes, inclusão e subtração, utilizando-se o tradicional campo/contracampo, eles entram e saem do plano em jogo de cena, o que faz com que a profundidade de campo torne-se fator decisivo para a construção deste novo cinema. (VASCONCELOS, 2006, p. 165-166).

Teixeira (2012) destaca que André Parente, ao deslocar a ênfase da técnica para estética, percebe que o cinema direto não teria introduzido nenhuma novidade. Deleuze, em seu livro *Imagem-Tempo*, mas precisamente no capítulo “Potência do falso”, aborda Pasolini e seu conceito da subjetiva indireta livre e atualiza-o afirmando que não só na ficção houve uma transmutação da narrativa, mas também no documentário moderno. Deleuze destaca que a fronteira entre ficção e realidade é percebida pelo uso da visão subjetiva indireta livre, em que se confundem o olhar da câmera e o da personagem. A imagem e a realidade perdem os seus contornos antes nítidos, com a entrada de uma função fabuladora. Teixeira (2012) sintetiza três grandes temas trazidos por Deleuze na análise dessa transição do cinema direto para o indireto livre: a personagem real e o seu ultrapassar constante da “fronteira do real e o fictício”, entre documentário e ficção, por meio da função de fabulação e das pseudonarrativas; o cineasta que, ao atingir a personagem no que ela “era antes e será depois”, reúne “o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro”, assim compondo uma imagem-tempo direta; e, por último, o devir de ambos que “já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria, cuja expressão (o discurso indireto livre) eles praticam e liberam” (TEIXEIRA, 2012, p. 219).

Para exemplificar melhor o cinema indireto livre, é válido analisar o filme *Crônica de um verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin. Jean Rouch já desenvolvia um trabalho de cinema indireto livre em seus filmes etnográficos antecessores, como *Os Mestres loucos* (1955) e *Eu, um negro* (1958). Nesses dois filmes, Rouch já não se contentava com um mero registro etnográfico; no filme *Os*

*mestres loucos*, os personagens são mostrados como pessoas comuns em seus trabalhos de pedreiro a operário, para em seguida se tornarem personagens de um rito, de uma cerimônia que os toma em transe. No filme *Eu, um negro*, os personagens reais são mostrados inicialmente numa fabulação a respeito de si, quando se tornam outros, para depois comentarem seus papéis. Já em *Crônica de um verão* (1961), Rouch, estimulado pelo desafio de Edgar Morin, em vez de filmar outra cultura, retorna para filmar a sua própria cultura urbana parisiense. O filme então se desenvolve como um exercício de recuo e distanciamento, assim como estranhamento de sua cultura, a partir de um estudo sobre a felicidade. A partir de um dia na vida de seus personagens, constrói-se a interface do eu e do mundo, do público e do privado, do indivíduo e do grupo, com temas que perpassam a realização do filme, a guerra da Argélia, a questão do preconceito racial, étnico, migratório, as marcas do holocausto. A partir dessa construção fílmica, na qual a entrevista se mistura à conversa e ao depoimento, vemos a montagem em ato. Desde o começo de *Crônica de um Verão*, temos a revelação de como funcionará o jogo, um filme em espelho, cinema se mostrando cinema (TEIXEIRA, 2012).

Um nome que não pode faltar junto aos de Rouch e Morin na feitura de *Crônica de um verão* é o do canadense Michel Brault. Brault era o terceiro homem indispensável dessa equipe formada por Rouch, que levava sua experiência de cineasta de campo pouco conformista, e Edgar Morin, sociólogo especialista em investigações, que contribui tanto para a teorização do projeto quanto para sua formatação. Michel Brault, com sua técnica e destreza, influenciou a direção fotográfica do cinema francês moderno e foi reconhecido por Rouch:

Tudo o que fizemos na França no campo cinematográfico vem do Office Du Film (Canadá). Foi Brault quem trouxe a nova técnica de filmagem que não conhecíamos e que desde então todos nós copiamos. [...] Brault nos trouxe uma técnica que ele havia aperfeiçoado no Canadá havia muito tempo, a da câmera que anda. Ele era capaz de subir ou descer escada e de seguir nossos personagens em qualquer lugar (GAUTHIER, 2011, p. 88-91).

Para além da técnica desenvolvida do cinema direto canadense, o que caracteriza o cinema indireto livre para o documentário *Crônica de um Verão* é a montagem, que se abre para o espectador assim como para quem é filmado. Essa relação da ética interativa é destacada por Teixeira, já que este documentário, pela

primeira vez, mostra e solicita dos participantes, no meio e no fim, antes da montagem concluída, suas perspectivas em relação ao processo e no encaminhamento do resultado. Rouch atualiza a expressão *cinema verdade*, de Vertov, não em busca de uma verdade como forma de modelo de representação, e sim para se converter novamente em virtualidade criadora, a tomada de improviso para fabular verdades, o cinema em espelho na sua característica de autoreflexividade e metalinguagem (TEIXEIRA, 2012).

Jean Rouch, em seu artigo intitulado “O Filme Etnográfico” (1968), faz uma leitura histórica do cinema e do filme etnográfico, desde Lumière (pré-cinema), passando por suas referências Vertov e Flaherty, até chegar à tecnologia do som sincrônico e às técnicas e possibilidades que resultaram em seus filmes.

Hoje, em virtude da utilização simultânea da imagem em 16 mm e do som magnético, o filme etnográfico pode ser feito integralmente no próprio local, com pessoal reduzido e equipamento de peso e custo menores. Com esses recursos pudemos realizar uma série de filmes (Os mestres loucos, Eu, um negro etc.) que nos permitiram afinar gradualmente diversas técnicas. [...] O progresso incessante da técnica, o refinamento cada vez maior dos meios de registro e a crescente miniaturização dos aparelhos permitirão a todos os pesquisadores de campo num futuro próximo, dispor de novos métodos para documentar a realidade: então, o filme etnográfico se tornará uma verdadeira disciplina (ROUCH, 2015, p. 94-102)

É válido ressaltar que o contato entre os três centros de renovação do documentário da década de 60 — o quebequense Brault, o francês Rouch e o americano Leacock — ocorreu, sob os auspícios de Flaherty, no seminário que tinha seu nome e era realizado anualmente na Universidade da Califórnia, em Los Angeles (GAUTHIER, 2011). Se formos abordar o cinema brasileiro e a influência das técnicas advindas do cinema direto, vem à tona o nome de Joaquim Pedro de Andrade. Ele foi o responsável pela introdução dessas técnicas, pois teve a oportunidade de viajar à Europa e a Nova York, onde estudou e colheu informações sobre os processos de filmagem. Joaquim Pedro também realizou, em 1967, um documentário encomendado pela televisão alemã, intitulado no Brasil como *Cinema Novo*. Esse documentário rodado por Andrade já dá indícios das técnicas empregadas da câmera portátil e ágil, com momentos de som sincrônico, apesar do predomínio da voz *over* do ator Paulo

José, em que reconhecemos um documentário com tom jornalístico (TEIXEIRA, 2012).

Teixeira ressalta o pensamento de Philippe Dubois, que nomeia três tempos de análises históricas sobre a imagem: espelho do real, transformação do real e traço do real. Analisamos, assim, a imagem semioticamente, ora como ícone (discurso da mimese), ora como símbolo (discurso do código e da desconstrução), ora como índice (discurso da referência).

O que podemos ressaltar como ponto importante no percurso do estudo sobre o roteiro de documentário, nesta dissertação, é encontrar conceitos que abordem a prática narrativa de domínio documental. Teixeira (2012) reverbera os conceitos deleuzianos da subjetiva indireta livre e da potência do falso, que provocam novas formas de análise sobre o fazer, assim como teorizar o cinema em sua estrutura de pensamento. A verdade preexistente do modelo clássico é cambiada pelo fabular da verdade, essa verdade construída no encontro do sujeito que filma e das relações de troca existentes nesse encontro com quem é filmado. O Eu que antes era o Outro se torna o Eu=Eu, o que significa dizer que em vez de o documentarista filmar fazendo uma sujeição, transformando quem se filma em um objeto, coisificando, o cineasta pratica a subjetivação de quem é filmado. O devir faz parte do processo e a verdade é encenada em sua fabulação de vontade de potência.

Nessas condições específicas, o que é a narrativa? Segundo Deleuze, ela “é o desenvolvimento dos dois tipos da imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa delas que pode resultar em antagonismo, mas deve se resolver numa identidade do tipo Eu=Eu: identidade do personagem visto e que vê, mas também a identidade do cineasta-câmera, que vê o personagem e o que o personagem o vê”. Nesse sentido, pode-se afirmar que o filme “começa com a distinção” de ambos os tipos de imagem e termina “na sua identificação, no reconhecimento de sua identidade”. Tais são “as condições de base para o cinema, do ponto de vista da *veracidade* de toda narrativa possível” (TEIXEIRA, 2004, p. 43).

### 2.3 DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

A importância de ressaltar a transição do documentário moderno para o contemporâneo nos faz compreender historicamente a evolução tecnológica do suporte fílmico, que se popularizou e tornou viável o desenvolvimento de técnicas

narrativas a partir do mundo digital em que atualmente vivemos. A busca por uma definição do documentário, ou melhor, um estudo sobre seu domínio é válido para ressaltar seu caráter híbrido e expandido, que vemos em teorias de cineastas, bem como em taxonomias de acadêmicos.

O teórico americano Bill Nichols (2005) categoriza o documentário por seis modos de representação: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performático. O recorte que Nichols desenha nesses modos de representação compreende uma estética e uma ética de abordagem do mundo histórico, o que Nichols aborda como a “voz” do documentário. Em resumo, cada modo de representação tem sua voz ideológica, a tomada do mundo histórico por uma técnica de abordagem. Essas técnicas de abordagem nos trazem uma cartografia e uma sistematização em torno da representação da realidade, assim como o papel de enunciação do sujeito que filma.

Fernão Ramos (2013) traz em sua taxonomia documental quatro grandes conjuntos éticos da história do cinema documentário: a ética educativa, a ética da imparcialidade/recuo, a ética interativa/reflexiva e a ética modesta. Se formos comparar a classificação de Ramos com a de Nichols, percebemos que quando lemos a ética educativa, temos o documentário expositivo; quando vemos a ética da imparcialidade ou recuo, percebemos o documentário observacional; quando reconhecemos a ética interativa ou reflexiva, assinalamos o documentário participativo; e por fim, quando pontuamos a ética modesta, reconhecemos o documentário performático, que carrega a autorreflexividade do cineasta (RAMOS, 2013)

Então percebemos que, para compreender o documentário contemporâneo, é importante absorver as taxonomias do documentário e perceber que a pós-produção se torna cada vez mais central. O documentário contemporâneo amplifica a potência de criação por seu livre trânsito entre a ficção e o experimental.

O experimental é um domínio fílmico que se desenvolve desde a vanguarda europeia pós-guerra, na qual percebemos as preocupações formais, estilísticas, expressivas caracterizadas por Nichols com o documentário poético de Joris Ivens, em seu filme *Chuva* (1929), e com o documentário performático, de que o filme *Homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, é o mais representativo. A partir de Vertov e sua concepção do cine-olho, do cinema como pensamento, o experimental

performático encontra aqui o seu ensejo ensaístico na ética modesta caracterizada por Fernão Ramos. Segundo Teixeira (2012), o documentário contemporâneo se reinventa como uma forma de escrita que tem no ensaio suas orientações e estratégias mais criativas.

Antes de abordarmos o ensaio como esse domínio contemporâneo, é válido observar a mudança do analógico ao digital, que compreende o avanço tecnológico de câmeras de vídeo com fita cassete para câmeras mais compactas com cartões micro-sd. Esse câmbio tecnológico da imagem analógica para digital, nos faz refletir sobre os estudos de Walter Benjamin, em especial, atualizando o texto, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” para “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade digital”. O que destacamos é que o primeiro cinema observado por Benjamin, pode ser revisto no consumo digital das redes sociais (Instagram, Facebook Twitter), em que o autor se aproxima do espectador. Dessa forma, não podemos deixar de salientar que ocorre uma mudança de comportamento, que podemos enxergar também na teoria do cinema, com o câmbio de leitura do pensamento de uma filosofia estruturalista para uma pós-estruturalista.

A inter-relação entre o documentário contemporâneo e o pós-estruturalismo entra como intersecção desse estudo, em que se faz necessário avaliar o impacto das leituras de Deleuze sobre o cinema, um agenciamento no qual cinema é pensamento. Podemos analisar, por meio de conceitos deleuzianos, o ensaio fílmico como esse dispositivo contemporâneo carregado de narrativas para um discurso indireto-livre, o entre imagens, a fronteira indiscernível entre ficção e o documentário, do real e do imaginário, a coalescência do real e virtual.

A interdisciplinaridade entre cinema e filosofia está presente, nesta dissertação, na análise fílmica do documentário contemporâneo, percebido nos filmes em que a ética modesta está presente. De acordo com Robert Stam, “o que interessa a Deleuze não são as imagens de algo, que constituiriam uma *diégesis*, mas as imagens captadas no fluxo do tempo *heraclitiano*, o cinema como acontecimento e não como representação” (STAM, 2003, p. 284).

Nesse caminho sobre as maneiras de pensar o cinema e a filosofia, Badiou (2015) afirma que a filosofia cria uma síntese onde existia uma ruptura, não se limita a averiguar as disparidades, ela cria novas sínteses que são operadas no lugar da diferença. “A filosofia, ao pensar a ruptura, a escolha, a distância, a exceção ou a

eventualidade do acontecimento, inventa uma nova síntese” (BADIOU, 2015, p. 43). Segundo Badiou (2015), a filosofia é realmente a invenção de novas sínteses, de sínteses de ruptura; então, o cinema desempenha um papel valioso, pois modifica as condições de possibilidades de síntese. Segundo Kant (*apud* BADIOU, 2015), o tempo é a síntese da experiência, e a arte da montagem cinematográfica torna visível o tempo.

É, então, outra concepção, outra ideia do tempo, o que nos faz supor que o cinema apresenta pelo menos duas concepções distintas do tempo: o tempo como construção e montagem, e o tempo como dilatação da imobilidade. Encontramos aí algo das distinções de Bergson, sobretudo a oposição essencial que o filósofo estabeleceu entre o tempo exterior e o tempo construído — em última análise, o tempo da ação e da ciência — e a duração pura, qualitativa e indivisível, que é verdadeiramente o tempo da consciência (BADIOU, 2015, p. 46).

Badiou aponta que, para a filosofia, a relação da ruptura e do tempo é fundamental, pois apresenta uma natureza política, na qual novas sínteses temporais apresentam um aspecto revolucionário, já que a ruptura do tempo implica uma nova existência, uma nova vida. O cinema é um modo artístico de pensar em que a descontinuidade (plano) tem continuidade (montagem) (BADIOU, 2015, p. 55).

A filosofia sempre foi uma crítica da imagem, uma crítica da representação. O cinema, por sua vez, constrói espaço-tempo com imagens. Portanto, eles têm, por um lado, uma crítica da imagem e, por outro, uma produtividade da imagem; uma crítica conceitual da imagem e, por outro lado, uma invenção da imagem. Acho que aí também a palestra de Deleuze e todo o trabalho da filosofia em relação ao cinema oscilam entre duas posições. O cinema é uma arte da imagem, e a partir daí eles se encontrarão na crítica da imagem — e finalmente a filosofia também será uma crítica do cinema, como Platão criticou o cinema, um pouco antes — ou o serão antes da ideia de uma fecundidade da imagem, na ideia de que a imagem constrói duração, constrói espaço-tempo. (BADIOU, 2004, p. 88).

Badiou (2004), a partir da conferência intitulada “Ato de Criação”, realizada por Deleuze para alunos de cinema em 1988, afirma que assim como a obra de arte (cinema), a filosofia é um ato de resistência, e esse ato de resistência está interligado ao fato de a obra de arte ser uma das únicas coisas que resistem à morte. Tanto os cineastas quanto os filósofos são criadores, e toda criação exige um labor árduo. A interpretação de Badiou revela que entre a filosofia e o cinema existe um vínculo particular que interessa aos filósofos, pois acredita que o cinema seja a primeira crítica

à imagem que não é conceitual, todavia destaca a ideia. O cinema como uma filosofia sem conceitos.

Como vem, tudo se joga no triângulo imagem-ideia-conceito. A filosofia cria a ideia ao criticar a representação da imagem pelo conceito. Talvez seja outro o movimento do cinema, do cinema do passado, do cinema do futuro: o de criar a partir da ideia, como diz Deleuze, conceitos mediante a imagem e mais além da imagem. Nesse caso, o cinema seria um companheiro da filosofia no sentido de que circularia de outro modo. O cinema seria, no fundo, uma filosofia sem conceitos (BADIOU, 2004, p. 89).

Recapitulando o pensamento de Badiou sobre o cinema como uma experiência filosófica, percebemos que as afirmações trazidas por Deleuze na conferência corroboram com a ideia de pensar o cinema como uma situação filosófica. Badiou (2015) cita Platão dizendo que a filosofia é o pensamento do outro, e afirma que o cinema é um novo pensamento do outro — o cinema permite conhecer o outro. Conhecer o outro pelo cinema seria então conhecer a imagem do outro? Em seu entendimento primário, a “imagem” é um termo da psicologia, descrito como a cópia mental de algo. A imagem adquire uma relação de reconhecimento com a realidade. Badiou segue a ideia de Deleuze de que é necessário depurar a imagem de toda psicologia, ou seja, definir a imagem e o cinema excluindo a psicologia (BAUDIOU, 2015). Essa afirmação é importante, já que, ao assistir a um filme, cada pessoa tem sua imagem dele, sua relação de espectador com o filme.

Para pensar o cinema, afirma Deleuze, é preciso abandonar a oposição entre movimento exterior e realidade interior da imagem. O que Bergson descobriu foi que o movimento e “imagem” são a mesma coisa. Então Deleuze vai falar em “imagem-movimento” e, com mais profundidade, em “imagem-tempo”. Isso, evidentemente, é uma síntese. Também aqui nos conformamos à definição geral de filosofia: na ruptura entre a imagem e movimento, Deleuze, seguindo os passos de Bergson, opera uma nova síntese, a qual chama de “imagem-movimento”. (...) Nesse sentido, o cinema é certamente feito com imagens. No entanto, a imagem não é uma representação: é aquilo de que o cinema se serve para pensar. E o pensamento é sempre uma criação. Novamente cito Deleuze: “Os grandes autores cinematográficos pensam através de imagens-movimento e de imagens-tempo, e não de conceitos” (BADIOU, 2015, p. 64).

Jorge Vasconcellos, em seu livro *Deleuze e Cinema*, afirma que a partir das discussões da Potência do Falso, Deleuze elabora uma teoria das descrições, em que descrever é o avesso de narrar. Deleuze opõe dois regimes de imagens: um orgânico cinético, regime comprometido com o movimento; e um cristalino crônico, regime

ligado à instância do tempo. A narração orgânica é sempre uma narrativa verídica, no sentido de que almeja o verdadeiro, mesmo que o filme narre uma situação ficcional. Enquanto a narração cristalina rompe com o princípio da realidade, faz dos acontecimentos narrados acontecimentos casuais, há um enamorar-se por um jogo do acaso, no qual os personagens são observadores das situações, são *voyeurs*. A montagem vira mostragem na narração cristalina, em que o plano-sequência ganha poder na construção narrativa. Na narração orgânica, o tempo é cronológico, por resultar da imagem indireta, associada ao movimento, em contraste com a narração cristalina, que se libera do movimento, e o tempo cronológico do cinema clássico se torna o tempo crônico do cinema moderno, uma imagem direta do tempo, um tempo puro (VASCONCELLOS, 2006)

A célebre fórmula – “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e quem filmamos” – deixa de valer. A forma identidade Eu=Eu (ou sua forma degenerada eles=eles) deixa de valer para personagens e cineastas, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud. Godard dizia isso a propósito de Rouch: não apenas acerca das personagens, mas do próprio cineasta que, “branco exatamente como Rimbaud, também ele declara que Eu é outro”, quer dizer eu um negro. [...] É como se os três grandes temas girassem e formassem combinações: a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era “antes” e será “depois”, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta): o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão (o discurso indireto livre). (DELEUZE, 2005, p. 185-186).

A partir dos conceitos postulados por Deleuze e comentados por Badiou e Vasconcellos, percebemos no campo do documentário contemporâneo o ensaio fílmico como essa criativa experiência filosófica que enriquece e inova a narrativa cinematográfica na atualidade, desde uma apreensão teórica até a práxis dos documentaristas em seus filmes. Como exemplo, podemos perceber o caráter ensaístico na cinematografia francesa de cineastas como Chris Marker, Agnes Varda e, destacadamente, Jean Luc Godard, que afirma que seus filmes são ensaios. O ensaio fílmico evidencia o virtual na narrativa cinematográfica. Um filme que exemplifica essa análise é a obra anticolonialista *Longe do Vietnã* (1967), organizada por Chris Marker e realizada por um grupo ativista francês chamado SLON (Chris Marker, Agnès Varda, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein e

Claude Lelouch). No filme *Longe do Vietnã*, este coletivo de cineastas evocam um ensaio-manifesto contra a guerra americana no Vietnã, uma realização multifacetada que joga na fronteira da ficção e do documentário para combater as propagandas americanas e a cobertura da grande mídia durante a guerra do Vietnã (1955–1975).

André Parente (2013), em seu artigo “As virtualidades da narrativa cinematográfica”, ressalta que, ao pensar a imagem técnica, serve-se do conceito de Deleuze para escapar de certas oposições como: figura e discurso, imagem e narrativa, imagem e modelo, sensível e inteligível. Nesse artigo, Parente utiliza o conceito de virtual que aparece na filosofia de Deleuze sob designações diferentes: acontecimento, exprimível, enunciável, rizoma.

Segundo Parente, Deleuze procura escapar dessa oposição entre narratividade e não narratividade, e dessa forma maquinar o jogo entre o narrativo e o não narrativo; é a imagem que condiciona a narrativa e não o contrário. Parente desvela que a oposição não está entre imagem e narrativa, mas entre duas concepções da imagem e da narrativa, que vão para caminhos opostos: de um lado temos a imagem, assim como a narrativa como sistemas de representação, e de outro lado, uma corrente em que a imagem/narrativa é acontecimento. A crítica de Parente a Deleuze utiliza os próprios conceitos deleuzianos, e afirma que a narrativa também é acontecimento e não apenas representação (PARENTE, 2013). Parente, nesse artigo, afirma que a narrativa é um enunciável, e utiliza do teórico Blanchot para apreender que a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento. Essa indagação de Parente o faz remeter Blanchot aos estoicos (Bergson), em que o acontecimento, para ambos, pertence ao passado, ao futuro e também ao presente, o enunciado como puro expresso que nos acena (PARENTE, 2013)

A narrativa (=função), a narração (=processo) e a história (=enunciável). A narrativa é uma função pela qual são criados o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens, personagens etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os personagens e as coisas. Os personagens e os acontecimentos da narrativa são contados da mesma maneira que aqueles que os de um quadro são pintados e os de um filme, fotografados. Para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens de tal modo que ele possa se instalar no sentido (=movimento do pensamento), por meio do qual, no qual o mundo “representado”, assim como os enunciados e as imagens materializadas, foi criado. (PARENTE, 2013, p. 254-255).

Parente, a partir de Deleuze, divide a narrativa então em dois modos: uma narrativa verídica e uma narrativa não verídica, ou falsificante. Para entender essas duas narrativas, é necessário compreender a sua relação com o tempo. A narrativa verídica, seja ela verdadeira ou de ficção, supõe sempre um acontecimento tomado no curso empírico do tempo. Assim todos os modelos verídicos da narrativa colocam o acontecimento como preexistente à narrativa; dessa forma, remete à representação, à relação de verossimilhança que significa que a imagem, sendo real ou não, é posta como se ela tivesse sido ou fosse, em certo momento, presente. Parente analisa a narrativa verídica com a premissa de Deleuze de que há cinco processos imagéticos responsáveis pela formação da imagem cinematográfica: de um lado, a especificação, a diferenciação e a integração das imagens-movimento e, por outro lado, a ordenação e a serialização das imagens-tempo. André Parente sintetiza que, para Deleuze, a narração verídica é o desenvolvimento do sensório-motor, sensório-motor que é a própria narrativa, o encadeamento das imagens-ações conforme a relação entre o homem e a situação (PARENTE, 2013)

A narrativa não verídica é condicionada por processos narrativos de temporalização. Segundo Deleuze, as imagens-tempo se definem pela qualidade intrínseca daquilo que vem a ser a imagem (serialização) e a ordem (coexistência) do tempo que rompe com o tempo cronológico, linear, e essa ruptura provoca outros modos de narrativa ao cinema, o que poderia ser chamado de acinema, cinema disnarrativo. A narrativa não verídica vai de encontro a um espaço hodológico vivido, em que tudo remete a um todo. Na narrativa não verídica, passamos para um regime de percepção gasosa, uma narrativa falsificante em que a imagem-tempo carrega multiplicidade. Parente destaca, então, que para a narrativa não verídica existe um ato narrativo de presentificação, identificada em quatro procedimentos: 1) o acontecimento preexiste à narrativa, abre a imagem e a narrativa a um presente vivo, narração que introduz o tempo e a duração no acontecimento; 2) coexistência de relações de tempo, o acontecimento é sempre presente, uma vez que está sempre por vir, e já é sempre passado; 3) o ato de narração não verídica integra, em uma mesma história, o passado, o presente e o futuro que, em si mesmos, não são senão fabulações; 4) a narrativa não verídica é um profundo discurso indireto livre, este discurso que introduz o enunciado dentro da enunciação e faz coexistir o representante e o representado, ocorrendo uma fissura do eu, que se torna narrador

e personagem, por um lado, e espectador e personagem, de outro lado. Uma fissura do falar e uma fissura do ver (PARENTE, 2013)

Parente conclui, a partir das leituras da teórica Marie-Claire Ropars-Wuillemier, que esta foi uma das primeiras da teoria (1970) a afirmar que, a partir do cinema pós-guerra, este deixou de ser uma arte do movimento para ser a arte do tempo. Um cinema que tirou o enfoque da história e foi para a narrativa. O cinema visto como um romance moderno, quando este afirma o tempo como duração vivida, e não seu desenrolar dramático, anedótico e representativo. Para Ropars-Wuillemier, o cinema do pós-guerra é percebido na passagem de uma estética dramática a uma estética narrativa, da sucessão de cortes para duração da tomada, evocando o tempo na sua duração vivida, e desdobrando, no tempo, a duração de seus personagens e narradores (PARENTE, 2013)

A discussão trazida por Parente sobre narrativa cinematográfica, a partir de uma revisão crítica de conceitos deleuzianos, nos faz afirmar o caráter do ensaio fílmico como narrativa cinematográfica não verídica, na qual o discurso indireto-livre se torna propulsor dessa estética, no caminho para o entendimento do ensaio como domínio e sua relação teórica e prática com o documentário contemporâneo.

Fernando Teixeira afirma, em seu artigo “A propósito da análise das narrativas documentais”, que existem três grandes blocos conceituais para abordagem documental. O primeiro está relacionado aos fundadores do documentário clássico, uma ruptura com um padrão ficcional. Teixeira comenta que existe uma revisão e um refinamento na atualidade, de modo que o pensamento estético dos fundadores, ao invés de convergir para a visão identitária de um mesmo fazer, para uma organicidade, expõe-se cada vez mais na figura do múltiplo, como abordamos na tríade do documentário clássico pelos nomes dos cineastas Flaherty-Vertov-Grierson. Em segundo corpo de conhecimento, o cinema pós-Segunda Guerra mundial, conhecido como cinema novo em várias nacionalidades, no documentário enraizamos um questionamento de duplo da imagem: a representação *versus* a realidade, a ética *versus* a estética, a mosca na parede *versus* a mosca na sopa, um cinema observacional jornalístico americano *versus* um cinema etnográfico participativo francês? Esse questionamento dialético reverbera através da enunciação documental; contudo, a ruptura se instaura através de um método de captação (câmera leve, película sensível e som sincronizado) em busca de uma estética do real. O terceiro

referencial aborda uma leitura através da taxonomia. Tratam-se de pesquisas mais recentes, sobretudo as do teórico norte americano Bill Nichols, conhecido na literatura acadêmica com o livro *Introdução ao Documentário* (TEIXEIRA, 2012)

Teixeira questiona a prática de analisar o filme pelo viés do modo de representação atribuído a Nichols. O problema é sua utilização, que não leva em conta a autonomia do objeto estético, que, assim, acaba por se transformar numa mera ilustração ou peça de um exercício discursivo tautológico. Teixeira, em contrapartida, apresenta uma metodologia em desenvolvimento, uma metodologia que intitula de ensaística. Divide essa metodologia em quatro procedimentos básicos: o primeiro, um inventário de materiais de composição do filme (elementos de que se vale o documentarista na construção/criação fílmica); o segundo, um inventário de modo de composição, que são as múltiplas combinações desses materiais na criação do sentido (montagem); o terceiro ponto, relacionado à narratividade documental, que interessa ao nosso estudo sobre roteiro de documentário e que Teixeira analisa pelas diversas funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre) implicados na construção da narrativa documental; e o quarto procedimento, por fim, as modulações estilísticas, que se abrem para o campo abrangente da teoria documental (TEIXEIRA, 2012)

A crítica da representação, como pressuposto teórico do documentário, põe em xeque uma questão que enraíza sua prática. Para Nichols, representar tem mais a ver com a retórica, a persuasão e a argumentação do que com a similitude ou a reprodução (REZENDE, 2013). Luiz Rezende em sua tese, revisa a crítica contestando Jean Baudrillard, que substitui a noção de representação por simulação.

A noção de simulação é interessante e proveitosa para qualquer crítica à noção de representação, mas ela também é problemática para se pensar o documentário. A principal dificuldade da noção de simulação — pelo menos tal como Baudrillard a utiliza — é inviabilizar qualquer reflexo sobre possíveis formas de acesso à realidade por meio da intermediação de imagens e sons. Porque a questão da referência ao real só pode ser vista ou como equivalência/representação ou como degeneração/simulação? (REZENDE, 2013, p. 71).

Com essas indagações, Rezende propõe agregar à teoria do documentário o conceito de virtualização. Entender o documentário por uma dinâmica de virtualização desperta um afastamento da teoria e da crítica da semiologia, que lê o filme como um

quebra-cabeça a ser montado. Assim, Rezende examina outras relações entre a realidade e o documentário. Objetividade, verdade e realidade foram temas que atravessaram as discussões ontológicas do documentário, e foram importantes para assentar o terreno do domínio documental, o que tornou a discussão bastante vasta. Contudo, o que Rezende propõe é pensar primeiramente o documentário em sua relação com as virtualidades, em vez de pensá-lo, de forma prioritária, em sua relação com a realidade, como é mais comum nas tradições da teoria, da análise ou da crítica do documentário (REZENDE, 2013)

O conceito de virtualização ajuda a pensar outras relações entre a realidade e o documentário, que não a relação de modelo e, conseqüentemente outros estatutos para o documentário, que não os de manipulação ou simulacro do real. Como virtualização, o documentário não tem um objeto prévio (REZENDE, 2013, p. 73).

Rezende esclarece que sua tese se encaminha pelos conceitos de virtual inspirado por autores como Bergson, Gilles Deleuze, Pierre Lévy e Jean-Louis Weissberg. Para esses autores, o virtual é um conceito que exprime uma dimensão do real, uma parte que o integra, não devendo ser compreendido apenas como alguma coisa votada a substituí-lo. Segundo Rezende, relacionar o virtual ao documentário seria justamente uma forma de chamar a atenção para o fato de que um pensamento do documentário não se restringe a coletar ou reter o que é visível ou o que é dado como real, mas vai além dessa realidade visível. Ou seja, é muito mais um complexo de problemas e virtualidades do que um baú pré-formado de imagens, sons e referências (REZENDE, 2013)

Rezende ressalta que, para evitar falsos problemas, é necessário entender a diferença entre possível/real e virtual/atual. A partir de leituras de Pierre Lévy, Rezende esclarece que o real e o possível estão interligados quando estabelecem duas dinâmicas, a realização e a potencialização — conforme observamos, por exemplo, na relação que há entre a possibilidade de chover e a chuva realizada, onde não há nenhuma diferença. Um outro exemplo é quando você vai escolher um artigo para ler em seu computador; a realização de possíveis é, assim, da ordem da seleção e da limitação, uma vez que procede por meio da escolha de algumas possibilidades e da exclusão simultânea de outras, dentro de um campo de possibilidades previamente determinado e fechado. Todavia, a dinâmica entre o virtual e o atual é

distinta: o virtual remete ao que, em um determinado objeto, acontecimento ou situação, existe de forma latente, mas como um conjunto complexo de adversidades, de questionamentos, forças e tendências, não como uma possibilidade já pronta. Nesse sentido, há uma coalescência do virtual com o atual; eles coexistem, pois é a partir do campo de problemas do virtual que ocorre a resolução na forma de atual, que nada mais é a criação de algo novo, a invenção, de uma solução contingencial ao complexo de adversidades. Temos o exemplo de Lévy para compreender o virtual, a partir de sua afirmação de que a semente é virtualmente uma árvore. O falso problema moraria se afirmássemos que é possível tanto que cresça quanto que não cresça, o que reduziria alguma coisa que é da ordem do problemático (em que a pergunta seria: como a árvore cresce?) para a ordem do hipotético (sim ou não). Assim, o fato de a semente poder ou não gerar não nos diz, entretanto, nada sobre como a árvore cresce efetivamente (REZENDE, 2013)

Como o atual e o virtual não podem ser dissociados, há constantes passagens de um ao outro por meio de dois processos que caracterizam a sua dinâmica: a atualização (movimento do virtual ao atual) e a virtualização (movimento do atual ao virtual). A virtualização consiste, justamente, na formação — a partir de uma situação, acontecimento ou objeto atuais, dotados de uma forma determinada e instanciados num “aqui e agora” — de um complexo de problemas e forças que redefinirão esse atual de partida por meio de um processo de resolução, de busca de uma nova forma que responda a determinada questão. Esse processo, por sua vez, é a atualização. (REZENDE, 2013, p. 96).

O entendimento de virtual e atual é entender a coalescência de ambos, em uma relação ontológica da subjetividade com a duração. Rezende ao abordar a tríade da imagem-movimento (imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação) destrincha os conceitos trabalhados por Deleuze a partir de Bergson, em que a percepção já é impregnada de memória, afastando assim de concepções realistas e idealistas. Continuando essa leitura bergsoniana, a memória é a coexistência virtual de todo o passado no presente. Se fosse traduzir isso, citaria os versos de Balitrudise, em sua composição chamada “Tempo”, interpretada por Paulinho da Viola: “Costumo dizer que meu tempo é hoje. Eu não vivo do passado, mas o passado vive em mim”. A partir dessa frase, temos uma reflexão bergsoniana em que o passado faz parte do presente. A conservação do passado entra em questionamento para Bergson; para ele, a lembrança não se fundamentaria em uma existência psicológica, pois ela não

está armazenada como se fosse um HD de computador. A atualização sempre é resultado de uma rede de adversidades, problemas que estão associados ao campo virtual. Dessa forma não é algo dado, em uma dinâmica de possíveis, necessita de um processo de criação, e a reflexão proposta é entender que virtual e atual estão um sob o outro, assim como o passado e o presente estão. Rezende ressalta que a duração é uma sucessão de estados, contextualizando com exemplo de Bergson, de um torrão de açúcar que se dilui na água. A sua duração (como fluxo particular) pode ser entendida como uma sucessão de estados, mas ela exprime também, e mais profundamente, a mudança de natureza do açúcar. Dessa forma percebemos que o açúcar não deixou de ser açúcar porque se dissolveu. Seu passado se conserva; contudo, há uma transformação. Rezende afirma que memória, duração e tempo podem ser, assim, entendidos como diferentes elementos que formam e se integram em uma série virtual que coexiste com uma série real (REZENDE, 2013).

Quando se fala, por exemplo, em realidade – especialmente para apontar a sua relação com o documentário – tende-se a ignorar a dimensão virtual dos objetos, acontecimentos e situações tratados, considerando-os reais simplesmente porque “existem”. Há uma retórica do real, especialmente na avaliação que o senso comum faz do documentário, que ofusca a existência que o virtual tem, ao mesmo tempo em que retira as virtualidades do que chamamos de realidade. Nesse sentido, a maior fonte de dificuldades está no fato de que o que denominamos de realidade é um misto. Ela deve ser entendida muito mais como um composto de tendências que diferem por natureza, do que efetivamente como um puro real. Assim, a realidade é, por um lado, uma mistura do real e do virtual; por outro, do dado (real/atual) e do não dado (virtual) (REZENDE, 2013, p. 126).

Recapitulando os estudos de Rezende para o encontro da teoria documental que permeia toda esta dissertação, o autor ratifica a ideia de identificar os falsos problemas para entender a diferença deste misto e sua interdependência, e acabar analisando pelo viés da representação, em que o virtual não é visto, e quando visto, é confundido como uma forma de possível. Ou seja, entender o documentário como algo representável sob a forma de um objeto previamente dado. O possível é regido de acordo com duas regras específicas, a semelhança e a limitação, enquanto o virtual procede por diferenciação e criação. Virtual e possível são, portanto, duas maneiras diferentes de produção, mas, segundo Rezende, apenas o virtual é uma verdadeira produção de novas formas (mesmo que não necessariamente de produção de “formas inovadoras”) (REZENDE, 2013). A distinção traçada por Rezende não se trata de

execrar a narrativa possível, mas sim estabelecer o que corresponde — ou seja, falar do possível é falar sobre algo hipotético por condicionamentos factícios, é falar do que não existe, nem real e nem virtual; enquanto falar do virtual é falar do que existe, mas não está dado, e se formula como problema para que o que não está dado se atualize como criação. Rezende ressalta que a noção de representação que está interligada com a narrativa do possível é insuficiente para pensar processos como a prática documentária (REZENDE, 2013)

Para o documentarista, o que inicialmente se delimita como “objeto” ou “tema” se distende de tal forma em uma dimensão virtual (sua duração, sua memória, a coexistência de seu passado com seu presente, etc) que esta acaba sendo tão presente e decisiva para o filme quanto a dimensão real de sua materialidade ou existência física atual. A materialidade dos objetos e da realidade, que muitas vezes se supõe ser o cerne da prática documentária, é, na verdade, apenas parte de tudo que está em jogo no filme, especialmente se lembrarmos de tudo aquilo que o virtual, a “memória” dos objetos lhe acrescenta. [...] Tratar o documentário como representação é, então, uma forma de subtrair de seu processo o caráter de virtualização/atualização, e de seu “objeto”, a sua dimensão virtual. É subtrair-lhe as virtualidades que o compõe e que inviabilizam, justamente, a sua preexistência como objeto documental dado. (REZENDE, 2013, p. 134).

Como exemplo de uma teoria ou uma crítica da virtualização no documentário, Rezende analisa o curta-metragem *Ulisses* (1982), de Agnes Varda, filme cujo objeto-tema é a própria virtualidade. A história do documentário se dá a partir de uma foto tirada por Varda em 1954. Ao retornar aos personagens da foto 28 anos depois, a memória sobre a foto não é revelada pelos mesmos personagens, o que leva a cineasta a virtualizar, ou seja, a problematizar a imagem da foto, em busca de um real que não está mais no campo visível da foto, e sim o real que está na virtualidade da foto.

O documentário contemporâneo se apresenta, então, com um discurso e uma narrativa cinematográfica em que podemos realçar o caráter do domínio do ensaio como melhor exemplo em seu campo de criação. O ensaio fílmico que transborda para a *performance* do realizador diante de uma narrativa falsificante compreendida através de um discurso indireto livre, e analisada dentro de uma ética modesta, a partir de virtualidades carregadas de fabulações do real. As taxonomias documentais apresentadas pelos teóricos desde um contexto de modo de representação de Nichols (2007) a Ramos (2013), até um contexto de revisão teórica contemporânea, das

leituras deleuziana trazidas por Parente (2013) e Rezende (2013), nos fazem perceber que buscar ontologicamente uma definição do documentário é um falso problema. O que caminha nessa investigação é, então, um percurso para sublinhar as narrativas documentais, problematizar o processo de feitura documental, assim como análise fílmica, entender que, a partir da crítica da representação como pressuposto do documentário, percebem-se novas formas para articular um filme, tanto para uma análise ensaística vista no conceito de documentário expandido de Teixeira, quanto para analisar o documentário como um campo de virtualidades e virtualizações promovido pela microfísica documental de Rezende, através de uma teoria da virtualização.

### 3 O LUGAR DO ENUNCIADO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

A metodologia deste capítulo segue a mesma divisão em tríade, estudando cronologicamente o documentário brasileiro do clássico ao contemporâneo, passando pelo moderno. O exercício epistemológico é o mesmo, todavia, o recorte atravessa a realidade brasileira, e é importante situar o que quer dizer, em termos tecnológicos, países desenvolvidos e países subdesenvolvidos. Situamos, assim, as discussões de teóricos e cineastas brasileiros que procuram debater sobre a prática documental e o ato de fabular. Dentre eles, temos Almir Labaki, Francisco Elinaldo Teixeira, André Parente, Luiz Rezende, Fernão Ramos, Cláudia Mesquita, Consuelo Lins, Eduardo Coutinho, Cao Guimarães e Petra Costa.

A função de fabulação, o ato de fabular modos de ser para além da realidade imediata, num âmbito aparentemente tão refratário a isso, constitui-se num primeiro momento um contraponto, uma resposta, a esse desejo de naturalizar uma realidade que é, do ponto de vista dos agentes, eminentemente cultural. Mas o seu alvo mesmo é o modelo de verdade da ficção. Um mínimo de ficção nunca desapareceu por completo do rol dos materiais de composição do documentário, que continuou, após a querela dos anos 1920, a introduzir pequenas encenações em que recompunha as personagens reais (algo que, inclusive, retorna de maneira contundente no documentarismo contemporâneo). Tributário do modelo de verdade pré-estabelecido da ficção, o documentário assim mantinha uma veneração inseparável de toda ficção que é a de se apresentar como verdadeira, seja na religião, na sociedade, seja no sistema audiovisual. Daí a força destabilizadora das pseudo-narrativas. É delas que a fabulação retira todo o seu proveito. (TEIXEIRA, 2012, p. 256).

Procuramos destacar também, neste terceiro capítulo, como o documentário brasileiro é um terreno fértil de produções estéticas que se destacam como referência em criação documental no mundo, bem como evidenciar o debate entre a ética e a estética documental a partir da discussão em torno do lugar do enunciado e das fronteiras estabelecidas entre documentários que flertam com o acaso e documentários que recusam sua existência. Para uns documentaristas, filmar é delimitar um modelo de representação, e para outros, filmar é desvelar o processo de virtualização de um acontecimento.

Quanto à figura documentarista, ele se depara com um universo que foge o tempo todo de um roteiro imaginado, levantado e traçado previamente, tendo que se haver com as ficções pessoais que estabeleceu, com as verdades adquiridas que o acompanham e insistem, nem terreno movediço que abala

seu sistema de crenças. Ele se encontra, assim, diante de situações que demandam novos lugares de enunciação, outros pontos de vista, interferências ou posições em relação àquilo que pretende enunciar. Ele se encontra, então, na condição de poder afirmar “eu é o outro”. Afirmação que ele não pode fazer sozinho, recluso na privacidade de uma consciência, mas na relação nova que consegue estabelecer com as personagens reais do documentário em processo. Tal relação é aquela que se dá, não entre interlocutores, mas entre intercessores; aquela em que cineasta e personagem real se inter-cedem, fazem passar de um a outro, não identidades incrustadas, saberes estabelecidos ou significações de senso comum, para além dos quais novas possibilidades de vida podem adquirir inscrição. (TEIXEIRA, 2012, p. 257).

Os capítulos 2 e 3 buscam compreender os caminhos éticos dos cineastas na realização de seus filmes e apreender, assim, esse vocabulário histórico e técnico na construção de narrativas documentais. A metodologia dessa investigação está voltada para as discussões e reflexões no campo do fazer do documentarista, para adentrarmos, desse modo, em um estudo direcionado à teoria de cineastas. Esse percurso epistemológico sobre a ética e o domínio documental é essencial para o roteirista compreender, desde cedo, que para cada documentário a ser realizado haverá um novo filme a ser descoberto. A compreensão da história do cinema e das reflexões do domínio documental por essa teoria de cineastas faz com que o roteirista documental ganhe bojo e crie musculatura audiovisual para trabalhar suas próprias narrativas.

### 3.1 DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO BRASILEIRO: DO FILME ETNOGRÁFICO AO FILME EDUCATIVO

O documentário brasileiro, em seu primeiro cinema ou documentário não sonoro, faz-nos investigar a etnografia indígena como representação de um Brasil ufanista, idealizado para capturar a imagem de um índio civilizado, integralizando a ideia de identidade nacional. Robert Flaherty, em 1922, realizou *Nanook*, filme que marca o nascimento do documentário e o diferencia assim de cinejornais, assim como os filmes de expedição de caráter colonialista. No Brasil, contemporâneo a *Nanook* temos o filme *No paiz das Amazonas* (1922), película realizada por Silvino Santos (1886–1970). Português radicado no Norte brasileiro, destacou-se como expressão artística do ciclo da borracha. Silvino Santos, através das encomendas do comendador Joaquim Gonçalves de Araújo, magnata da borracha e do comércio em

Porto Velho e Manaus, conseguiu patrocinar sua carreira como realizador. *No paiz das Amazonas* é o primeiro filme amazônico, um filme de encomenda a pedido do mecenas Joaquim Araújo, em que exalta por propaganda o vigor econômico do estado do Amazonas, sendo exibido na Exposição do Centenário da Independência brasileira, na então capital do Rio de Janeiro. O que sobressai como curiosidade deste filme é que Silvino Santos desenvolve negativos cinematográficos quimicamente preparados para resistir às intempéries climáticas tropicais de Manaus. O filme fez um raro sucesso, e foi exibido para o então presidente Arthur Bernardes, sendo premiado com medalha de ouro. Como relata o autor Almir Labaki (2006), *No paiz das Amazonas* é contemporâneo a *Nanook*, contudo, sua narrativa fragmentada e de estilo distanciado, difere da narrativa dramática desenvolvida por Robert Flaherty.

As filmagens foram realizadas em Manaus, rio Madeira, rio Purus, Apuíá e Maués, no Amazonas; em Porto Velho e na estrada de ferro Madeira-Mamoré, em Rondônia; e na cidade de Rio Branco, no atual estado do Acre. O filme acabou dividido em duas seções totalizando dez partes: No Paiz das Amazonas, Manaus, borracha, pescas, castanhas, índios, madeiras, Rio Branco, gado e campeadas. O resultado é uma autêntica enciclopédia audiovisual da vida amazônica, ainda insuperada em sua magnitude. (LABAKI, 2006, p. 23).

A encomenda institucional atravessa a origem do documentário brasileiro, em um movimento do filme etnográfico de integração nacional para o filme educativo populista. Fora o trabalho cinematográfico relacionado a encomendas de caráter privado, como foi com o cineasta da selva, Silvino Santos, temos dois realizadores que se destacaram por filmes institucionais advindos do governo: em primeiro momento temos o major Luiz Thomaz Reis (1878–1940), que encabeçou a filmagem da Comissão Rondon (Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas), e em segunda instância temos o realizador Humberto Mauro (1897–1983), que coordenou o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo).

O trabalho de Luiz Thomaz Reis tinha objetivo de exibir às populações urbanas um Brasil vasto e seu interior, divulgando os propósitos da Comissão Rondon com seu projeto de integração nacional. O militar Cândido Mariano da Silva Rondon (1865–1958) foi a figura central da recém-nascida República brasileira, para desenvolver a ocupação das distantes fronteiras nacionais e a integração das tribos indígenas das regiões Norte e Centro-Oeste (LABAKI, 2006).

Segundo Fernando de Tacca (2004), Cândido Rondon possuía uma estratégia bem arquitetada sobre a importância que dava à imagem atrelada ao espírito positivista científico. Em suas expedições, o capitão levava botânicos, zoólogos e outros cientistas, com intuito de fazer um levantamento topográfico e geográfico, assim como etnográfico, com alguns povos indígenas, ocorrendo até medições antropométricas desses povos. A partir de 1912, Rondon cria a *Seção de Cinematografia e Fotografia* e deixa a cargo do major Thomaz Reis, que ficou conhecido *a posteriori* com essa assinatura em seus filmes.

A importância que Rondon atribuía aos registros imagéticos como forma de convencimento pode ser avaliada pelo relatório que a Comissão encaminhou ao presidente da República Arthur Bernardes, em 1922. São dois volumes contendo mais de quatrocentas fotografias da construção das linhas telegráficas, aspectos de vários povos indígenas e tomadas de cenas do sertão. Depois de vários insucessos utilizando os serviços de um importante estabelecimento comercial de fotografia no Rio de Janeiro, a Casa Muso, Rondon aceitou a proposta de um jovem oficial (também engenheiro) que o acompanhava, então tenente Luiz Thomaz Reis, para formar o Serviço Fotográfico e Cinematográfico da Comissão Rondon, em 1912. Nesses relatórios, Rondon enfatizava os trabalhos das linhas telegráficas, mas não deixava de mencionar os contatos com os grupos indígenas. Se a persuasão atingia as autoridades através das fotografias, as apresentações dos filmes e os artigos publicados nos principais jornais do país visavam principalmente outro grupo formador de opinião, a elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, e Rondon alimentava o espírito nacionalista construindo etnografias de um ponto de vista estratégico. (TACCA, 2004, p. 316).

A partir do artigo de Tacca (2004), percebemos o alto investimento da jovem república brasileira na compra de equipamentos cinematográficos, até porque nessas expedições as condições climáticas prejudicavam muito a sensibilidade da película, agregando-se a isso as dificuldades de transporte dos mesmos. Como exemplo, temos o filme *Rituaes e festas Bororo* (1917), considerado um marco para etnografia no mundo. *Rituaes e festas Bororo* foi filmado e montado pelo major Thomaz Reis. Pela montagem, podemos dividi-lo em dois movimentos. No primeiro, o major Reis descreve o cotidiano e a cultura material do indígena na pesca, na cerâmica, na tecelagem; no segundo movimento, temos o ritual do funeral indígena. Um fato ressaltado por Tacca é que não é mencionada no filme (nem nos registros escritos) a presença dos missionários salesianos, excluindo da montagem de mostrar um índio sendo aculturado, e dependente de religiosos. Luiz Thomaz Reis viaja aos Estados Unidos em 1918, patrocinado pela National Geographic Society, exibindo a película

*Wilderness* (conhecida no Brasil como Santa Cruz), dentro desse programa estava incluso o filme *Rituaes e festas Bororo*.

A imagem do índio aparece, então, nas expedições científica como algo exótico, a exploração de algo desconhecido para estrangeiro admirar o bom selvagem, e afirmar assim a catequização como entrada para uma sociedade civilizada. Conforme Tacca ressalta, o filme *Rituaes e festas Bororo* reforça já a habilidade cinematográfica do major Thomaz Reis desde a revelação da película na floresta, até a montagem e a continuidade dos cortes no ritual da dança. Dessa forma, o filme traz características metodológicas de campo desenvolvidas posteriormente na antropologia.

No primeiro momento do filme, a câmera dirige a ação, é a parte da preparação do ritual. No segundo momento, a câmera é dirigida pela ação do próprio ritual, através da gestualidade da dança. Segundo Tacca (2004), no primeiro momento, Thomaz Reis observa com uma câmera distanciada, buscando uma neutralidade, imparcialidade, não desejando interferir no acontecimento. A relação com o tempo é destaque na montagem dessa obra, já que o ritual do funeral dos índios Bororo é feito durante meses, e no filme é apresentado como se fora em um dia. De acordo com Tacca (2004) essa concepção da montagem do tempo fílmico em contraste do tempo do ritual demonstra que o filme ganha uma agilidade em relação aos filmes documentários da época. Em outra análise, a partir do livro *Índios do Brasil*, escrito por Rondon, Fernando de Tacca (2004) destaca que Reis inverte a ordem cronológica de filmar para criar um encerramento mais dramático, mesmo que essa inversão descaracterize a ordem temporal e linear do ritual, constatando o domínio da narrativa cinematográfica por parte do major Thomaz Reis.

Luiz Thomaz Reis é reconhecidamente um dos pioneiros internacionais do cinema etnográfico graças a *Rituaes e Festas Baroro*. Seu estilo progrediu com o tempo do mero registro a estudadas composições de sequências. Contudo, seu olhar não poderia deixar de trazer marcas de seu tempo- positivismo, científico, um etnocentrismo algo rousseauiano, certo patriotismo. Como notou João Moreira Salles, o major de Rondon não é Flaherty, pois lhe faltou exatamente o que distinguia o diretor de Nanook, segundo outro grande ideólogo e diretor de documentários, John Grierson: "Flaherty percebeu que o cinema não é um braço da antropologia ou da arqueologia, mas um ato de imaginação". Luiz Thomaz Reis quase chegou lá. (LABAKI, 2006, p. 29).

Amir Labaki, no seu livro *Introdução ao Documentário Brasileiro* (2006), cita, em contraposição aos filmes etnográficos longe da cidade e da civilização urbana, o filme *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole* (1929). Labaki afirma que este filme, ao lado do filme experimental *Limite* (1931), de Mário Peixoto, são filmes que representam o último pico do cinema mudo no Brasil, em especial *São Paulo, a Symphonia da MetrÓpole*, para ele o mais importante documentário urbano da era silenciosa. Este filme foi dirigido por Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lusting, ambos imigrantes da Europa, que fundam a Rex Film, que produz, com a distribuição da Paramount, uma homenagem à cidade de São Paulo. O conceito de Sinfonia da Cidade ficou em voga na época, e tem sua origem no filme *Rien que les Heures* (“Somente as Horas”, de 1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti, que foi o primeiro a sair da ideia romântica de filmar um mundo de difícil acesso (Flaherty), e começou a filmar um dia na cidade de Paris, um documento social sobre a miserabilidade e a falta de trabalho na capital francesa, ocorrendo censura com sua exibição. Na época se popularizaram documentários com esse dispositivo de filmar um dia na cidade. Exemplos disso são os filmes: *Berlim, Sinfonia da MetrÓpole* (1927), de Walter Ruttmann, e *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov (1929), em Moscou. No filme *São Paulo, Symphonia da MetrÓpole*, de Kemeny e Lustig, o tema central é o trabalho e os protagonistas são os trabalhadores. Segundo Labaki (2006), este filme é um importante registro histórico para a posteridade do que viria a ser a cidade mais importante economicamente da América do Sul, um manifesto audiovisual ufanista, em correlação com as tendências do movimento modernista da Semana de Arte Moderna de 1922.

No ano de 1932, a edição do Decreto-Lei n. 21.240 marca uma inflexão no cinema brasileiro, em especial no domínio documental, já que incentiva a produção e a exibição de curtas-metragens de viés educativo realizados no Brasil, tornando obrigatória a exibição do filme educativo antes de qualquer produção estrangeira, sendo estes filmes analisados *a priori* pela comissão de censura do Estado. A historiadora Sheila Schvarzman (2004) sublinha que o decreto é o desejo de controle do Estado de ordenar a produção fílmica nacional, ao mesmo tempo que oferece estímulo à produção. Schvarzman revela, entretanto, que o mesmo decreto que deu este incentivo, ao baixar os custos de importação de negativo fílmico, também facilitou

a importação do filme estrangeiro, deixando aos produtores a viabilidade de realizar mais filmes naturais (documentário) do que filmes de enredo (ficção).

Em 1936, o primeiro governo de Getúlio Vargas criou, dentro do Ministério de Educação e Saúde, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que surgiu como ferramenta do governo para a realização de filmes didáticos-científicos, dentro do ideal getulista de cinema como “o livro das imagens luminosas” (LABAKI, 2006, p. 39). Um dos grandes mestres do melodrama na época muda dos anos 20, o diretor mineiro Humberto Mauro (1897–1983) se tornou uma das maiores referências na passagem do documentário mudo para o sonoro no cinema brasileiro, ao vincular-se ao INCE e produzir uma série de filmes educacionais.

Humberto Mauro tem duas fases no INCE: a primeira, que vai de 1936 até 1947, e compreende basicamente o Estado Novo e a influência do pensador Edgar Roquette-Pinto (1884–1954) em um direcionamento griersoniano; e a segunda fase, que vai de 1947, momento de aposentadoria de Roquette-Pinto, até 1964, com Humberto Mauro tendo liberdade para filmes mais autorais, deixando o caráter pedagógico dos filmes para problemas de ordem documental relacionado ao preservacionismo cultural de Mário de Andrade (1893–1945). Humberto Mauro realizou 357 filmes para o INCE, 239 na primeira fase e 118 na segunda fase (LABAKI, 2006).

Fernão Ramos (2013) afirma que, a partir das duas fases de Humberto Mauro no INCE, conseguimos ver o contexto ideológico embutido nos filmes. Nessa primeira fase, com Roquette-Pinto, este que também foi responsável pela introdução do rádio no Brasil, deseja com o INCE fazer um cinema educativo no Brasil.

Não conseguiremos compreender o contexto ideológico no qual a produção do primeiro INCE se insere se não tivermos em evidência a força excepcional que, no início do século XX, tiveram no Brasil as teorias de cunho racista que procuraram mostrar a degenerescência inata do mestiço na composição majoritária do povo brasileiro. Do mesmo modo, é importante realçar o que significou seu abandono nos 1920/1930 para o novo pensamento sobre a brasilidade. A forte afirmação nacionalista que acompanha o regime autoritário getulista serve como base para um pensamento do Brasil que defende a miscigenação e mergulho na questão cultural. O lado autoritário e a exaltação da nacionalidade estão em sintonia com o novo pensamento da brasilidade mestiça, permitindo sua convivência sem traumas no aparelho institucional estatal. Villa-Lobos e Humberto Mauro casam-se perfeitamente, como podemos ver em *O descobrimento do Brasil*, 1937. No caso de Roquette-Pinto, a transição do contexto eugenista faz-se através de um discurso que vai valorar não só a dimensão multirracial do povo brasileiro,

mas também as estratégias de uma política pública que permita que a “raça” mestiça realize plenamente suas potencialidades. É na estratégia de liberar o potencial inaudito da nova raça que emerge o papel da educação e do saneamento higienista (a ser obtido por intermédio da educação). Como sustentação ideológica para a afirmação de um órgão, no Estado getulista, dedicado ao “cinema educativo”, encontramos o positivismo cientificista e a eugenia higienista, de um lado, e, de outro, a face da “escola nova”, que vê com bons olhos o potencial das novas tecnologias cinematográficas para a atividade pedagógica. (RAMOS, 2013, p. 255-256)

Fernão Ramos (2013) revela com seus estudos que o longa-metragem *Argila* (1940), com direção de Humberto Mauro, representa essa safra de filmes da primeira fase do INCE. Nessa obra de ficção percebemos essa obsessão pela valorização da cultura que é popular nacional, e não mais estrangeira. Em *Argila*, como observa Ramos, o popular dos anos 40 está longe de ser o dos anos 50 e 60, todavia, a alteridade cultural permanece na análise do filme, que vai encontrar arte nas cerâmicas vindas da Ilha de Marajó. A arte a partir da argila carrega, assim, a pré-história nacional, uma arte popular que se integra ao ideal nacional, opondo-se à valoração de arte europeia ou greco-latina. A inter-relação entre o popular e o nacional revela a influência da metodologia empregada por Roquette-Pinto na primeira fase do INCE. Labaki (2006) descreve que nos filmes documentais do INCE na primeira fase predominavam os temas científicos (Combate à lepra no Brasil; a fauna amazônica como a Vitória-régia), com incursões na cultura popular e no folclore (Ponteio), e o perfil de vultos históricos (Bandeirantes; Euclides da Cunha).

A segunda fase do INCE se dá justamente com a aposentadoria de Roquette-Pinto e o fim do Estado Novo, surge assim, um Brasil mitológico no documentário pós-era getulista de Humberto Mauro. Como exemplo, a série de filmes chamada *Brasilianas*, na qual vemos a busca de um país bucólico, rural, a nostalgia remanescente de Cataguazes, seu interior mineiro (LABAKI, 2006).

A antiga ambição transformadora cede lugar a um outro ideário, que nem sequer existe plasmado como tal. Ele vai se fazendo filme a filme, movido até mesmo por circunstâncias externas, como a encomenda da Série Educação Rural, a série sobre as cidades históricas mineiras, feita por solicitação do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) entre 1957 e 1959, que junto com as *Brasilianas* – que reúnem, além das canções, filmes sobre o Carro de bois e Engenhos e usinas – compõe, como designa a “brasiliana”, uma coleção de conhecimentos sobre o Brasil, mas um Brasil visto por Humberto Mauro: em essência, um Brasil rural, melodioso e de feições mineiras (SCHVARZMAN, 2004, p. 288).

Para Amir Labaki (2006), os curtas como *Carro de bois* e *Engenho e usinas*, ambos de 1955, são filmes que de certa maneira corroboram com dois documentários que serão referências para o então cinema novista que surge como transição do documentário clássico para o documentário moderno: *Arraial do Cabo* (1959), de Mario Carneiro e Paulo Cesar Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte de Noronha.

Ramos (2013) afirma que os filmes de Humberto Mauro realizados no INCE promovem a tradição e o folclore com a legitimidade do método científico, que cumprem, assim, o viés educativo e promovem uma emancipação das camadas menos favorecidas e sem privilégios da sociedade. Na segunda fase, nos anos 50, temos um Humberto Mauro mais autoral, abordando o desaparecimento do universo rural saudosista em contraposição ao mundo moderno que surge pós-Segunda Guerra Mundial.

A historiadora Schvarzman, ao falar sobre o último filme realizado por Humberto Mauro ao INCE, *A velha a fiar* (1964), observa que este documentário sintetiza, a partir de sua tessitura, a metalinguagem do realizador sobre seu próprio ofício, uma reflexão sobre o cinema, sobre a vida que passa, o envelhecer do cineasta através da temática onipresente do campo e sua ruralidade. Para a historiadora, Humberto Mauro deixa uma herança ao documentário nacional brasileiro, que é a preocupação em filmar o Brasil sem modelos preestabelecidos, a câmera como o único e verdadeiro instrumento. Guardadas as devidas proporções, Schvarzman acredita que Humberto Mauro e Glauber Rocha (1939–1981) “postulavam os mesmos princípios que é fazer do cinema objeto de conhecimento, mudança e permanência” (SCHVARZMAN, 2004, p. 296).

### 3.2 DOCUMENTÁRIO MODERNO BRASILEIRO DIRETO

Cineastas e críticos brasileiros da época do Cinema Novo assimilaram a tecnologia do documentário moderno (câmeras leves e som sincrônico) intitulando-o como cinema verdade. O título “cinema verdade” vem de uma expressão francesa, *cinéma vérité*, que se refere a um estilo cujo maior representante é o cineasta Jean Rouch, com seu filme *Crônica de um verão* (1961), película que exerce a participação interativa do documentarista com o tema e os atores sociais do filme. Por sua vez, a inspiração rouchiana de *cinéma vérité* advém de *Kino-Pravda*, título do cinejornal

dirigido por Dziga Vertov. Fernão Ramos (2013) relata que, nos anos 60, a estética documental adquiriu duas correntes: a do cinema verdade, correspondente à antropologia francesa de intervenção, e a do cinema direto, com o viés americano jornalístico de não intervenção. Ramos salienta também que o primeiro a fazer uso do conceito *cinema verdade* foi o comunista George Sadoul, nos anos 40, e que o próprio Sadoul teve que rever sua afirmação em março de 1963, em um colóquio sobre cinema verdade em Lyon, na França, ao que foi chamado, e percebeu que se equivocou ao entender *Kino-Pravda* como uma proposta estética de Vertov, enquanto era apenas um nome de um cinejornal. Ramos comenta que Sadoul desassociar a expressão *Kino-Pravda* à concepção de cinema verdade.

No final de 1963, em Beirute, ocorreu um colóquio organizado pela Unesco, no qual o teórico Mario Ruspoli adotou a expressão “cinema direto”, e consolidou a expressão de filmagem “grupo sincrônico cinematográfico ligeiro”. Filmar com câmera de 16 milímetros e sincronizar o áudio em direto com o móvel aparelho Nagra. A partir de 63, os próprios francofônicos já deixavam de utilizar a expressão “cinema verdade”, pois achavam equivocado associar “verdade” ao documentário, adotando, assim, a concepção de direto de Ruspoli. Contudo, Ramos aclara, por curiosidade, que os países anglo-saxões preferiram utilizar a expressão em francês, *cinéma vérité*, já que utilizar a palavra *truth* (“verdade”, em inglês) não faria correspondência com as línguas latinas; todavia, na França, país que deu origem à terminologia, consolidou-se a expressão em inglês, *direct cinema* em inglês mas ficou reconhecida em francês como *cinéma direct* (RAMOS, 2013).

No caso brasileiro, David Neves escreve em 1965 o primeiro texto mais amplo sobre o tema em nosso país, intitulado “A descoberta da espontaneidade: breve histórico do cinema direto no Brasil”. Nele denomina *cinema direto* o novo estilo e o utiliza correntemente no panorama que fornece do novo documentário. Neves demonstra estar ciente da problemática que o conceito de *verdade* embute. O termo *direto*, apesar de implicar a ausência de mediação na elaboração discursiva, é uma designação mais neutra para evidenciar o estilo. Mas a palavra *direto* não parece ter muita força entre os companheiros de Neves no cinema novo e também no grupo Farkas. Em entrevistas e depoimentos de época, Arnaldo Jabor, Sérgio Muniz e Leon Hirszman se referem à nova estilística de modo predominante com a expressão *cinema verdade*. Quando Farkas resolve lançar, em 1968, os média-metragens que produziu no novo estilo em 1965, a expressão escolhida para apresentá-los no mercado exibidor é *Brasil verdade*. (RAMOS, 2013, p. 278).

Ao contrário dos cineastas cinemanovistas que adotaram o termo “cinema verdade”, recorreremos nesta dissertação, à escolha de “direto”, a partir de Fernão Ramos, para demarcar o documentário moderno que surge a partir da tecnologia fílmica advinda pós-Segunda Guerra Mundial, que agrega um novo estilo cinematográfico, que não só afeta o documentário, mas também a ficção moderna: neorealismo, *nouvelle vague*, assim como o cinema novo brasileiro.

Os precursores do discurso direto e do cinema novo no Brasil foram os curtas-metragens *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo Cesar Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte de Noronha. Nesses dois filmes encontramos a sensibilidade de uma prática moderna, entretanto dentro de estilística clássica, como vemos na utilização da voz em *over* e do roteiro prévio, resquícios entre o método expositivo griersoniano e a narrativa dramática do homem *versus* a natureza, de Flaherty. Ramos (2013) observa que esses dois documentários influenciam na estética cinemanovista, principalmente na filmagem do povo *in loco*, com a saída do estúdio do meio urbano e o encontro da câmera ao povo no interior em seu meio rural.

O primeiro filme, *Arraial do Cabo*, revela a vida dos pescadores e sua dificuldade de pesca diante do mundo que se modifica pela industrialização, com a chegada da fábrica nacional de Álcalis à cidade, já que a vinda da fábrica causa a morte dos peixes e, conseqüentemente, afeta o modo de trabalho da comunidade. Essa demanda social revela o viés cinemanovista de Paulo César Saraceni, assim como a fotografia de Mário Carneiro, que tira a câmera do tripé e a coloca no ombro. Conforme Fernão Ramos (2013), Glauber Rocha escreve dois artigos abordando esses dois filmes, o primeiro em agosto de 1960, chamado “Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda”; e o segundo artigo em março de 1961, intitulado “Arraial, cinema novo e câmera na mão”, no qual descreve essa mudança estética advinda desses dois filmes.

O que Ramos (2013) pontua para flagrar a diferença entre os filmes diretos americano, canadense e francês que estão ocorrendo na década de 60 no mundo, e os filmes brasileiros *Arraial* e *Aruanda* é que a tecnologia das câmeras mais compactas como as 16 milímetros, a sensibilidade das novas películas para filmar com pouca luz e o gravador magnético mais leve conhecido como o Nagra não estavam disponíveis aos realizadores brasileiros. O caráter subdesenvolvido da filmagem, suas dificuldades técnicas, a luz dura tanto do sertão nordestino em

*Aruanda*, como do cotidiano do pescador em *Arraial do Cabo*, são sementes de criações estéticas que demonstram a filmagem de um Brasil fora do estúdio e dentro do seu cotidiano, de sua memória *in loco*.

O curta *Aruanda*, de Linduarte Noronha, representa, dessa forma, a ponte entre o documentário clássico e o documentário moderno brasileiro. Para produzir seu filme, Noronha obteve apoio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e como também do INCE, na época, com direção de Humberto Mauro, que cedeu uma câmera em 35 mm para filmagem, e a moviola (mesa de montagem, como era chamada à época) do INCE, para finalizar o filme. Fernão Ramos (2013) nos informa que Linduarte Noronha organizou *Aruanda* seguindo um modelo flahertiano, baseando-se no documentário *A história de Louisiana* (1948), de Robert Flaherty, no qual a estrutura se dispõe em filmar um núcleo familiar, em busca da encenação de costumes e memórias que estão desaparecendo. Outro fator sobre a narrativa documental de *Aruanda* é que a concepção de documentário de Noronha vinha a partir do livro de Alberto Cavalcanti, *Filme e realidade*, livro este com diretrizes do documentário inglês griersoniano.

Segundo Ramos (2013) são dois os pontos de ruptura de *Aruanda* em relação ao documentário clássico: o primeiro ponto, na fotografia estourada com a luz dura do sertão; o segundo ponto diz respeito à captação do som original direto por gravadores portáteis Grundig, todavia que não se comparavam à praticidade do Nagra III, introduzido em 58/59 no exterior (Inglaterra, Canadá, França e Estados Unidos). Sobre o primeiro ponto, o diretor de fotografia de *Aruanda*, Rucker Vieira, revela que o filme foi todo filmado com luz natural, e que nas cenas em interior, Vieira mandava destelhar as casas para entrar luz e poder assim filmar, por causa das limitações da câmera Aymour, o tempo de que se dispunha para registrar não ultrapassava 15 segundos. No segundo ponto, *Aruanda*, Ramos observa que apesar das dificuldades de pós-produção, revelou-se precursor ao capturar de forma direta a música folclórica do sertão nordestino. Em uma série documental dirigida por Geraldo Sarno, chamada *A Linguagem do Cinema* (2000), Linduarte Noronha revela para Geraldo Sarno, que apesar de tentarem o influenciar para colocar uma trilha sonora polifônica como uma orquestra, Noronha ratificou seu desejo de ter em seu filme uma trilha sonora voltada para raízes nordestinas. Dessa forma, em seu depoimento revela que gravou um velho tocador de pífano da cidade, que por vezes esquecia o que tocava, e por fim,

finaliza a trilha sonora apenas com uma voz e violão que faz referência às cantigas populares da Paraíba.

Amir Labaki (2006), em suas investigações sobre o documentário brasileiro, afirma que a influência do curta de Linduarte Noronha transcende o âmbito do domínio do documentário e surge como referência para a temática nordestina sob a concepção do Cinema Novo e a estética da fome. A precariedade dos equipamentos e das condições adversas de se fazer cinema autoral no Brasil, essas obstruções servem como exercício criativo para liberdade da narrativa fílmica ao se filmar em direto. Dessa forma, segundo Labaki, a referência de *Aruanda* pode ser vista na trilogia de ouro do Cinema Novo: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Para concluir, Labaki ressalta que Glauber Rocha, em seus escritos de cinema para o jornal, classificava *Aruanda* como o nascimento do documentário brasileiro.

Assim como Labaki, Fernão Ramos (2013) assinala a importância histórica e estética de *Aruanda* para a cinematografia nacional. Mesmo seguindo uma cartilha clássica (Grierson-Flaherty), seja no roteiro ou na montagem do documentário, o filme de Linduarte Noronha é um marco e ponto de partida para compreendermos o documentário brasileiro moderno, e a interação dos cinemanovistas com as técnicas do cinema direto.

O direto brasileiro mistura traços do estilo do documentário clássico, na sua composição partir de asserções predeterminadas, a traços do direto, em sua abertura para o embate sujeito-da-câmera e mundo. Em seu núcleo temático traz a preocupação do cinema brasileiro mais criativo nos últimos quarenta anos: a representação do popular enquanto alteridade. A particularidade do direto no Brasil pode ser caracterizada pela intensidade da presença da imagem do *outro popular*, seja nos documentários ligados a geração cinemanovista (Hirszman, Saraceni, Jabor, Joaquim Pedro), seja no grupo em torno de Farkas. Junto à fissura da representação do *outro*, caminha o *saber* sobre o *outro* (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da *voz do saber*. Se em Drew encontramos o direto canalizado para o que Stephen Mamber chama de *crisis structure*; se Wiseman e Maysles, temos o direto mergulhado na *imagem-qualquer*, se em Rouch, o direto é a matéria-prima para um limite de improvisação dramática, em Hirszman, Jabor, Sarno e Capovilla, o direto bate e volta no degrau da alteridade, levanta a *voz* e consegue representar o povo do alto, enquanto conclama o espectador à práxis política (RAMOS, 2013, p. 330-331).

Labaki nos orienta a três momentos importantes da chegada das novas técnicas e tecnologias cinematográficas do direto ao Brasil. O primeiro, em 1962, é a

já citada Bienal de São Paulo, que teve a curadoria de Jean Claude Bernadet, no programa intitulado de *Lançamento do cinema novo em São Paulo*, no qual, além de *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, também foram exibidos os primeiros curtas de Joaquim Pedro de Andrade (*O Poeta do Castelo* e *O Mestre de Apipucos*), ambos de 1959, *Apelo* (1961), de Trigueirinho Neto, e *Um dia de rampa* (1956), de Luís Paulino dos Santos. No segundo momento, entre novembro de 1962 e fevereiro de 1963, o Departamento Cultural do Itamaraty e a Unesco organizam, no Rio de Janeiro, um seminário de introdução ao documentário ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff (1917–2001), que traz ao Brasil uma câmera Arriflex de 35 mm blindada e um gravador Nagra (RAMOS, 2013). O intuito do seminário de Sucksdorff é passar as técnicas básicas do direto, a partir dos primeiros gravadores Nagra que chegam ao Brasil. Entre os alunos estavam os cineastas Arnaldo Jabor, Antônio Carlos da Fontoura, Domingos de Oliveira, Dib Lufti, Eduardo Scorel, Luís Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, assim como os atores Guará Rodrigues, José Wilker e Cecil Thiré. O primeiro filme a ser feito com o Nagra se chama *Marimba* (1963) e foi dirigido por Vladimir Herzog, um documentário de entrevista com pescadores do posto 6 de Copacabana. No terceiro momento, no ano de 1963, os cineastas Maurice Capovilla e Vladimir Herzog são recebidos na Escola Documental de Santa Fé, organizada pelo realizador argentino Fernando Birri. No ano de 1964, Fernando Birri vai a São Paulo exibir seu filme *Tiré die* (1959), considerado o *Aruanda* dos argentinos. Nessa exibição conhece Thomas Farkas, e o encontro catalisa um projeto abortado pelo golpe militar em março de 64 (LABAKI, 2006).

Fernão Ramos (2013) destrincha melhor o seminário de Arne Sucksdorff em 62, no Rio de Janeiro, e sua importância para o grupo cinemanovista da época. Ramos esclarece que alguns cinemanovistas eram filhos de diplomatas que organizaram o seminário de introdução ao documentário no Itamaraty. Assim, temos a figura de Lauro Scorel, diretor do Departamento Cultural e de Informação do Itamaraty, pai dos cineastas Lauro e Eduardo Scorel. Mario Carneiro também é filho de diplomata. Além do Consul Arnaldo Carrilho, temos Rodrigo Mello Franco de Andrade, pai de Joaquim Pedro de Andrade, na época diretor do DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e que tinha influência no Itamaraty. O plano Itamaraty/Unesco era dar continuidade ao seminário e trazer, em 63, o cineasta e teórico do direto Mario Ruspoli, entretanto isso não ocorre.

A escola de cinema brasileiro direto, conforme as leituras de Amir Labaki (2006) e Fernão Ramos (2013), confirma dois estados como polos de produção: um no Rio de Janeiro, pelos cinemanovistas, e outro grupo de cineastas em São Paulo, liderado pelo produtor Thomas Farkas. Ramos (2013) analisa que o documentário direto brasileiro utilizou uma visão griersoniana de documentário como púlpito, o documentarista dono do saber com uma missão de didatismo social, que é instruir/catequizar politicamente o espectador alienado. O teórico francês Jean-Claude Bernadet (2003) classifica os documentários brasileiros modernos como modelo sociológico, já que os documentários se afirmavam para defender uma tese pré-concebida. O documentário direto brasileiro moderno, por utilizar uma narrativa documental fechada vinda do didatismo da voz em *over* explicativa, contrasta com a concepção de direto no exterior, que tem a ver com a ambiguidade de filmar o instante qualquer do cotidiano. Por outro lado, ao contrário da ética do recuo (não intervenção, distanciamento), negada pelo documentário cinemanovista brasileiro, adentramos numa ética interativa do direto através da entrevista e do depoimento como entrada para dar voz ao outro (o povo e suas idiossincrasias).

O direto brasileiro mergulha no estilo que a nova técnica abre, mas dá um passo atrás, e mantém um ouvido atento às cobranças éticas do documentário clássico (educar, conscientizar). A contradição de uma ideia fora do lugar é a de um estilo cinematográfico que prenuncia o esgotamento dos grandes discursos ideológicos como sistema, interagindo contraditoriamente com uma realidade na qual o conflito de classe premente e um sistema político repressivo dão pertinência à enunciação do saber sobre o povo e o clamor da práxis. A tensão entre uma nova sensibilidade estética que emerge (a nova sensibilidade para a miséria, o abandono e a fragilidade do *outro* popular) e os mecanismos sociais de censura e coerção que impossibilitam sua expressão provoca comoção no artista. Comoção que é o grande combustível para as obras marcantes do período, seja no cinema, seja no teatro ou seja na canção. Para o novo cineasta, não é suficiente apenas mostrar a miséria na posição de recuo do direto, ou nela interferir na forma de entrevista ou depoimentos. A evidência da miséria é tão grande, sua revolta tão comovente, a indignação tão intensa, e a absoluta urgência de transformação tão premente, que não se consegue conter a voz didática em *over* amplificando as mazelas do país, a alienação do povo e a estupidez da classe média (RAMOS, 2013, p. 341).

O primeiro longa documental cinemanovista é de Joaquim Pedro de Andrade, com o filme *Garrincha, alegria do povo* (1963), que foi chamado para dirigir por Luis Carlos Barreto e Armando Nogueira. O motivo dos produtores quererem que Joaquim fizesse a direção tem a ver com sua estadia em Nova York, durante a qual o cineasta

teve acesso às técnicas empregadas pelo cinema direto americano dos irmãos Maysles. Contudo, ao assistirmos a *Garrincha* percebemos um filme essencialmente de montagem, diferente da estética do real idealizada no cinema europeu e americano. O documentário de estreia do cinemanovista apresenta, então, momentos de uma ética de recuo na sequência de Garrincha andando no centro da cidade e sendo saudado por fãs, bem como no vestiário, com os jogadores em um tom observacional. Conforme Fernão Ramos (2013), podemos avaliar que, a partir da entrevista/depoimento do filme, encontramos a abordagem participativa do cineasta com a personagem, que são as sequências de Garrincha falando sobre sua idolatria e a outra com o doutor cientificamente explicando a deficiência das pernas de Garrincha. É importante ressaltar que, ao contrário do direto americano, com sua ética de recuo e distanciamento, eles possuíam a captação de som sincrônico com o Nagra, assim como câmeras leves de 16 mm. No caso de *Garrincha, alegria do povo*, a produção do documentário brasileiro tinha câmeras de 35 mm pesadas. No caso do áudio, capturado por Eduardo Escorel, temos as primeiras captações com Nagra, mas de som não sincrônico, por exemplo, de ruídos de torcedores no estádio; para as entrevistas com Garrincha, utilizou antigos gravadores pesados para capturar o áudio. Vale ressaltar que o Nagra foi emprestado por Arne Sucksdorff, que fazia, na época das filmagens de *Garrincha*, um seminário para capacitar justamente os cinemanovistas com a nova técnica vinda do exterior, que se tornaria a assertiva frase do cinema brasileiro moderno: “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, tão associada ao Cinema Novo. Joaquim Pedro de Andrade, em 1967, recebe a encomenda de fazer um documentário para a televisão alemã sobre o jovem cinema brasileiro que surge, o filme que no Brasil se chamou *Cinema Novo*, e na Alemanha *Improvisiert und zielbewusst* (“Improvisação com objetivo determinado”). Dessa forma, apenas em 1967 Andrade teve a oportunidade, por meio da equipe alemã, de acessar uma câmera Éclair 16 mm, sincronizada por cabo ao gravador Nagra, o que Mario Ruspoli conceituou de grupo sincrônico e leveiro. Em uma sequência do filme *Cinema Novo*, Domingos de Oliveira vai negociar no banco recursos para o seu filme em construção na época, *Todas as mulheres do mundo*. A partir dessa ação, vemos a própria voz em *over* do filme denunciar a espontaneidade, pois captura de maneira direta o acontecimento, o instante-qualquer está presente, assim como a ética do recuo observacional. A professora em cinema Luciana Correa Araújo, em seu artigo

sobre Joaquim Pedro de Andrade e seus filmes documentários, ressalta *Cinema Novo* (1967) como o filme mais representativo em termos de referência à estética de cinema direto dos irmãos Maysles (ARAÚJO *apud* TEIXEIRA, 2004).

Podemos entender o cinema nacional moderno situando-o antes e depois do golpe militar de 1964. Uma das diferenças do direto no Brasil em relação aos países de primeiro mundo recorre a esse fato, o entendimento do cineasta de que fomos colonizados no passado e somos no presente. A estrutura de crise é a própria alienação do povo, e ela precisa ser dita, denunciada e refletida para o povo, o cineasta com o *status* demiurgo da voz do saber. Dois filmes representam essa reflexão diante do Brasil que surge em 64, e ambos encontram dificuldades em sua finalização por conta da censura da ditadura: *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, e *Integração Racial* (1964), de Paulo César Saraceni. *Maioria Absoluta* traz em sua condução o modelo sociológico categorizado pelo teórico Jean Claude Barnardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985).

O que informa o espectador sobre o “real” é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada, pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente. Estabelece-se, então, uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundado da experiência, a isto eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. Esta elaboração não se processa durante o filme, nem nos é indicado o aparelho conceitual que a rege, nem donde vem esse locutor que só sabemos que está ausente da imagem. De forma que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. (BERNARDET, 1985, p. 13).

O filme de Saraceni *Integração racial* (1964), segundo Fernão Ramos (2013), dos documentários do direto brasileiro é o que mais se aproxima dos procedimentos usados no estilo norte-americano e canadense: pouca voz em *over*, câmera em recuo captando diálogos, abertura para a vida que transcorre durante a filmagem. Ramos afirma que *Integração Racial* é o filme que descobre o *personagem* no documentário brasileiro ao integrar o nome dos entrevistados na película, atentando-se ao depoimento de homens e mulheres comuns, no cotidiano das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

*Integração racial* está mais à vontade nesse campo. A câmera erra sem compromisso por ruas e casas do Rio e de São Paulo em busca de depoimentos sobre o tema vago de “integração racial”. Como em *Maioria absoluta*, o tema original não predomina, e o documentário é tragado pela câmera fascinada na abertura do direto para o mundo transcorrendo. O que importa é a vida no acontecer. *Maioria* ainda se detém na demanda da práxis política, mas a jovem equipe de *Integração racial* está bem mais à vontade perambulando por ruas e salões, tomando depoimentos que caem na câmera. Jabor fez o som direto de *Integração* (o que não é pouco na época). Saldanha, como sempre, ficou com a parte técnica mais espinhosa, descrita nos créditos como “sistema de sincronização”. Neves fotografou e Dahl montou, com auxílio de Escorel. A geração cinemanovista está bem representada. Para organizar o coreto, Arnaldo Carrilho proporcionou a produção executiva. (RAMOS, 2013, p. 363-364).

Segundo Ramos (2013), Arnaldo Jabor, com as experiências de som direto junto a Luís Carlos Saldanha em *Maioria Absoluta e Integração Racial*, faz o média-metragem *O Circo* (1966) e o longa-metragem *A Opinião Pública* (1967), marcando a estreia de Arnaldo Jabor na direção de cinema. Em *O Circo*, Jabor acompanha um grupo de saltimbancos e sua caravana pelos subúrbios do Rio de Janeiro, mostrando a vida lírica desses atores em sua profissão milenar. Em *A Opinião Pública*, o diretor analisa a classe média carioca, logo depois do golpe militar de 1964, mostrando como a classe média brasileira, com seu conservadorismo e ingenuidade, apoiou esse retrocesso histórico no país. Ramos sublinha que os dois documentários de estreia de Jabor carregam o modelo sociológico, afirmando que pertencem ao primeiro momento de desconfiança e distância cinemanovista em relação à cultura.

Em 1969, Hirszman faz o curta *Nelson Cavaquinho*, documentário fotografado por Mario Carneiro que mostra o cotidiano do sambista e deixa imergir o encontro da câmera com o tempo da personagem no instante-qualquer. Conforme o artigo “Leon Hirszman: em busca do diálogo”, de Arthur Autran (2004), *Nelson Cavaquinho* se diferencia do modelo sociológico de *Maioria absoluta* para se apresentar como um modelo antropológico:

Para François Laplantine, a abordagem antropológica tem como ponto de partida uma “revolução do olhar” que leva à descentralização por parte do estudioso. Leon Hirszman, assim como outros documentaristas da sua geração, passou por um processo análogo entre o final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970. Tal processo originou-se quando da debacle da ideia do intelectual como demiurgo dos interesses populares, após o golpe militar de 1964 e o AI-5, que por sua vez acarretou uma reflexão mais aprofundada sobre a questão do outro no documentário. Daí classificar o filme como pertencente ao modelo “antropológico” (AUTRAN, 2004, p. 211).

Autran (2004), em seu artigo, associa o método antropológico a outro curta-documentário de Hirszman chamado *Partido Alto*, filmado em 1976, mas apenas finalizado em 1982, com a ajuda da Embrafilme. Neste filme destacamos uma maior movimentação de câmera, um despojamento com menos planejamento. Os longos planos-sequências tentam “revelar o povo”, assim como a locução em tom de opinião no final do filme, feita por Paulinho da Viola, sambista e compositor brasileiro que ajudou Hirszman durante a filmagem. Para Autran (2004), ao contrário da voz do saber comum nas locuções de método sociológico cinemanovista visto em *Maioria absoluta*, em *Partido Alto* a voz tem efeito descritivo, obtendo assim o caráter antropológico. A locução de Paulinho da Viola não é a voz do saber, é a voz íntima em primeira pessoa de quem tem afetividade e lugar de fala como sambista que vivencia o partido alto, e que esta vertente do samba faz parte de sua formação como artista. Por ironia, o significado de partido alto na roda de samba diz mais sobre o improviso de saber versar, tal qual o repente nordestino. O improviso faz parte do jogo de cena tanto em *Nelson Cavaquinho* quanto em *Partido Alto*, traçando na obra de Hirszman esse encontro mais evidente do documentário direto (AUTRAN, 2004).

Até esse momento, sobre o documentário direto brasileiro estamos situando o eixo do Rio de Janeiro, caracterizado pelo grupo cinemanovista. Antes de adentrarmos para a Caravana Farkas e compreendermos a importância desse acontecimento para o documentário nacional, ocorrido no eixo São Paulo, necessitamos destacar com um ótimo campo de estudo a relação entre a música popular brasileira e o documentário direto brasileiro. Além de *Nelson Cavaquinho* e *Partido Alto*, temos o documentário *Bethânia bem de perto – A propósito de um Show* (1966), de Júlio Bressane, que estreia na direção junto do cinemanovista Eduardo Escorel. Para Amir Labaki (2006), este filme é primo legítimo de *Don't look back* (1965), filme de D. A. Pennebaker, documentário sobre Bob Dylan aos moldes da ética de recuo do direto americano. Destacamos também como documentário direto brasileiro, nesse viés musical, o filme *Novos Baianos Futebol Clube* (1973), de Solano Ribeiro, premiado no Festival Europeu de Televisão, realizado na Áustria. Este filme foi produzido pela televisão alemã, que já havia apoiado o documentário *Cinema Novo* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade.

Ao contrário do Rio de Janeiro, onde não existia uma figura central do produtor nos documentários cinemanovistas, em São Paulo, temos que respeitar a produção

desenvolvida por Thomas Farkas para o domínio do direto no documentário brasileiro moderno. Farkas foi o grande articulador da apropriação paulistana do cinema direto, que pode ser compreendida em três articulações: a primeira, cinemanovista, representada na figura de Paulo Gil Soares, baiano amigo de Glauber Rocha e que havia trabalhado no filme *Deus e o diabo na terra do Sol*; a segunda, o encontro com os cineastas argentinos da escola documental de Santa Fé, de Fernando Birri; e por último, mas não menos importante, a articulação entre os conterrâneos Maurice de Capovilla e Vladimir Herzog. Segundo Ramos (2013), a produção de Thomas Farkas possuía uma câmera 16 mm e um gravador Nagra, ambos equipamentos, que eram usados no cinema direto americano. Farkas assume, assim, a figura de produtor brasileiro tal qual Robert Drew aos americanos, articulando essas três frentes para produzir, numa perspectiva autoral independente, documentários diretos sobre manifestações da cultura popular brasileira. Ramos (2004) analisa a caravana Farkas em duas séries: *Brasil Verdade* (1968) e *A Condição brasileira* (1969–1971).

Na primeira série, *Brasil Verdade*, temos quatro médias-metragens filmados em 1964–1965 e lançados comercialmente em 1968: *Memória do Cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneo do futebol* e *Viramundo*.

*Memória do Cangaço* é um filme de Paulo Gil Soares que interlaça politicamente o grupo de São Paulo ao movimento cinemanovista. Isso porque Soares conseguiu subsídio como coprodução da Divisão Cultural do Itamaraty junto do Departamento de Cinema do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, esta parceria que financiou a maioria dos filmes cinemanovistas. Fernão Ramos (2013) nos informa que Glauber Rocha teve influência nessa coprodução, já que em vias de fato *Memória do Cangaço* seria a composição de um *making-of* de *Deus e o diabo na terra do sol*, filme este no qual Soares participou ativamente, no roteiro, pré-produção, cenografia, figurinos e assistência de direção. *Memória do Cangaço* é o único filme rodado em 35 mm da série *Brasil Verdade* e tem a participação do diretor de fotografia cinemanovista Affonso Beato.

*Nossa Escola de Samba* tem a direção de Manuel Horacio Giménez e a direção de produção de Edgardo Pallero, ambos argentinos vindos do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, conhecida como Escola Documental de Santa Fé, dirigida por Fernando Birri. Edgardo Pallero fez a produção executiva dos quatro médias, e o olhar de Giménez sobre a cultura popular brasileira distingue dos outros

filmes com direção brasileira, já que a locução, em vez de carregar uma arrogância do saber, não julga nem critica o que narra, e no lugar da impessoalidade, encontramos a primeira pessoa do singular ou plural na voz em *off* do filme, Ramos percebe um deslumbramento, assim como uma forma de narrar diferente dos *hermanos* argentinos. Fernando Birri aparece como influência e referência, com seus filmes *Tiré Dié* e *Los Inundados*. Ambos retratam um cinema social, possuindo um caráter educacional de Grierson somado à estética do neorealismo de Zavattini, mas com temática latino-americana sobre a miséria do terceiro mundo, ideias e conhecimentos ensinados nos cursos da Escola Documental de Santa Fé. A Escola Documental de Santa Fé foi importante para documentário direto realizado em São Paulo, e vale destacar que é a primeira interação envolvendo cineastas brasileiros e argentinos. Maurice Capovilla e Vladimir Herzog vão a Santa Fé em 1963, por intermédio de Rudá de Andrade, que conheceu Birri na Itália entre 1951 e 1952, no Centro Experimental de Cinematografia, de Roma. Essa amizade é o elo do documentário brasileiro e argentino, já que Capovilla e Herzog fazem um estágio de três meses na Escola Documental de Santa Fé. Birri vem ao Brasil no fim de 1963, e com ele, os cineastas Giménez e Pallero. O motivo da vinda ao Brasil tem caráter político, já que na Argentina o golpe militar se anuncia. Dessa maneira, Andrade, Capovilla e Herzog abrigam Fernando Birri e sua equipe em São Paulo. Birri fica pouco tempo, pois em março de 64 ocorre o golpe brasileiro. Viaja para Itália, contudo, Edgardo Pallero e Manuel Horacio Giménez ficam mais tempo e permanecem no Brasil, e terão participação ativa na primeira produção documentarista de Farkas (RAMOS, 2013).

*Em Subterrâneo do Futebol*, filme de Maurice Capovilla, *Viramundo*, de Gerardo Sarno, e *Memória do Cangaço*, conforme a análise de Ramos, podemos observar que há uma tensão de classe entre a fala do povo e a voz em *over* dona do saber — uma relação de poder entre quem filma e quem é filmado, entre quem detém o saber da crítica social e de quem possui a ignorância, que é o tema da crítica social caracterizada na alienação do povo diante de suas manifestações culturais. Futebol, religião, o sertão e sua mitologia, assim como a diáspora para a cidade grande, são temas que surgem com um olhar sobre a cultura brasileira, em especial a nordestina.

(...) Há no direto brasileiro uma corrente subterrânea que caminha na direção oposta à que se espera. A voz do povo, cm seu jeito próprio e diferenciado de se expressar, parece insistir em ser ouvida e não apenas servir de matéria-prima para colocações generalistas sobre a sociedade brasileira. A contracorrente da *fala popular/depoimento* vai de encontro, e não ao encontro, ao molde da voz *over* no qual a narrativa quer encaixá-la. A forma de se expressar do povo compõe a corrente subterrânea que não é compreendida em seu ritmo e sutilezas pela corrente mais apressada do *over*, que atua na superfície, através da articulação narrativa. Não há espaço para que a *fala/figura do povo* e a *voz over/sem figura* é a representação das contradições de uma época, conforme se expressa na *forma narrativa* do documentário direto (RAMOS, 2013, p. 394-395).

Thomas Farkas, a partir do sucesso da experiência da primeira série, parte para a sua segunda, chamada *A condição brasileira*. Ao contrário dos médias-metragens da primeira série, a segunda consiste em curtas-metragens realizados no Nordeste. A proposta era vender ou alugar para escolas esses filmes, que retratavam a geografia e os costumes tradicionais de cada região do Brasil, começando pelo Nordeste. Contudo, o projeto acabou não ocorrendo. O objetivo dessa segunda caravana tem um aspecto que interliga a série de curtas: *Brasilianas Canções Populares* (1945–1964), de Humberto Mauro, que tinha objetivo de divulgar e registrar genuínas tradições da cultura nordestina em desaparecimento. Fernão Ramos aponta que a segunda série (*A condição brasileira*) é bem mais tradicional que a primeira (*Brasil verdade*), promovendo uma voz assertiva griersoniana que informa a dimensão e importâncias das tradições culturais, associando essa voz com depoimento e entrevistas em som direto (RAMOS, 2004).

Labaki (2006), em sua leitura sobre a série *A Condição Brasileira*, percebe que um longo ciclo se fecha. A Caravana Farkas refaz o projeto que levou Mário de Andrade ao Norte e ao Nordeste em 1927 e 1928, atualizado de técnicas do cinema direto, contudo fiel à voz em *over* educativa clássica de Grierson.

O ano de 1973 é o ano que marca a interação do documentário brasileiro com o mercado de televisão. Comentamos sobre o filme de Solano Ribeiro (*Novos Baianos Futebol Clube*), produzido pela televisa alemã. No âmbito nacional, a Rede Globo de Televisão inaugura o programa *Globo Repórter*, que tem por primeiro editor-chefe Moacir Masson, dividido em dois núcleos: um núcleo no Rio de Janeiro, comandado por Paulo Gil Soares, entre 1973 e 1982, e outro em São Paulo, a partir de 1974. O cineasta João Batista de Andrade foi convidado a dirigir um grupo similar, todavia, deixou a cargo de Fernando Pacheco Jordão, tornando-se um diretor contratado da

casa. Dessa forma, em São Paulo destaca-se também um contrato da Globo com a produtora Blimp Filmes, de Guga Oliveira, como diz Labaki, irmão do “todo-poderoso” Boni. Dentre os diretores contratados pela Blimp Filmes estão os cineastas: Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Hermano Penna e Roberto Santos. Em 1974, esses três eixos de produção — Globo Rio de Janeiro, Globo São Paulo e a produtora Blimp Filmes — começam a fazer parte do Departamento de Jornalismo, sob a direção de Armando Nogueira, tendo como diretor-geral o baiano cinemanovista Paulo Gil Soares (LABAKI, 2006).

Labaki (2006) ressalta que também no ano de 1974, Jorge Bodansky e Orlando Senna fazem um documentário que se torna marco no documentário de ficção brasileiro, abrindo para o discurso indireto livre: o filme *Iracema, uma Transa Amazônica*, censurado pela ditadura, só sendo acessível ao grande público em 1980. Em 1976, Labaki rememora o filme *A mulher do Cangaço*, de Hermano Penna, rodado em Sergipe, combinando lições de *Aruanda* e cinema direto, filme este que retrata o papel feminino no cangaço. Entre depoimentos e cenas encenadas, o cangaço é representado como espaço libertador de mulheres nordestinas, oprimidas pelo patriarcalismo repressor da época.

O cineasta Eduardo Coutinho foi contratado pelo Globo Repórter em 1975, saindo apenas em 1984, e foi a partir do Globo Repórter que ele conseguiu ter como sustentar sua família, assim como retornar e dar prosseguimento ao filme que foi interrompido pela ditadura em 1964, este filme que marca o documentário brasileiro moderno e traça caminhos para o documentário contemporâneo nacional, que é *Cabra marcado pra morrer* (1984). A saída do Globo Repórter corresponde à castração maior do Departamento de Jornalismo da Globo, com a mudança de filmes em película para a era eletrônica do vídeo.

É a partir da era eletrônica do vídeo que vamos entender uma mudança em Coutinho. A partir de documentários posteriores como *Santo Forte* e *Edifício Master*, percebemos o discurso indireto livre, que atravessa os depoimentos de seus personagens; o eu é o outro, a entrevista como dispositivo narrativo. Contudo, apesar de *Cabra marcado pra morrer* ser considerado o documentário mais importante do cinema brasileiro, Teixeira (2012) revela que antes desse filme é relevante identificar a experiência do discurso indireto livre no filme *Di-Glauber* (1977).

Teixeira (2012) ressalta que o filme *Di-Glauber* opera com técnicas pré-modernas, porém, utiliza o cinema como esse dispositivo polifônico, híbrido, em que percebemos que a *performance* de Glauber Rocha filmando o enterro de seu amigo, assim como em um *happening*, provoca a fabulação do próprio filme, um jogo em que filmar é um risco. Essa característica do cineasta ser um errante decompõe um método contemporâneo em que não ter controle do que se filma é o ponto de partida sob o risco do real que a cineasta almeja. De acordo com Teixeira (2012), encontramos o documentário brasileiro contemporâneo com sua identidade própria, carregado de intertextualidade, corroborando para essa atitude performática em que podemos analisar filmes dispositivos ou filmes ensaios que transfiguram de uma ética de recuo e interativa do documentarista do direto moderno para uma ética modesta do discurso indireto livre contemporâneo.

### 3.3 DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO (DA RETOMADA À PÓS-RETOMADA)

Antes de analisarmos o documentário contemporâneo brasileiro como *performance*, é válido destacar que o documentário no Brasil do século XXI está amplamente ligado a filmes que envolvem as técnicas narrativas do cinema direto (observacional/participativo), e o que se ressalta dessa transição do moderno para o contemporâneo é a passagem do discurso direto para o indireto livre. Essa fronteira, essa passagem, é o caminho para relacionar a análise documental não mais no campo da representação, mas sim no da fabulação. Para o conceito de fabulação documental ser mais entendido, temos o filme de Eduardo Coutinho chamado *Jogo de Cena* (2007) e o filme *Santiago* (2007), de João Moreira Salles.

Em *Jogo de Cena*, Coutinho entrevista 23 mulheres a partir de um anúncio de jornal, e filma atrizes interpretando os depoimentos dados a Coutinho. O jogo em torno do artifício da entrevista entrega o caráter do dispositivo deflagrado na encenação entre a ficção e o documentário. Consuelo Lins (citada por TEIXEIRA, 2004) aborda a fabulação nos filmes de Coutinho a partir do conceito formulado por Henri Bergson. Bergson afirma que fabular é da natureza humana e está na origem das religiões e da

arte. É uma aptidão do homem que entra em atividade a partir do momento em que se vê obrigado a ter de explicar o que lhe apavora, o que lhe mete medo. Nesse momento, surgem potências religiosas que podem se manifestar de forma simples ou sofisticada, como os deuses gregos (citada por TEIXEIRA, 2004, p. 194). Partindo das investigações de Consuelo Lins, apreendemos como o cinema de Coutinho é uma arte do presente, e que no filme *Jogo de Cena* percebemos o questionamento sobre a representação e a realidade. A metalinguagem faz parte do jogo, o distanciamento brechtiano entra em cena, o que interessa a Coutinho no ato da escuta é encontrar o ato de fabular do outro, capturar a elaboração do fabular, no caso de *Jogo de Cena*, tanto das atrizes quanto das mulheres que foram entrevistadas.

Muitos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. [...] Filmar sempre o acontecimento único, que nunca houve antes e nunca haverá depois. Mesmo que seja provocado pela câmera. Mesmo que não seja verdade. Sem esse sentimento de urgência em relação ao que estará perdido se não for filmado simultaneamente, para que fazer cinema, atividade no fim das contas lenta, cansativa e pouco rentável? (COUTINHO, 2015, p. 230).

Em *Santiago*, Salles, assim como Coutinho, propõe o jogo da autorreflexividade anti-ilusionista da narrativa. A discussão sobre a representação e realidade volta à cena e desloca-se para uma ampliação do questionamento sobre a enunciação do filme documentário, o lugar de fala — quem filma tem poder sobre quem é filmado. Essa relação de filmar o outro, ou dar a voz ao outro, muito cara ao documentário brasileiro moderno, perpassa sua contemporaneidade, como classifica Ramos, por uma ética reflexiva. No filme *Santiago*, de João Moreira Salles, o artifício da entrevista como encenação das relações de poder é desvelado, já que Santiago foi empregado de seu pai, e o filme só se concretiza enquanto filme quando Salles se coloca como personagem na narrativa do documentário. O fator biográfico ganha um caráter de ensaio, e uma reflexão sobre a ética interativa e a utilização do recurso da entrevista é destacada para entendermos as camadas de abordagens que podemos traçar no documentário, quando há esse encontro com o filme-ensaio.

No livro *Filmar o Real* (2011), Consuelo Lins e Claudia Mesquita assinalam que tanto *Jogo de Cena* quanto *Santiago* são documentários contemporâneos com a

capacidade de perturbar a crença do espectador naquilo a que ele está assistindo, de suscitar questionamentos da imagem documental e de fazer com que essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível (LINS; MESQUITA, 2011). Com esses dois filmes, percebemos o aspecto performático do dispositivo documental, que, mesmo alinhado a técnicas empregadas tanto no documentário clássico quanto no moderno, atualiza-se no contemporâneo como ensaio. Claudio Bezerra destaca, em seu livro *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*, como a *performance* é o combustível de seus filmes, através dos seus atores sociais. Bezerra analisa que a personagem de Coutinho atua como *performer*; a *performance* documental surge assim para um “modo inconcluso, processual, no filme” (BEZERRA, 2014). Rouch e seus filmes etnográficos (*Eu, um negro* e *Crônica de um verão*) já evidenciam esse caminho da *performance*; não é à toa que uma das taxonomias de Nichols seja documentário performático.

O significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos. Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governo e igrejas, famílias e casamentos) que constituem uma sociedade. O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas (NICHOLS, 2005, p.169).

Segundo Bezerra, a partir da oralidade das suas personagens, Coutinho encontra uma espontaneidade do improviso, uma *performance* que evidencia o ato de fabulação do mundo histórico. Bezerra (2014) pontua Deleuze ao afirmar que fabular é colocar a palavra em ato, na produção de um discurso que ultrapassa a expressão verbal e cotidiana do corpo, para chegar aos gestos de um corpo cerimonial. João Moreira Salles nos recorda que o filme *Nanook* de Flaherty é considerado o primeiro filme documentário justamente por Flaherty fabular uma narrativa do mundo histórico, *in loco*, com as técnicas ficcionais griffithianas assimiladas na época. Para Salles, o ato de fabular é uma das características essenciais do documentário, assim como a importância ética de quem filma para com quem é filmado (SALLES, 2015).

Vale destacar que tanto em *Santiago* quanto em *Jogo de Cena*, o conceito de dispositivo está presente. André Parente (2007), em seu artigo “Cinema em Trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo”, destaca que Jean Baudry foi o

primeiro teórico estruturalista a conceituar o dispositivo, que nasce na emergência de uma crítica ao cinema da representação (estética da transparência). Parente informa que o que é interessante do pensamento estruturalista é que ele procura pensar os campos de força e relações constituintes dos sujeitos e signos dos sistemas culturais, para além de suas particularidades psicológicas (pessoalidade) e metafísicas (significação). Parente afirma que o dispositivo surge desde que a relação entre os elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais etc.) concorram para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação. O interessante de pensar o conceito de dispositivo é que ele escapa de dicotomias que estão na base da representação, sendo o dispositivo de natureza rizomático. Parente [(2007)] aponta Deleuze, Foucault e Lyotard como teóricos pós-estruturalista que utilizam o dispositivo em seus pensamentos: Foucault fala de dispositivos de poder e saber; Lyotard, de dispositivos pulsionais; Deleuze, de dispositivo de produção de subjetividade. Cada um deles faz o uso deste conceito para analisar uma obra em que a questão do dispositivo é como um manifesto do pensamento.

Se Deleuze se consagrou ao estudo de cinema, é porque, segundo ele, o cinema é o único dispositivo capaz de nos dar uma percepção direta do tempo. Quando os cineastas do pós-guerra inventaram a imagem-tempo, criou-se um curto-circuito de indiscernibilidade entre o real e o virtual. Trata-se de uma questão, ao mesmo tempo, artística, filosófica e política. O virtual não se opõe ao real, mas sim aos ideais de verdade que são a mais pura ficção. Tanto na filosofia, como na ciência e na arte, o tempo é o operador que põe em verdade e o mundo, a significação e a comunicação. Se a contemporaneidade nasce na crise da representação, é precisamente porque surge com ela, em primeiro plano, a questão da produção do novo. O novo é o que escapa a representação, mas também o que significa a emergência da imaginação no mundo da razão, e, conseqüentemente, em um mundo que se liberou dos modelos de verdade. A razão é muito simples: o tempo da verdade (verdades e formas eternas das quais o moderno ainda é tributário) é substituído pela verdade do tempo como produção do novo como processo (PARENTE, 2007, p. 11).

A partir dos apontamentos de Parente sobre o conceito de dispositivo, diante de uma ótica deleuziana, percebemos que a estética contemporânea tem sua coalescência com [a] ética modesta assinalada por Fernão Ramos. Ramos (2013) afirma que o sujeito pós-moderno “vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo”. O documentário em primeira pessoa, antes de tudo, é o documentário que fala de si mesmo, porém “pode também abandonar a primeira pessoa”. Quando ocorre isso, utilizam-se [aspas]

“procedimentos de rarefação do discurso para sustentar a enunciação” (RAMOS, 2013).

Para exemplificar melhor esta ética modesta, em que o discurso indireto livre se torna presente, escolhemos dois cineastas contemporâneos brasileiros nos quais percebemos a aplicação do conceito de dispositivo (Parente) e de ensaio (Teixeira). Para exemplificar mais o conceito de dispositivo, encontramos o realizador audiovisual Cao Guimarães, e para o ensaio, a cineasta Petra Costa.

A partir do livro *Filmar o Real* (2011), Consuelo Lins e Claudia Mesquita sublinham que o filme que se destacou e criou um marco no documentário contemporâneo nacional em torno da prerrogativa do dispositivo foi o filme *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães. O dispositivo como jogo proposto cujo resultado não sabemos, mas seguimos obstruções ou regras narrativas dentro de um processo que norteia e guia o filme. Em *Rua de mão dupla*, inicialmente concebido como videoinstalação para a 25ª Bienal de São Paulo, o dispositivo encontrado pelo diretor foi chamar seis pessoas de classe média de Belo Horizonte, que trocariam de casa por um dia, munidos com uma câmera digital. Elas filmariam o habitat do outro, reconhecendo o outro por sua morada. Ao final, depois de filmar, dariam um depoimento sobre a imagem desse outro. Esse documentário apresenta a discussão sobre a voz do outro, dá a câmera para a personagem filmar o outro, que no final das contas, no contexto desse filme analisado por Lins e Mesquita, é a voz de si mesmo. Guimarães, ao pedir para que as personagens falassem do outro, dessa imagem abstrata de falar sobre alguém desconhecido, reconhecido apenas pela imagem que foi filmada em um dia de sua vida, já propõe a discussão do recorte, do fragmento, da imagem documental e seu estatuto de verdade. Como afirmam Lins e Mesquita (2011), o que mais chama atenção ao longo do filme é a carga de “exposição de si”, contida em imagens e depoimentos teoricamente “sobre outros”. Outro filme a se destacar de Guimarães é o filme *Acidente* (2006), um dispositivo-poema. Cao Guimarães e Pablo Lobato armam um jogo com suas regras, a partir da criação de um poema composto por nomes de 20 cidades mineiras, nomes esses selecionados casualmente pela internet. Os próprios diretores não conheciam previamente essas cidades, e as filmariam tendo como único caminho norteador as estrofes do poema, que forneceria o “mapa” da viagem da realização. Aleatoriedade, a busca do acidente, a idealização do acaso como forma de processo, de acontecimento fílmico.

Por fim, Mesquita e Lins (2011) destacam que o filme *Acidente* carrega uma rigidez da forma pela obstrução do poema, contudo, amplifica a liberdade estética, plástica, lúdico-afetiva dos realizadores, que, por não terem uma temática objetiva para cada cidade, filmam o insignificante, os tempos-mortos, a imagem-tempo, a plástica imagética no cotidiano do interior mineiro (LINS; MESQUITA, 2011). Consuelo Lins sintetiza essa ideia deleuziana sobre o tempo em estado puro ao lembrar a imagem-tempo encontrada nos filmes do cineasta japonês Ozu, e compará-la com as imagem-tempo compostas no filme *Acidente*.

São blocos de espaço-tempo que nos fazem ver e sentir um pouco de tempo em estado puro, à maneira de Ozu. O filme inteiro é capturado por uma espécie de inação, que contamina personagens e cineastas, favorecendo uma atenção inédita e concentrada nas pequenas coisas do mundo, nos seres, nos movimentos, nos gestos, nos ruídos, nas conversas. O espectador também, é envolvido nesse circuito em que as conexões entre palavras e coisas, nomes e cidades, acontecimentos e personagens são tênues, frágeis e, finalmente, de pouca importância. Trata-se de um filme em que a dimensão propositiva do dispositivo se mistura com uma dimensão plástica, contemplativa e formal, mesclando em um só tempo dois movimentos que Cao Guimarães identifica em sua trajetória, em trabalhos diferentes (LINS, 2007, p. 49).

Cao Guimarães escreveu um artigo intitulado “Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla”, no livro *Sobre Fazer Documentários* (2007), organizado pelo Rumos Itaú Cultural. Nele, o autor propõe pensarmos a realidade alegoricamente como se fosse um lago, e diante desse lago temos pelo menos três maneiras para analisar. A primeira maneira é contemplativa: observamos o lago sentados no barranco com um olhar distante, um olhar passante, algo que incide e elege, no momento do encontro entre a imagem que é dada e os olhos que a percebem. Na segunda, ainda na margem do lago, lançamos uma pedra no lago; esse lago reverbera, desorganizamos o aparentemente organizado. A pedra é o dispositivo. Uma proposição que aciona um movimento e que produz uma reação, o método dessa segunda maneira é visto na noção de esvaziamento da autoria, ou, pelo menos, almeja o desejo do compartilhamento desta. Um jogo que não se joga sozinho, para cada ação resulta uma reação. Já na terceira via, temos a imersão no lago: o corpo se joga para sentir todo o mistério que há dentro do lago, uma atitude de entrega e investigação (GUIMARÃES, 2007).

Esta terceira inflexão destacada por Cao Guimarães como imersão, investigação, entrega, esta alegoria do lago, carrega o sujeito para a experiência com

a realidade. Fernando Elinaldo Teixeira (2015) destaca que o cinema, desde os primórdios, foi uma arte impura, contaminada por outras artes. Teixeira (2015) menciona que, historicamente, no documentário identificamos sua relação com o experimental: no documentário clássico (1920), a partir da vanguarda europeia (documentário poético); no documentário moderno (1950), a proposição de autoria (documentário observacional e participativo) e de documentário performático (1980); e no atual momento do século XXI, o domínio do ensaio como teoria e prática do documentário contemporâneo

Teixeira (2012) comenta que, a partir de Raymond Bellour, intensifica os estudos de documentário em primeira pessoa e sua relação entre sujeito e subjetividade. Segundo Teixeira, Bellour provoca o questionamento sobre o estado do Eu no cinema contemporâneo, em que opõe dois modos de tratamento da experiência subjetiva: a autobiografia, na qual constata que a cineasta narra ou evoca sua vida questionando sua própria identidade, fragmentada, dissociada, incerta; e o autorretrato, que, ao contrário da autobiografia, propõe uma construção da experiência, portanto, como algo incerto cujos resultados não param de lançar questionamentos, destacando, assim, o autorretrato como o termo mais substancial para o espaço autobiográfico (TEIXEIRA, 2012). Dessa forma, Teixeira (2012) sintetiza em alguns pontos proposições da hipótese levantada por Bellour sobre [o] autorretrato:

1) ao invés do cinema, é no vídeo, no vídeo-arte, onde a experiência subjetiva do autorretrato, sua aventura, melhor se realiza, particularmente em função das condições de produção e filmagem que propiciam um acercamento íntimo; 2) tomar-se por objeto, voltar a câmera para o próprio entorno, não se faz “sem deixar de observar uma distância real em relação a si mesmo”; 3) o impressionante no autorretrato “é a escassa presença de autobiografia”, ai “nenhuma sequencia narrativa se desenvolve, nem mesmo em estado fragmentário, de forma cronológica”; 4) surpreende “que tudo o que se refere ao passado, à infância, que em geral sustenta o entorno sobre si mesmo e a busca da identidade, esteja tão solto e tão completamente indeterminado”; 5) nesse sentido, o auto-retrato é “menos narcísico” e mais próximo do “limite do apagamento e da impessoalidade”, sendo assim uma das formas de uma arte da errância (TEIXEIRA, 2012, p. 267).

Teixeira afirma em um dos artigos, organizado por ele no livro *Ensaio no Cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* (2015), que a transformação da imagem-vídeo para imagem-digital

acarretou transformações na produção do cinema dentre seus domínios clássicos: ficção, documentário e experimental. Teixeira destaca no cinema contemporâneo que o domínio ensaístico se faz mais presente, e ressalta que as diferenças desse quarto domínio em relação aos domínios clássicos citados são as ressignificações que vêm operar na relação cinema-pensamento (a subjetividade ensaística do realizador), e na imagem-palavra, em que o som ganha um poder de disjunção/dissociação à imagem, o que se percebe é o desenho sonoro, o que se destaca é a paisagem sonora. Teixeira em sua investigação, por uma ontologia do cine-ensaio, afirma que o sentido de performance contaminou a arte contemporânea nos anos de 1970, e que no Brasil percebemos nos anos de 1980. A indagação desse novo domínio por Teixeira (2015) remonta a entendermos que se pode pensar esse novo sentido da performance no cinema como uma espécie de compensação, em que a retirada do espectador cede lugar à entrada do realizador que, no caso do ensaio, ao mobilizar o recurso do distanciamento em seu processo também se torna espectador, ambos reintroduzidos na cena.

Escolhemos abordar o filme *Elena* (2012), de Petra Costa, na perspectiva do filme-ensaio, a ética modesta que promove a *performance* do Eu, este Eu-Realizador que ao virar personagem do seu filme transborda para um Ele-Personagem, uma construção através do acontecimento fílmico. O disparador do filme surge de um diário que Petra Costa encontra de sua irmã Elena, escrito por ela aos 18 anos, a mesma idade em que Petra se encontra ao lê-lo. O efeito é catártico: os sentimentos, aflições, desejos e medos do diário provocam em Petra, um encontro com as memórias de sua irmã falecida, que desvelam a presença e ausência de Elena na vida da cineasta (TERRON; LAUB, 2014). O filme vai ao encontro desse autorretrato de Petra a Elena, e atravessa o espectador uma discussão sobre a depressão e o suicídio, tema recorrente na sociedade contemporânea. O que destacamos em primeira instância sobre o caráter ensaístico do documentário é o diário de Elena encontrado por Petra. Podemos contextualizar a palavra “ensaio” historicamente a partir dos diários de Michel Montaigne (1533–1992), que fez um sucesso popular na França do século XVI, pois se diferenciava dos textos em primeira pessoa da época, justamente por detalhar o que sabia e o que não sabia de si mesmo, do trivial à filosofia, o percurso da escrita em torno da autoinvestigação e sua relação com o mundo. Segundo o teórico Timothy Corrigan (2015), observa na produção documentária contemporânea que para

mapear e distinguir o ensaio, na sua evolução de Montaigne ao filme-ensaio, são necessários três registros que interagem e se inter cruzam: a expressão pessoal, a experiência pública e o processo do pensamento.

No Brasil pós-retomada, tem se mostrado especialmente fértil a vertente dos documentários que recuperam histórias familiares. São relatos que começam como um aparente acerto de contas com o passado familiar e que acabam propondo leituras da realidade que ultrapassaram a experiência individual para desdobrar-se em novos e insuspeitados sentidos: um mergulho no passado que proporciona um olhar crítico para o percurso do próprio documentarista (João Moreira Salles em Santiago), uma revisão histórica de diferentes desdobramentos do período da ditadura militar (Flávia Castro em *Diário de uma busca*), a elaboração de uma perda familiar (Petra Costa em *Elena*), as conexões entre a história e a vida cotidiana (Sandra Kongut em *Passaporte húngaro*) (LAITANO, 2014, p. 97).

Em segunda instância, sublinhamos a relação de teatralidade no filme *Elena*, e que podemos constatar também no segundo longa-metragem codirigido por Petra Costa, chamado *Olmo e a Gaivota* (2015). Ismail Xavier (2015) aponta a teatralidade como uma condição que transcende o teatro, manifestando-se em distintas situações da vida social e do cotidiano, o fundamental é que a teatralidade é percebida quando reconhecemos no mundo histórico, a *performance* que deflagra a subjetividade da documentarista. O que temos como linha condutora é a teatralidade como jogo dramático de Petra entre a fabulação e o real, entre a ficção e o documentário, esse jogo na busca de filmar o entre esses dois estados, o entre-imagens pontuado por Bellour; com a diferença de que no filme *Olmo e a Gaivota*, Petra faz codireção com a dinamarquesa Lea Glob. Nesse documentário, Petra traz à tona o tema da solidão na maternidade, a gravidez e o papel da paternidade, as inseguranças femininas, em suma, um filme do universo feminino íntimo. A metalinguagem integra a narrativa. Olivia Corsini é uma atriz que descobre que está grávida durante o processo de ensaio para estrear a peça *A Gaivota*, de Tchekov, e, não obstante, sua gravidez é de risco, o que a faz ficar de repouso e, conseqüentemente, bastante sozinha em casa. Petra e Lea trazem a quebra de paradigma da maternidade dentro de um ideal romântico: ter um filho é saber que seu dente está caindo porque o cálcio do seu corpo está indo para o bebê. Em entrevista ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, Petra revela que o filme nasceu da parceria com a dinamarquesa Lea Glob: Petra queria fazer uma ficção e Lea, um documentário. O acordo para o filme em comum foi de filmar uma falsa ficção, a partir de um dia na vida de uma atriz, criar

uma ficção, contudo, o que era um dia virou nove meses. O que podemos destacar desses dois filmes de Petra (*Elena e Olmo e a Gaivota*) é o elemento ensaístico como um jogo a que a cineasta submete seu corpo dentro do dispositivo, que entrelaça o poético da subjetividade, e assim como todo jogo do discurso indireto livre, o jogo entre ficção e documentário é aberto à experiência.

Em outras palavras, nomeamos como falsa ficção aqueles filmes que, embora se apresentem como espetáculos encenados, flertam com a essência do cinema documental, ao investigar e/ou ressignificar o mundo com um instrumental calcado na experiência humana, incorporação de não atores (profissionais) ou atores sociais, que se prestam a resolver o próprio espaço simbólico, sujeitos a técnicas de atuação e recriação de papéis autorreferentes. [...] Trata-se de um cinema reflexivo, polifônico, que rompe com as regras do naturalismo, com a cronologia e linearidade para subverter a relação causa-efeito na articulação da montagem, evitando assim o modelo comprobatório dos registros memorialistas que catalogam o tema, burocratizam o método, na ilusão de esgotarem o assunto. (PIZZINI, 2015, p. 140-141).

Promovemos, então, a partir de cineastas mineiros, Cao Guimarães e Petra Costa, um entendimento do documentário contemporâneo brasileiro performático na perspectiva entre os conceitos de filme-dispositivo e de filme-ensaio. Dessa forma, como pontua Teixeira (2012), entendemos o contemporâneo mais para o caminho do domínio do ensaio, caracterizado por uma ética modesta que promove a *performance* na narrativa, na qual o cinema é a máquina de pensamento. Teixeira (2012) aponta quatro traços marcantes de diferença do documentário contemporâneo para o clássico e moderno: um novo estatuto ontológico como domínio cinematográfico, que lhe confere relevo e autonomia em relação ao domínio ficcional a que esteve quase sempre subsumido; uma nova base técnica que vem acrescentar, primeiro, a imagem videográfica e, a seguir, a digital; um deslocamento do processo de realização das esferas, antes prioritárias, da pré-produção e produção para a pós-produção, que se torna determinante; e por último, uma hibridez constitutiva que lhe confere uma consistência multiforme e polifônica sem precedentes (TEIXEIRA, 2012)

Entender a teoria e a história documental amplifica os questionamentos e fortalece a construção de métodos narrativos para o documentarista que está em campo, em seu processo de pôr à prova seu dispositivo fílmico. Todos esses questionamentos e saberes são de determinante importância para a capacitação do roteirista documental, para que possa compreender que cada filme documentário é

exclusivamente único, e que depende dessa relação criada entre quem filma e quem é filmado, ou de quem filma para quem investe, seja iniciativa privada ou pública. Esse passeio nesses dois primeiros capítulos nos serve de embasamento para um pensamento documental, assim como para exercitar a memória, para uma gama criativa de narrativas e experiências que o documentário, desde de seu princípio, carrega.

#### 4. ROTEIRO DOCUMENTAL

O roteiro de documentário, em especial o contemporâneo, não tem uma forma definitiva, ele está em aberto, e apenas se fechará quando o filme for exibido após ser finalizado na sala de montagem. O que podemos salientar, então, são suas narrativas, os modos de contar ou narrar histórias do real. A experiência faz parte da narrativa, principalmente ao analisarmos o documentário contemporâneo, em que o projeto do filme é o seu próprio trajeto. É de grande importância lembrar as taxonomias criadas por Bill Nichols (2006) ao sintetizar os modos de representação do documentário, assim como a classificação de Fernão Ramos (2013) pontuando a ética e o ponto de vista para entender o documentário. O que pretendemos nesta dissertação é provocar o entendimento do roteiro documentário na perspectiva traçada por Luiz Rezende (2013), na qual o documentário é analisado a partir do jogo entre o virtual e o real (atual), que coexistem, faces da mesma moeda.

Partindo da premissa de Rezende, recorreremos à práxis do documentário. Desse ponto de partida, buscamos uma microfísica do documentário, a partir dos textos de Patrício Guzman, Michael Rabiger, Sheila Curran e Sérgio Puccini, que serviram como base para entender procedimentos ou métodos de abordagem que podemos desenvolver no roteiro de documentário, como se o vocabulário de narrativas pudesse trazer um esboço ou esqueleto do que o documentário não filmado poderá vir a ser. O roteiro de documentário desenvolve-se nesse caminho, em que o roteiro é a própria bússola, e para cada filme uma nova bússola é criada como método.

No aporte deste estudo, encontramos no documentário contemporâneo, muitas vezes, o diretor como personagem de seu filme, o condutor de seu dispositivo. Sua *performance* revela seu método de abordagem e sua subjetividade na narrativa, como conceitua Fernão Ramos, a ética modesta. Dentro do documentário contemporâneo, selecionamos para análise documentários produzidos em Sergipe, mais especificadamente em sua capital Aracaju, a partir da primeira década do século XXI (2010). O que interessa a esse estudo é o processo de feitura do filme, no qual o roteiro está sempre em um âmbito de jogo com o acaso, e ao contrário do cineasta de ficção, que é considerado um mágico, o cineasta documentarista, por sua vez, é visto neste estudo como um vidente. Então para podermos entender os problemas e de feitura de cada filme, recorreremos ao recurso da entrevista com os realizadores, para

podermos adentrar nos realizadores e que desencadearam a criação dos documentários. Os documentários escolhidos foram: *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* (2013) de Everlane Moraes, *Aracaju, o que há em mim, o que falta em você* (2014) de Ivy Almeida e *Ocupe a Cidade* de Kaippe Reis e Thaís Ramos (2016).

#### 4.1 PROPOSTA: DA IDEIA AO TRATAMENTO

Começaremos com uma estrutura esboçada pelo cineasta chileno Patricio Guzmán, diretor aclamado pelo documentário *Batalha do Chile*. Em seu livro, *Filmar o que não se vê* (2017), afirma que a razão de escrever o roteiro de documentário não está só no fator de organização, comunicação e economia na produção de um filme, mas em especial no papel de intuição, dedução, investigação e imaginação que o realizador desenvolve a cada tema em sua obra. Segundo Guzman (2017), cada realizador desenvolve seu método de narrar.

Filmar um documentário é estar diante de uma expedição, como fazia Luiz Thomas Reis com a expedição Marechal Rondon desbravando o desconhecido Brasil. De modo semelhante, também podemos nos imaginar em uma pescaria como Flaherty e Nanook, e filmar um documentário seria aguardar o momento que o peixe fiska a isca, permanecer fiel à espera do acontecimento, do jogo com o acaso. O foco documental é a ação, a experiência de pescar, e não exatamente o peixe, que é uma consequência possível, já que não conseguir “o peixe” faz surgir outro filme. Escrever um documentário coloca certas demandas que o roteiro de ficção não necessita responder, como é o caso da ética na tomada. Todavia, a concepção de personagens, cenas, sequências, locações, ritmos, os três atos de Aristóteles estão presentes na estrutura de muitos documentários, do clássico ao contemporâneo.

Guzmán, em seu método de escrita documental, desenha seis etapas para construção da proposta: ideia, dispositivo, sinopse, pesquisa, localização de cenários e personagens, e o roteiro “imaginário” (GUZMÁN, 2017). A proposta é, então, a primeira fase do roteirista, já que é com a proposta que o filme busca patrocinadores, editais, recursos para a realização. Para nossa organização, seguiremos um método de intersecção entre os modelos de propostas de Sérgio Puccini (2009) com pontuações de Guzmán. Nesse sentido, para construir nossa proposta seguiremos a seguinte ordem: **Ideia, Dispositivo, Pesquisa, Argumento, Tratamento.**

#### 4.1.1 Ideia

O roteiro começa a partir de uma ideia, e ressaltamos que em um filme autoral, o realizador tem que estar “grávido” da história que deseja contar. A ideia tem que conter uma história com desenvolvimento dramático, e não uma lista de temas, como salienta Guzmán, para quem, antes de buscar grandes temas, o realizador deve buscar contar grandes histórias (GUZMÁN, 2017). Para Patrício Guzmán, a ideia pode surgir de um jornal, de uma história contada no bar ou até mesmo de algo que aconteceu com o próprio realizador. O filme começa quando o realizador desenha o seu dispositivo, ou seja, a maneira como vai ser filmada a ideia para o espectador.

#### 4.1.2 Dispositivo

O dispositivo vem a ser os recursos narrativos escolhidos pelo roteirista para narrar sua história. Tudo depende do documentário a ser filmado. Sérgio Puccini [2009] observa que documentários que abordam eventos passados e que trabalham com material de arquivo, como filmes educativos e institucionais, tendem a ter mais controle sobre o texto que é passado ao seu público. Por exemplo, num documentário sobre dinossauros no Brasil, poderíamos utilizar um filme todo feito em animação, com recurso de entrevista de especialistas e estudiosos do Brasil e do mundo, utilizando uma voz em *off* guiando o espectador no decorrer das sequências.

Todavia, o estudo que pretendemos aqui no nosso itinerário busca perceber o processo de feitura do roteiro de documentários autorais contemporâneos realizados em Aracaju. Dessa forma, percebemos que o roteiro é esse ser em aberto e o dispositivo é o pontapé inicial logo após ter-se originado a ideia. O dispositivo é a motivação, carrega a justificativa e a maneira como o realizador deseja filmar determinado tema ou personagem. A ética e a estética estão presentes na escolha de seu dispositivo. Guzmán (2017) afirma que o dispositivo é uma alegoria, e por meio dela o realizador delimita seu campo de abordagem e faz a eleição dos recursos narrativos para contar a história. Por exemplo, no filme de Everlane Moraes, *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* (2013), vemos que a utilização das vozes de seus personagens saem do paradigma convencional de método de entrevista, utilizando a

técnica de *retratos vivos* (GUZMÁN, 2107), mesma técnica vista no documentário de Win Wenders chamado *Pina* (2011).

Guzmán ressalta que o dispositivo é o que unifica a história, é o fio condutor, e descreve três dispositivos naturais que ocorrem no momento de filmar: personagem, fato e viagem. Nesse sentido, os filmes que analisaremos neste estudo recorrem tanto a fato quanto a grupo de personagens como escolha em seus dispositivos. O filme de Everlane promove a história de seus antepassados africanos a partir do quilombo urbano onde vivem seus familiares em Aracaju, e os filmes *Ocupe a Cidade* (2016), de Kaippe Reis e Thaís Ramos, e *Aracaju, o que há em você e o que falta em mim*, de Ivy de Almeida (2014), escolhem falar sobre ocupação de arte urbana em Aracaju.

#### 4.1.3 Pesquisa

Puccini (2009) descreve que a pesquisa tem que estar imersa na hipótese de trabalho do filme, e para esse primeiro momento de pré-produção destaca três pontos de investigação para o documentário: material de arquivo, pré-entrevistas (personagens) e pesquisa de campo (locações). A pesquisa é por onde a história começa a ganhar corpo, e também aquilo por meio do que o realizador percebe a acessibilidade que tem a sua história e coloca à prova o seu dispositivo.

Para exemplificar os três pontos, primeiro temos o documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, com a quantidade de *material de arquivo* midiático que conseguiu no caso do sequestro ocorrido no Rio de Janeiro em 2000. Sobre *as pré-entrevistas*, Puccini relata que tanto pode existir o primeiro contato do realizador com o seu tema e personagens, como é o caso do teórico e documentarista Alan Rosenthal, assim como temos o caso de Eduardo Coutinho, que em seu método de abordagem prefere que essas primeiras entrevistas sejam feitas por seus assistentes de direção e produção, e então, a partir delas, Coutinho faz a seleção dos personagens para seu filme. *A pesquisa de campo* compõe então a tríade da pesquisa na fase de pré-produção, e é justamente a seleção das locações onde serão filmadas as ações dos personagens. No caso de um documentário observacional, percebemos que o realizador, se estiver acompanhando, por exemplo, um político — como é o caso dos filmes *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, ou *Primary* (1960), de Robert Drew — não tem controle das locações; ele se adapta às situações, como um

filme de viagem. Contudo, na opção de documentários participativos, percebemos que a seleção das locações é intimamente relacionada com a atmosfera que o realizador deseja para o filme. Exemplo disso é o filme *SHOAH* (1985) do diretor Claude Lanzmann, com os depoimentos de judeus que se salvaram do nazismo, falas captadas nos campos de concentração onde foram torturados.

Guzmán (2017) classifica que o documentário está “acima” da reportagem e “abaixo” do ensaio científico, e utiliza ferramentas tanto de um como de outro na sua pesquisa.

O documentarista deve se converter em uma especialista amador do tema: lendo, analisando, estudando todos os pormenores do assunto — não tanto para fabricar um produto “documentado”, mas para ter maior liberdade de ação durante a filmagem. Quanto mais profunda for sua pesquisa, maiores serão as possibilidades para improvisar e desfrutar de maior liberdade de movimento. Poderá, assim, escapar dos “peritos” — os especialistas, impostos pelo canal ou outra instituição para nos amedrontar. Não só se deve pesquisar entre quatro paredes, mas também visitar arquivos, bibliotecas, museus, centro de documentação ou fazer entrevistas com conhecedores da matéria. É um trabalho bem parecido ao escritor. (GUZMÁN; 2017, p. 41).

#### 4.1.4 Argumento

O argumento nada mais é que a seleção dos elementos narrativos e informativos obtidos na pesquisa do documentário. Puccini revela que no argumento o documentarista deve estabelecer os personagens principais, a ação dramática, o tempo e o lugar da ação, bem como os eventos principais que compõem a história (PUCCINI, 2009) Dessa forma, encontramos no argumento a macroestrutura do filme, ou seja, o esqueleto de sustentação do roteirista.

Puccini afirma que o argumento tem que contestar as seis perguntas na produção de um documentário, tão comuns no âmbito do jornalismo-reportagem: *o quê, quem, quando, onde, como e por quê?* Essas perguntas são coletadas na etapa da pesquisa. É uma previsão do que pode ocorrer no filme, dando sustentação ao argumento de que filmar ou escrever um roteiro de documentário não é dirigir no escuro.

*O quê?* diz respeito ao assunto do documentário, seu desenvolvimento, sua curva de tensão dramática. *Quem?* especifica os personagens desse documentário (os personagens sociais e, se por

acaso houver, os de ficção; muitas vezes criados para auxiliar a exposição do tema), além de estabelecer os papéis de cada um deles. *Quando?* trata do tempo histórico do evento abordado. *Onde?* especifica locações de filmagem e/ou espaço geográfico no qual transcorrerá o evento abordado. *Como?* especifica a maneira como o assunto será tratado, a ordenação de sequências, sua estrutura discursiva, enfim, suas estratégias de abordagem. E *por quê?* trata da justificativa para a realização do documentário, o por quê da importância da proposta (a necessidade de uma justificativa é mais pertinente em projeto de filmes documentários do que em filmes de ficção). (PUCCINI, 2009, p. 37).

Segundo Puccini (2009), o argumento carrega recursos narrativos que são: os *personagens que podem estar em situação de conflito ou em situação de entrevista; a encenação; o tempo histórico e narrativo; espaço (locações)*. Essa seleção de Puccini reforça os recursos narrativos que podem ser encontrados para estruturação de um filme documentário.

Os personagens são o que promovem a ação dramática, que faz com que o filme prossiga. Dessa maneira, podemos entender o personagem tanto como uma pessoa quanto como um ser inanimado, uma força da natureza, e até mesmo um objeto ou locação. Todavia, Puccini ressalta que há filmes que não dependem de uma ação dramática dos personagens, como *Noite e neblina*, de Alain Resnais, no qual percebemos a retórica de uma voz reflexiva; são filmes conceituados como ensaios, que tendem a minimizar ou excluir a ação dramática (PUCCINI, 2009). O desafio salientado por Puccini está em o documentarista contar as fantásticas histórias reais, enquanto os personagens são os condutores de empatia para o espectador continuar seguindo a história.

*Personagem em situação de conflito* é uma estrutura em que temos muitas vezes a jornada do herói, um jargão muito utilizado no ambiente do cinema de ficção hollywoodiano clássico. A jornada do herói é uma estrutura para contar histórias que nasceu com Joseph Campbell (1997), na obra *O Herói de Mil Faces*. A personagem em situação em conflito pode ser vista em filmes com abordagem observacional, como o documentário *Crisis* (1963), de Robert Drew. Puccini destaca que Drew, como critério para a escolha de seus temas, busca encontrar personagens que estejam em uma zona de conflito. Em *Crisis* (1963), Drew filma o presidente John Kennedy tendo que enfrentar o governador do Alabama, George Wallace, que proibiu a entrada de dois estudantes negros na universidade local. O filme se desenvolve com Kennedy

nacionalizando a guarda nacional. Sem forças, o governador Wallace aceita que os estudantes negros ingressem na universidade (PUCCINI, 2009).

*Personagem em situação de entrevista* é o recurso cuja utilização identificamos no documentário, muitas vezes, como artifício obrigatório no documentário televisivo. Para problematizar mais, cremos que o problema não está no recurso narrativo da entrevista, e sim em como ela é utilizada no documentário. Eduardo Coutinho é nosso maior mestre da arte de entrevista. O exercício de seu método de enxugar os recursos narrativos reforça a importância do “menos é mais” da práxis de roteirista e diretor com seu dispositivo narrativo, seja a montagem sem a utilização de planos de cobertura ou mesmo a retirada de trilha sonora, para criar uma atmosfera de cena para o espectador. O que ocorre muitas vezes é que o entrevistado canta a música, interpreta suas emoções, cria um jogo de cena que caracteriza uma *performance*. Um acontecimento que só existe porque a câmera está ligada, e dentro da tomada o cinema ganha vida. A vivência do encontro é que se transforma em material de cinema, e o cinema ganha sua potência ao percorrer essa experiência de acontecimento, de imagem-tempo. A entrevista não vai se repetir. Para Coutinho, a *performance* dos personagens que se destaca na entrevista é sua memória, seu corpo com suas histórias, e assim, ao relatar sobre si, nos oferecem sua *performance*, sua verdade, seus sonhos, a vida em potência.

A *encenação* é um recurso utilizado desde os documentários expositivos, à la Grierson e Alberto Cavalcanti, até os documentários contemporâneos nos quais o próprio diretor é o personagem central do filme, como percebemos nos documentários interativos de Michael Moore. A relação criada entre quem filma e quem é filmado é que dita o contexto da encenação, como ressalta Jean Rouch (*apud* GUZMÁN, 2017): “quando uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”. Essa relação está baseada numa intimidade conquistada e retratada pelo documentarista, e traz à tona a ética *versus* a estética a partir do ponto de vista do realizador. Com exemplo, temos o filme *A tênue linha da morte* (1988), de Errol Morris, que, a partir de um dispositivo investigativo, utiliza a encenação de um crime para duvidar que a autoria do assassinato foi da pessoa acusada pela polícia. O jogo utilizado entre os depoimentos *versus* as versões encenadas do acontecimento carrega a dúvida sobre a verdade e o drama para o documentário (NICHOLS, 2005).

Uma boa forma de entender como retratar o tempo no documentário é classificá-lo de duas formas: histórico e narrativo. O *tempo histórico* é um recurso a partir do qual podemos diferenciar facilmente a narrativa de um documentário e a de uma ficção. No filme de ficção, o tempo está no presente; até quando o recurso do *flashback* é usado, é um tempo presente que encontramos ao assistir. No documentário, entretanto, usualmente é sobre o passado, ou algo que ainda está ocorrendo. O presente fabricado na ficção é entrelaçado na continuidade por tomadas distintas em busca da encenação, ou seja, a não cronologia de encadeamento dos planos ressalta a composição da cena, prevista no roteiro técnico. No documentário, o instante de filmagem carrega muito a dor e a delícia de ser documentarista, já que, ao contrário da ficção, no documentário temos a preponderância do acaso como risco do real, com o encontro da experiência, em que o realizador apenas faz uma previsão de filmagem e não tem controle nenhum sobre a composição do quadro seguinte. Puccini ressalta que “a escrita do argumento deverá levar em conta uma abertura para o tratamento de um tempo que não é de seu pleno domínio, o presente da filmagem que não pode ser planejado com antecedência” (PUCCINI, 2009, p. 47). O *tempo narrativo* possui procedimentos que se misturam aos de ficção. Por exemplo, o próprio *flashback* utilizado no filme *Ônibus 174*, de José Padilla, é um recurso utilizado para reforçar o drama da história e criar novos vínculos entre o personagem principal, Sandro, e a história de como ele sequestrou um ônibus numa avenida movimentada do Rio de Janeiro. Ou seja, uma história narrada para entendermos por que o personagem fez aquilo; é a história que a televisão ao vivo não conta. Puccini destaca que outro ponto característico é perceber que, ao contrário da ficção, que segue a trama, o documentário segue a argumentação, corroborando para que a linha de tempo tenha essa descontinuidade, em uma exposição retórica que por vezes possui mais um caráter descritivo que narrativo (PUCCINI, 2009).

O *espaço*, assim como o tempo, no documentário carrega o caráter de descontinuidade. Por exemplo, em filmes que utilizam o recurso da entrevista, percebemos que, no decorrer da argumentação, passamos de um espaço a outro, amarrados pela oratória dos depoimentos e de sua linha de raciocínio. As séries documentais de Ken Burns são exemplos da utilização do espaço com essa abordagem, já que é comum a utilização de material de arquivo com a narração em *off* que conduz o filme. Contudo, temos uma outra maneira de perceber o espaço,

como no caso os filmes de Eduardo Coutinho, em que o espaço filmado carrega uma grande importância de memória, como em *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2005), *Jogo de cena* (2007) e até o póstumo *Últimas conversas*. Guzmán aborda o espaço como um ponto importante na construção da sua narrativa. Afirma que, muitas vezes, o espaço ideal é a própria residência dos personagens; porém, existem filmes que necessitam ter um espaço em que não haja nenhum elemento contrastando com a atmosfera que se deseja ao seu documentário. À guisa de exemplo, Guzmán cita seu filme *O caso Pinochet* (2001):

Para as entrevistas que fiz para *O caso Pinochet*, percorremos três cidades procurando locações (Londres, Madri e Santiago do Chile). As entrevistas são testemunhos trágicos bastante difíceis de serem combinados. Em muitas casas, havia um ambiente que se contradizia com as lembranças dolorosas dos personagens. Certos móveis, decorações ou mesmo a cor das paredes incomodavam. Quase todos os personagens eram femininos, e a maquiagem e a bijuteria não tinham relação com suas palavras. Não quero dizer que eu estava procurando um ambiente fúnebre, nada disso. Eu desejava um espaço austero, sem objetos que destacassem, e começamos a procurá-los. Visitamos durante um tempo alguns hotéis, salões para casamentos e banquetes, espaços neutros, no entanto cada lugar havia um problema: falta de luz, de silêncio, falta de espaço. Precisamos, por fim, alugar três casas distintas, por alguns dias, sem móveis, vazias, nas quais se podiam ver as marcas dos quadros nas paredes, as janelas hermeticamente fechadas, sem mesa alguma em que depositar as coisas. Naquela atmosfera de ausência, de abandono, as entrevistas encontraram seu espaço adequado (GUZMÁN, 2017, p. 68-69).

#### 4.1.5 Tratamento

Puccini afirma que o tratamento organiza a estrutura discursiva advinda do argumento. Dentro dessa estrutura discursiva temos a eleição das sequências que farão parte do filme. Sérgio Puccini ressalta cinco sequências indicadas por Dwight Swain, que podem ser exercitadas e imbricadas entre si para realização do documentário (PUCCINI, 2009, p. 50):

- Sequências montadas para expressar um conceito, uma ideia ou pensamento.
- Sequências montadas para cobrir uma ação.
- Sequências que introduzem cenário, ambiente ou lugar.
- Sequência que apresentam um personagem.

- Sequências que servem para criar um clima para o documentário.

A estrutura discursiva mais recorrente é a dos três atos aristotélica, que serve como um modelo bastante produzido em filmes e séries hollywoodianas. O importante que podemos retirar para o documentário é a ideia de arco dramático, já que os seres humanos passam por arcos dramáticos em seus cotidianos. Michael Rabiger (2011, p. 285) descreve que o arco dramático “é uma ferramenta valiosa para a direção porque com ela você pode interpretar o desenrolar da ação que você está filmando e decidir como filmá-la”. Segundo Rabiger, podemos resumir o arco dramático em três atos da seguinte forma:

- Primeiro ato: estabelece o cenário inicial (define personagens, relacionamentos, situação e o problema dominante enfrentado pelo personagem ou pelos personagens centrais).
- Segundo ato: aumenta as complicações dos relacionamentos, à medida que o personagem central luta contra os obstáculos que o impedem de resolver o problema principal.
- Terceiro ato: intensifica a situação, que culmina no clímax ou no confronto, quando o personagem central chega então à resolução, muitas vezes atingindo um clímax emocionalmente gratificante. A resolução não é necessariamente um final feliz; ela pode ser um boxeador aceitando a derrota.

A estrutura dos três atos não é uma prática para colocar uma camisa de força nos documentários, e sim para organizar o encadeamento da narrativa. Rabiger descreve que o diretor ou cinegrafista tem que compreender o arco dramático que pulsa nas ações de sua história, de seu personagem, já que muitas vezes as melhores cenas estão nos pequenos dramas do cotidiano. A estrutura do documentário se estabelece então na forma do tratamento, nas sequências ordenadas pela forma e estilo que o diretor deseja ao seu filme. Dessa maneira, Rabiger sintetiza alguns tipos de filmes que são propostos na fase de tratamento e que ajudam a estruturar o documentário. Filmes em que o tempo é apresentado cronologicamente (filme

centralizado em eventos, filme-processo, filme-jornada); filmes em que o tempo não é cronológico (filme pessoal, filme entre muralhas, filme-tese); e, por fim, os documentários em que o tempo não é um elemento relevante (filme-catálogo) (RABIGER, 2011).

Na estrutura de tempo cronológico, o documentário necessita de um processo, que faça com que gere dinâmica e movimento, o fio condutor que alinhe o filme do começo ao fim. Por exemplo, filmes sobre campanha política se desenvolvem a partir de eventos com data de término, como *Primarias*, de Robert Drew, *Entreatos*, de João Moreira Salles, e *Vocações do Poder*, de Eduardo Escorel. Rabiger conceitua **filme-processo** como um tipo de documentário que depende de eventos autônomos que são registrados durante a filmagem. Documentários em que a sequência cronológica é seguida (fazer uma viagem, construir uma casa, um casamento, uma eleição), e cujos eventos podem ser emocionantes se forem tratados como arquétipo ou metáfora de algo que já vimos, mas experimentamos como se fosse a primeira vez. Rabiger aponta que a atenção do documentarista no filme-processo tem que ser voltada para as fases de um evento, e seu poder de descrição e síntese nas decisões de tomada de cena.

O **filme-jornada** segue o mesmo atributo do filme-processo: a jornada traz a alegoria que o dispositivo pede para filmar a história. O filme *A marcha dos pinguins* (2005), de Luc Jacquet, é caracterizado por Rabiger como filme-jornada. A saga sobre a sobrevivência dos pinguins-imperadores da Antártida e sua jornada de acasalamento faz uma alusão à vida dos homens. A referência está nítida, ainda mais com o reforço da voz em *off*, na versão francesa, dublando e dando voz aos pinguins. Uma característica do filme-jornada é que ele demonstra um ciclo que se repete. Rabiger enaltece o filme de Jorge Furtado *Ilha das Flores* (1989), e afirma sua estrutura de filme-jornada. Nele, o tomate é a metáfora cruel da vida e dignidade dos seres humanos. A partir da vida do tomate, de sua colheita no campo para a feira; da feira para a mesa de uma dona de casa; da dona de casa separando o tomate estragado que vai para o lixão; de dentro do lixão, o dono separa a melhor parte para o porco. O que não serve para o porco é liberado para famílias fazerem sua coleta. Como afirmamos, é algo cíclico, um evento que recorrente acontece. Nesse caso, Jorge Furtado utiliza o recurso da voz expositiva à la Grierson, com extrema destreza, junto a um dinamismo da montagem.

Sobre documentários não cronológicos, temos o **filme-pessoal**, como o documentário *Elena*, de Petra Costa. Ao abordar a morte de sua irmã por suicídio, a diretora consegue adentrar debates sobre saúde mental de uma forma poética. O que se evidencia no filme é justamente a falta de cronologia do tempo. A montagem segue o fluxo da memória que Petra desenvolve recorrendo a todo o material audiovisual afetivo que tem ao falar sobre sua irmã. Outro filme nesse perfil, da mesma diretora, é o documentário *Democracia em Vertigem*, no qual revela sua posição sobre o golpe que a ex-presidenta Dilma sofreu, e a partir desse fato traça alegorias históricas que partem da relação de um país construído através de golpes de estado em sua formação social. O filme relata então uma ferida aberta, descreve a sombra dos tempos de ditadura e a democracia em vertigem.

Para citar mais dois modos não cronológicos, temos “o filme entre muralha e o filme-tese”. No primeiro, como o termo já revela, a filmagem vai ser realizada em um ambiente institucional. O diretor americano Frederick Wiseman é um grande exemplo desse tipo de estrutura de filme observacional. Como exemplo, temos seus primeiros filmes: *Titicut Follies* (1967) e *High School* (1968). No Brasil, podemos ver a diretora Maria Augusta Ramos, que filmou *Juízo e Justiça* em ambiente de Juizado de Menores e Cárcere, assim como o recente filme, chamado *O Processo*, outro documentário que também abordou o tema do golpe e o *impeachment* de Dilma. Em suma, Rabiger afirma que o documentarista filma um microcosmo com a intenção de criticar um macrocosmo. O **filme-tese** é um modo de fazer filme que se assemelha à ideia de um ensaio. Nele, o documentarista discorre sobre o assunto tendo um ponto de vista já demarcado, buscando, assim, defender seus argumentos, sua tese. Podemos afirmar que boa parte dos documentários cinemanovistas são filme-tese. A utilização da narração em *off*, encenação, o método de entrevista, assim como a utilização de material de arquivo são os recursos recorrentes para construção das narrativas de filme-tese. Podemos destacar como exemplo tanto *Aruanda* de Linduarte Noronha (1959) quanto *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michel Moore.

Rabiger encerra sua análise demonstrando que há estruturas em que o tempo não é relevante, e classifica uma delas como **filme-catálogo**. O filme-catálogo aqui é percebido por filmes poéticos como os filmes de Joris Ivens, poeta vanguardista da imagem do cinema mudo, com filmes como *A Chuva e a Ponte*. Ambos os filmes revelam, de forma lírica, uma Holanda dos anos de 1920; contudo, percebemos a ideia

de catalogação nos filmes. No Brasil, a cinematografia de Cao Guimarães, realizador e artista plástico, em sua montagem e construção do roteiro, desenvolve em sua cinematografia o desprendimento de uma narrativa cronológica de tempo e espaço, e o jogar com o acaso em seus documentários. Como exemplo, temos o dispositivo-poema com o filme *Acidente*, que parte de uma poesia feita aleatoriamente dos nomes da cidade mineira como desencadeador do filme.

A pergunta recorrente para o tratamento é: como e de que forma filmar, ou melhor, traduzir a história que se deseja em imagem e som? Todas essas taxonomias conceituadas por Rabiger (2011) nos servem como um vocabulário de linhas narrativas para serem usadas na estruturação das sequências do tratamento do filme. A função do tratamento é mostrar, é tornar visível, é promover em imagem-som as ideias do argumento. Sérgio Puccini (2009) sintetiza o tratamento com a seleção de três grupos de recursos narrativos para a imagem: os registros originais, o material de arquivo e os recursos gráficos.

Os **registros originais** são todos os registros feitos pelo realizador do filme. Dentro desses registros há o evento autônomo e o integrado. Os *eventos autônomos* são eventos dos quais a produção não tem controle, o acaso é o que reina; e os *eventos integrados* são os registros calculados e feitos para produção do filme, em que a equipe tem todo o controle, a exemplo de docudramas, encenações e documentários com a voz de deus.

O **material de arquivo** que começa a ser acumulado desde a fase de pesquisa e segue até o final na montagem, é um dos recursos mais essenciais do documentário, pois carrega em suma a memória de algo, um dos exercícios do documentário é a prática e o registro da memória. Então o material de arquivo pode ser foto, áudio, jornal, revista até mesmo filme de ficção, o documentário se torna livre para ressignificar o material de arquivo.

Os **recursos gráficos** são utilizados desde o cinema mudo, e sabendo utilizar, geram grande impacto no documentário. Por exemplo, na abertura do filme *Prisioneiros da Grade de Ferro*, vemos uma imagem com efeito reverso, de trás pra frente, lentamente se reconstruindo, e o recurso gráfico entra em ação informando que se tratava de um filme sobre prisioneiros do Carandiru. A cena é a implosão de um dos blocos do Carandiru. O recurso gráfico serve para ressaltar e sintetizar informações para a audiência.

Puccini também ressalta o **recurso narrativo do som**: direto, arquivo, *over*, efeitos sonoros e trilha musical. Então temos o *som direto*, que é realizado no momento da filmagem, obtido nas tomadas das locações; o *som de arquivo*, que pode ser de origens diversas como rádio, programa de televisão, áudios de celular etc.; o *som over*, que não nasce da filmagem, e sim da montagem, e funciona como narração do filme, conhecido no documentário clássico como a voz de deus; os *efeitos sonoros*, sons produzidos na sala de montagem com o intuito de ambientar melhor a imagem; e por último, a *trilha sonora* musical, que tanto pode ser de arquivo, trilha já gravada ou uma original, criada exclusivamente para o filme.

O tratamento, como diz Puccini (2009, p. 63), “é um roteiro aberto”, e as lacunas só serão preenchidas quando o realizador obtiver as imagens da filmagem. Até lá, carregamos, como assinala Guzmán, um roteiro imaginário. Para exemplificar um tratamento que, depois da filmagem e montagem, acabou se transformando, o roteiro é do filme *Vou rifar meu coração*, de Ana Rieper, que nesse tratamento de roteiro se chamava *O amor é brega*.

## SUGESTÃO DE ESTRUTURA

### **Abertura (interior, noite)**

#### **Camarim de Waldik Soriano antes do show**

Ambiente do camarim. Waldik se prepara para show, conversa com a câmera, bebe uísque. A equipe de filmagem se faz presente, troca comentários, aparece no espelho do camarim. Ele brinca com as garotas da equipe, com as moças presentes. Uma primeira aproximação da intimidade do artista. Entra título “O Amor é Brega”, com som direto do burburinho do camarim.

### **Sequência 1 (interior, noite)**

#### **Show – o palco**

Cenas do show, câmeras no palco, música “Eu Não Sou Cachorro Não”.

### **Sequência 2 (interior, noite)**

#### **Show – o clima romântico da plateia**

Música mais lenta, mais romântica. Câmera no meio do público. Mostrar várias situações de romance entre os espectadores. Pessoas paqueram, pessoas se olham, outras se agarram “obscenamente”, algumas estão solitárias. Expressões faciais e de corpo que falam sobre o estado emocional. Expectativas, “clima” entre as pessoas. Esta sequência começa a contextualizar o público do Waldik, popular, e também a abordagem do documentário – relacionamentos, vida afetiva.

### **Sequência 3 (interior, noite)**

#### **No camarim, depois do show, depoimento de Waldik Soriano**

Waldik fala sobre sua experiência pessoal e seu processo de criação. “Mesmo quando não estou sofrendo, escrevo músicas para expressar sentimentos que existem em pessoas tão humildes quanto eu. Minha música é sempre triste porque eu sofri muito e não consegui esquecer nada. Está

tudo dentro de mim, lá no fundo, como matéria- prima para minha fábrica de sentimentos”.

#### **Sequência 4 (exterior / interior, dia)**

##### **Mulher bonita anda na rua e chega em casa**

Som direto.

Câmera acompanha uma mulher andando na rua. Ela olha uma vitrine, cumprimenta alguém, cotidianamente. A mulher abre uma porta e entra na casa onde trabalha como doméstica. Acompanhamos sua trajetória até seu quarto.

#### **Sequência 5 (interior, dia)**

##### **Odair José – o terror das empregadas**

Odair José fala sobre ser “O terror das empregadas”. Comenta a música “Deixa Essa Vergonha de Lado”, cuja narrativa é dirigida a uma empregada doméstica que mentia para seu amante sobre sua condição profissional. “Deixa essa vergonha de lado/ pois nada disso tem valor/ por você ser uma simples empregada/ não vai modificar o meu amor”.

#### **Sequência 6 (interior, dia)**

##### **Doméstica**

A doméstica mostra seus pertences em seu quarto: os discos de que gosta, revistas, roupas. Vai colocando trechos de músicas românticas – Valdenice, Lairton e seus Teclados, Reginaldo Rossi, Wando. Neste ambiente, ela dá seu depoimento: como é trabalhar em casa de família? Sai de noite pra namorar? Quem é seu namorado? Quais são seus artistas prediletos? Gosta dos discos dos patrões? O que gosta de fazer?

Um exercício interessante é assistir a um documentário e depois revê-lo com o tratamento, que acaba sendo o primeiro passo da cineasta com a sua proposta. No filme de Ana Rieper, percebemos a mudança já no título, de *Amor é Brega* para *Vou rifar meu coração*. Dessa forma, entendemos que o roteiro de documentário se estrutura em três fases (proposta, filmagem, montagem) e que o filme segue o fluxo das virtualidades. O roteiro aberto do documentário só se fecha na exibição do filme.

O formato de um roteiro em sequências é comum no campo do documentário, ao contrário da ficção, que é composta por cenas dramáticas. Todavia, na televisão existe uma predileção pelo formato de divisão de duas colunas: de um lado a imagem, do outro lado, o áudio. O que podemos ressaltar é que o tratamento é a primeira sugestão de estrutura, e como documentaristas devemos estar cientes do jogo do acaso e do acontecimento que é a experiência do próprio filme. No Brasil, alguns dos modelos para construção de proposta de documentário são de editais como o DOCTV e Itaú Cultural.

## 4.2 RECURSOS NARRATIVOS PARA SITUAÇÃO DE FILMAGEM

A segunda fase do roteiro se encontra na filmagem. Depois de ter conseguido investimento, seja por meio de edital ou com recurso próprio, o realizador monta sua equipe e efetiva sua estratégia de abordagem. Patrício Guzmán (2017) define seis tipos de recurso para filmagem: descrição, ação, personagens, entrevistas, fotos fixas e objetos, e, por fim, reconstruções. Sheila Curran adverte que o documentarista é um sujeito que filma já editando a tomada. E muito mais do que decorarmos os recursos para filmagem, o roteiro de filmagem tem que estar arquitetado com sua estratégia de abordagem, seu tom e estilo. Sérgio Puccini (2009, p. 67) observa que, a partir do tratamento do documentário, permite-se o mapeamento de situações de filmagem.

O professor mexicano Carlos Mendonza, em seu livro *Guión para Cine Documental*, afirma que a estratégia de abordagem se estabelece entre o relato do narrador e os fatos relatados. Mendonza define, então, três aspectos de estratégia a narrativa: distância temporal, focalização e a voz do autor.

A **distância temporal** faz referência à relação do narrador, ao tempo e aos fatos relatados. A ordem cronológica da filmagem não é seguida: um acontecimento filmado por último pode servir na narrativa para ser o começo do documentário; o que realmente importa é o encadeamento que o narrador deseja para construção de seu filme. A **focalização** traz a referência a partir de um ponto de vista de um relato. Esse ponto de vista pode ser entendido de quatro maneiras: objetiva, subjetiva, onisciente e onipresente, e a polifônica ou dialógica. A focalização *objetiva* é quando o autor propõe uma visão de fora dos fatos, mostrando conhecimento do que é relatado, menos que os personagens, e ocultando sua participação como construtor do relato. Na focalização *subjetiva*, o autor está identificado com um ou mais personagens, o uso da primeira pessoa é recorrente, porém, tem como característica o uso de uma voz interna com comentários em segunda ou terceira pessoa. Na focalização *onisciente e onipresente*, o narrador se coloca por trás dos fatos e possui conhecimento maior que os protagonistas, classificado como documentário da voz de deus. E, por fim, temos a focalização *polifônica ou dialógica*, que corresponde a distintas vozes independentes que dão conta de existência e da consciência e critérios diversos, manifestados simultaneamente no documentário, como observamos nos

filmes de Eduardo Coutinho. Mendonza finaliza o terceiro aspecto com a **voz do autor**, que não tem a ver com as modalidades de representação afirmadas por Bill Nichols, mas sim o assunto ou tema de acordo com o ponto de vista do realizador em relação ao espaço e tempo diegético do filme. Mendonza classifica quatro tipos de narradores: *extradiegético*, *intradiegético*, *homodiegético* e *autodiegético*. *Extradiegético* é o narrador que tem conhecimento de todos os fatos narrados, todavia, é o dono da voz em *off* que não participa dos acontecimentos. O *intradiegético* permanece dentro do acontecimento, desempenhando unicamente o papel de narrador, em que pode interagir com os personagens do documentário, mas não faz parte da história. Como exemplo, temos o método de entrevista de Eduardo Coutinho. No *homodiegético*, o realizador participa dos fatos como um protagonista do filme. Por vezes está diante da câmera. Os documentários de Michel Moore representam esse estilo de abordagem. Para fechar essa voz do autor, temos o narrador *autodiegético*, este realizador que protagoniza um acontecimento, o dono de uma biografia que se transforma em documentário. É o caso de filmes como *33*, de Kiko Goifman, *Elena*, de Petra Costa, e *Super Size Me: A Dieta do Palhaço*, de Morgan Spurlock.

A discussão sobre ética e estética que atravessa o documentário em seu cerne é evidenciada em dois momentos: filmagem e montagem. A produção do documentário começa de fato na filmagem. Por isso a importância de ter em mente os recursos narrativos apresentados pela taxonomia de Mendonza, pois é sabido que documentários que dependem de eventos autônomos necessitam de um apanhado de material visual e sonoro para que a montagem tenha possibilidades na organização da narrativa.

O primeiro recurso narrativo para filmagem que Guzmán indica é a **descrição**. A ideia de escrever com a câmera tem esse viés, pois, ao contrário da ficção, o papel de descrever no documentário proporciona a observação, de estar no momento de espera, de olhar e escutar em silêncio, acompanhar e examinar sem interferir no fluxo que a vida oferece. A descrição é o primeiro recurso narrativo, mas também é um exercício como o respirar para o documentarista. Guzmán (2017, p. 53) afirma que “a descrição é um dos fatores mais expressivos e imprescindíveis do documentário e podemos dividir em três agentes narrativos que a acompanham: a música, os efeitos sonoros e o comentário”. O plano de cobertura que filmamos a esmo, por vezes sem significado aparente, indo do carro que se movimenta para a bicicleta que atravessa

a faixa e freia para a passagem da senhora idosa de bengala, carrega esse tempo morto, em que nada acontece, e que serve muitas vezes de sequência na montagem para desenvolvimento do filme.

O segundo recurso narrativo é a **ação**. Para capturar a ação, Guzmán (2017) cita o cineasta Chris Marker que argumenta que o documentarista tem que estar submerso na história que conta. Se estivermos filmando sobre bombeiros, devemos nos antecipar e filmar o começo do incêndio. Filmar o começo do incêndio é uma metáfora que Marker evidencia e Guzmán retoma para a importância da ação que nos move diante do filme. É a partir da ação que narramos a história.

Uma folha de papel arrastada pelo vento, um lápis que se mexe, uma porta que oscila, os olhos que pestanejam têm o mesmo valor que um furacão, um tsunami ou um terremoto. Todo movimento é ação. Em muitos casos, é muito mais fácil captar uma ação do que fazer uma descrição. A câmera se torna invisível quando oito operários descem um piano do quinto andar com a ajuda de cordas. Os pedestres olham para cima porque parece que o piano vai despencar a qualquer momento. Podem-se fazer as imagens que se quiser, porque ninguém presta atenção na câmera. Alguns até gritam de pânico ao olhar o piano que se choca contra a fachada. O mais importante é que esses gritos também podem ser considerados ações. Se alguém ergue a voz em meio a uma assembleia e discursa impetuosamente convulsionando o público, também é ação. Uma pessoa que expressa sua fúria, cólera, indignação, é como se destroçasse uma porta com as mãos. Essa voz irascível se transforma em ação. A palavra inflamada pode ser, portanto, compreendida como ação. (GUZMÁN, 2017, p. 57).

É a **personagem** que provoca a ação, e é ela o terceiro recurso narrativo. Assim como observamos na ficção, vemos documentaristas abordando pessoas em documentários como personagens. Outros chamam de atores sociais. Nesta dissertação assumiremos, assim como Guzmán, a ideia de que, uma vez filmada, a pessoa provoca sua *performance*, e é a partir dessa *performance* que a personagem nasce para o filme documentário. Guzmán (2017) revela que as personagens devem trazer uma experiência, e essa experiência carregada de emoção torna a personagem o recurso narrativo inevitável para o filme. Portanto, a eleição das personagens é uma das partes mais importantes para construção do documentário.

Claudio Bezerra (2014), ao abordar a questão da *performance* nos filmes de Eduardo Coutinho, revela-nos que o procedimento de filmagem de Coutinho caminha com as delimitações propostas na produção do documentário. Bezerra compara, assim, Eduardo Coutinho a Jean Rouch na utilização das delimitações da filmagem

como gatilho para seus dispositivos. Coutinho (2015) afirma que o documentarista deve filmar o acontecimento único, e como já dito, prefere que seus produtores tenham o primeiro contato com as personagens depois de uma prévia seleção. Coutinho os entrevista, ressaltando principalmente o papel da humildade no documentarista em relação à escuta do outro.

A **entrevista** é o quarto recurso narrativo. Dentre os diretores mais inventivos que utilizaram este recurso, temos Eduardo Coutinho. Ele desenvolve, a partir do mecanismo de filmagem, um método em que a câmera em tripé resolve o filme em dois planos: um médio e outro fechado; não há plano de cobertura (*cut-in, cut-out*). O espaço é fator preponderante dentro de cada filme e seu dispositivo, e o acontecimento único a partir do encontro do acaso exerce a potência da *performance*. Coutinho, por não ter um julgamento ideológico da pessoa a ser entrevistada, busca em seu método o olhar sobre a subjetividade do anônimo que cativa o outro ao narrar sua história. Uma experiência do encontro, no qual não é preciso haver histórias verdadeiras, mas sim histórias verdadeiramente sentidas. A *performance* tem que ser evocada para o público, o teatro performático da vida cotidiana nasce a partir da oralidade (BEZERRA, 2014). Guzmán (2017) pontua que uma verdadeira entrevista é sentida quando reconhecemos um personagem que tenha autenticidade e que comova a audiência. Dessa forma, a entrevista é uma confissão, merece o profundo respeito diante da personagem, e por isso a relação de intimidade tem que estar presente, de entrega, da equipe de produção com os entrevistados.

Jamais se deve tocar no ponto central do tema na primeira pergunta, nem na segunda, nem na terceira. O diretor deve avançar aos poucos. Uma entrevista é um lento caminho de subida. O ideal é começar bem atrás do tempo: qual é o bairro de sua infância? O que seus pais faziam?, e de maneira escalonada aproximar-se dos pontos de conflito (se existirem). Quando houver episódios dramáticos, devem ser deixados para o final. Se a pessoa resistir, o mais recomendável é voltar ao princípio. Retroceder é conceder-lhe um respiro. Uma entrevista é como uma espiral, uma série de círculos concêntricos que vão se estreitando até o núcleo. Muitos jovens me perguntam até que ponto um cineasta tem o direito de remexer num passado doloroso ou íntimo. Minha opinião é que não se deve ter falso pudor. Desconfio da autocensura. Penso que, com muito tato, consideração, suavidade, pode-se chegar a perguntar quase tudo. Há detalhes, no entanto, nos quais nunca se deve tocar, porque sempre há algo oculto em cada um de nós. O bom senso nos indica zonas proibidas (GUZMÁN, 2017, p. 66).

O quinto recurso narrativo é **fotos fixas e objetos**, muito útil em entrevistas. A fotografia exerce um poder de eternizar o passado, trazer ao presente algo que já passou, porém está vivo. Este recurso no exercício da memória é muito eficaz em entrevista. Quando entrevistados veem fotos antigas, até mesmo de um espaço que nunca visitaram, eles sentem como se já houvessem visitado aquele local. Isso ocorre porque a fotografia carrega sua virtualidade. A foto serve como um disparador para interação entre documentarista e personagem para a na ocasião da entrevista. Guzmán revela que é interessante utilizar o recurso de filmar pessoas diante das câmeras como uma foto fixa, chama assim de “retratos vivos”, esse recurso é interessante para utilizar na narrativa seja como cobertura para depoimentos, em exemplo, o filme *Pina* de Win Wender e *Caixa D’água: Qui-lombo é esse?*, de Everlane Moraes.

O sexto e último recurso narrativo indicado por Patrício Guzmán são as **reconstruções**. Michel Rabiger intitula a reconstrução como um ato de reencenação, de reconstituição e de docudrama. Como reencenação/reconstituição, temos o filme *A ténue linha da morte* (1980), de Errol Morris, em que uma cena de assassinato é encenada a partir de cada depoimento da testemunha, trazendo a dúvida na trama sobre quem matou. Exemplos de docudrama podem ser encontrados em séries históricas como *Os Últimos Czares*, que conta a história dos últimos czares na Rússia, apresentando a ficção ao lado dos depoimentos de especialistas na estrutura da série. Rabiger também destaca os filmes *mockumentaries* (falsos documentários), no qual percebemos toda a estrutura com elementos documentais, sendo o mais clássico formato de entrevista. Como exemplo de *mockumentaries* temos *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho, e *No lies* (1973), ambos curtas-metragens que utilizam técnicas de estilo documental, embora os filmes sejam ficcionais.

Passamos por esses seis recursos narrativos pontuados por Guzmán para adentrarmos na terceira e última fase que perpassa o roteiro documental: a montagem. Mas antes de vermos os recursos narrativos da montagem, temos que frisar duas coisas importantes na filmagem documental: a tomada e a circunstância da tomada. A tomada é vista diferentemente no campo da ficção, que propõe uma repetição dos planos até encontrar a tomada perfeita para cena, enquanto no documentário a tomada é um evento único e irrepitível, principalmente em eventos autônomos, nos quais o acaso torna a ação mais genuína. Por isso a relação da

circunstancia da tomada propõe discussões éticas no âmbito do gênero documental, a exemplo de filmes como *A ponte* (2006), de Eric Steel, que filma um suicídio na majestosa ponte Golden Gate dos Estados Unidos e nos coloca em problematização sobre quem vem primeiro na filmagem do documentário, a ética ou a estética?

#### 4.3 RECURSOS NARRATIVOS PARA SITUAÇÃO DE MONTAGEM

A montagem no documentário, para Guzmán, é o roteiro final. O documentário, quando depende da filmagem e da captação de eventos autônomos, percebemos que sofre modificações na ilha de edição. Amadores imaginam que a montagem é o lugar no qual o filme pode ser salvo; contudo, Guzmán adverte que, sem um bom material captado, o montador não tem como salvar o filme.

A montagem é um laboratório de possibilidades de relato. Devemos tomar muitos cuidados para não cairmos na tentação de fazer duas ou três versões diferentes. Isso é fatal. Na prática, devemos ir criando uma única estrutura ligeiramente, diferente da anterior, semana após semana, buscando a versão final. É um trabalho de ourives, um tecido de imagens e sons que vai crescendo com lentidão ao ritmo de três, quatro ou cinco minutos por dia. Na sala ou fora dela, são escritas muitas escaletas ou listas de sequências. Em meu caso pessoal, chego todos os dias com uma escaleta nova na mão. Apesar de se tratar de esboços, de simples enumerações, essas anotações são a estrutura mais próxima do filme neste instante (GUZMÁN, 2017, p. 77).

Michel Rabiger (2015) compara a montagem à música, o montador tem controle do corte; dessa forma, ele é a peça central para desencadear o ritmo da narrativa. O autor, ao pontuar ritmo, descreve que na edição tem que existir *harmonia*, *contraponto* e *dissonância*. Neste sentido, podemos enxergar a **harmonia** quando vemos uma pessoa sendo entrevistada e percebemos sua oralidade, sua expressão corporal, ou seja, a imagem e som em aliança na sua *performance*. **Contraponto** pode ser entendido quando temos uma cena em que o entrevistado, por exemplo, descreve seu dia de trabalho na fábrica, e a imagem que estava nele corta para formigas que caminham juntas em ordem para o formigueiro. O corte na imagem atrela uma analogia. A partir disso, criamos relações entre uma imagem e outra. Sobre a **dissonância**, Rabiger dá exemplo de um professor de Filosofia que sabe um assunto muito interessante, porém ao transmitir tal conteúdo em sala de aula, vemos um professor com uma didática completamente monótona, criando uma discrepância que

leva o público a comparar essas duas cenas e perceber que o professor não conhece a si mesmo.

Guzmán afirma que utiliza o método aristotélico, uma estrutura clássica em que temos: apresentação, desenvolvimento, conflito, clímax, desenlace e fim. E ao analisar a construção de sua estrutura narrativa, percebe que sua grande influência é a música, em especial a erudita. Guzmán avalia, assim como Rabiger, que a música tem uma proximidade com a montagem, a música como uma verdadeira escola para a montagem. O autor revela que podemos entender a montagem a partir da forma, e encontrar, a partir dela, elementos como *unidade*, *ritmo*, *variedade*, *desenvolvimento* e *contraste*. Segundo Guzmán, existem dois tipos de montadores, um que assiste ao material com o diretor e sugere uma primeira estrutura de filme sem a sua companhia, e o segundo, que é o montador que pergunta: “por onde começamos?”. Guzmán diz preferir a segunda opção, a que constrói a estrutura do filme com o montador. Sobre os elementos para construir a forma, temos a **unidade**, que representa a harmonização entre o argumento do filme, a estética da fotografia, a captação do som e o desenvolvimento dos atos na montagem; o **ritmo**, que tem a ver com elementos que no decorrer do filme se repetem — se a repetição é desordenada, o ritmo se perde —; a **variedade**, que está relacionada com o ritmo, já que se o filme não consegue desenvolver uma variação do ritmo, tem-se um filme monótono; o **desenvolvimento**, que tem a ver com o interesse que se desenvolve no decorrer do documentário para o público, que avança de forma ininterrupta; e o **contraste**, por fim, uma maneira de evitar a monotonia do filme, em que o documentarista busca uma variação do tema principal, a fim de surpreender a audiência (GUZMÁN, 2017).

Após destacar os elementos da forma, Guzmán nos revela seis recursos narrativos para a montagem: *comentário*, *música*, *atmosfera sonora*, *arquivo*, *fotos fixas e ilustrações*, *animações* e *truques*.

O **comentário** tem a ver com a narração, da qual podemos encontrar vários tipos, a depender do documentário. A voz em *over* em documentários clássicos, expositivos, como documentários históricos, é comum perceber uma voz austera e imparcial; no entanto, em documentários contemporâneos, autobiográficos, em primeira pessoa, percebemos por vezes uma voz poética, com uma oralidade que ressalta sua regionalidade e subjetividade. O importante de frisar os tipos de comentários é que percebemos filmes nos quais o diretor contrata um ator para poder

narrar a história, e filmes nos quais o diretor narra a própria história. Guzmán revela que para cada filme encontramos sua voz, e aconselha a apenas gravar essa voz quando o filme estiver com sua primeira estrutura já montada, pois a cineasta deve entender o ritmo da imagem para desencadear o ritmo da oralidade para o comentário.

A **música** é um elemento que, para Guzmán, tem que ser posto concomitantemente à montagem do documentário. Às vezes colocamos uma música já gravada no filme, para agregar ritmo à montagem e servir como referência para, caso o filme tenha um músico, ele criar a partir dela. Guzmán frisa que, ao contrário da ficção, no documentário a música deve ser discreta, e o montador tem que ter essa intuição para que a música não seja um acompanhamento, e sim algo que complementa a imagem. Por exemplo, temos o filme *Viramundo* (1965), que faz parte da caravana Farkas, dirigido por Geraldo Sarno. Nele, a música trilha, interpretada por Gilberto Gil, desempenha um papel quase de narração no documentário. Guzmán destaca que cresce o número de documentários musicais sobre compositores, intérpretes, concertos, e podemos exemplificar com o filme *Vinícius de Moraes* (2005), de Miguel Farias, que faz uma reconstituição da trajetória artística do grande músico, poeta e diplomata.

Para Guzmán (2017), a **atmosfera sonora** está relacionada com o diálogo do som com o silêncio do filme. O silêncio é um dos grandes agentes narrativos para o documentário. É comum, na filmagem, o técnico de som pedir um momento de silêncio para a equipe, e o que ocorre é que o silêncio chama à reflexão, ao repararmos em sons que aparentemente passam despercebidos. Alguns cineastas preferem gravar ruídos e atmosferas em estúdio, no momento da pós-produção, para ter total controle das sensações que o ruído pode despertar na audiência.

O sonoplasta é também um discreto autor de documentários. Sua tarefa é criar um mundo paralelo e complementar ao discurso das imagens. O sonoplasta reforça as ideias e emoções da obra. Sua imaginação e experiência resolvem os problemas mecânicos e expressivos. Cada técnico contribui com um ponto de vista pessoal para a trilha sonora. Gravar, por sua vez, uma obra de documentário não é a mesma coisa que gravar um filme de ficção. Durante uma filmagem, não se sabe o que vai acontecer e a equipe tem que se movimentar capturando a realidade; o sonoplasta dispõe do mesmo tempo para tomar decisões. Seus níveis de atenção e empatia com a realidade são distintos dos da ficção, em que tudo está previsto. (GUZMÁN, 2017, p. 88).

O material de **arquivo** é bastante utilizado em produções de cunho histórico, como por exemplo na série de Ken Burns e Lynn Novick, *The War: um olhar sobre a Segunda Guerra Mundial* (2007). Guzmán afirma que o material de arquivo é utilizado como uma nota de rodapé nos documentários; todavia, temos documentários que utilizam em todo o filme material de arquivo classificado como filme de montagem, como é o exemplo do filme brasileiro *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão. O que podemos destacar de produções de filmes de montagem são os direitos autorais sobre a imagem, pois muitas vezes é preciso pagar um alto preço pelos direitos para ser exibido a um grande público.

As **fotos fixas e ilustrações**, como já citado nos recursos de filmagens, é bastante utilizada na ilha de edição, através da digitalização das fotos para, em seguida, realizar movimentos de *zoom* digital ou panorâmica, associados a comentários em voz *over*. Documentários expositivos, assim como filmes históricos, são bons exemplos, como podemos ver na série documental dirigida por Eduardo Scorel chamada *Imagens do Estado Novo 1937–1945* (2018).

As **animações e truques**, segundo Guzmán, com advento da montagem eletrônica e da ilha edição não linear, abriram um campo de possibilidades que era bem complicado quando se filmava em película. Com o advento do cinema digital, utilizamos efeitos como *fades*, sobreposição de imagens e velocidade dos *frames*. Filmes como docudrama são bons exemplos dessa utilização, e podemos ir além com documentários animados como, por exemplo, o filme *Valsa com Bashir* (2006). Nele, o diretor Ary Folman é um dos personagens, e constrói a narrativa do filme a partir da busca de suas memórias esquecidas do massacre no campo de refugiados de Sabra e Shatila, com depoimentos de ex-combatentes do exército israelense que lutaram ao lado do diretor.

Sérgio Puccini (2009), colocar suas considerações sobre montagem, descreve o montador como um segundo diretor do filme. Podemos afirmar isso a partir do montante de horas filmadas do documentário, num volume bem superior ao do de ficção. Na ficção, a proporção entre material filmado e tempo de filme é de 6 para 1, enquanto no documentário é de 50 para 1, considerando como uma estimativa e não um número exato. O documentário brasileiro indicado ao Oscar de 2020, *Democracia em Vertigem* (2019,) de Petra Costa, foi capturado com cerca de 6 mil horas de filmagem, e levou dois anos para ser montado, com uma equipe de 15 editores. Esse

exemplo é eficaz para termos a noção do labor exaustivo que é a montagem no documentário até chegar ao corte final.

Em virtude de uma maior abertura para o registro de eventos do mundo, que escapam do controle da produção do filme no momento da filmagem e que, portanto, não podem ser roteirizados com antecedência, a etapa de montagem no documentário tem uma maior autonomia criativa se comparada à montagem do filme de ficção. Neste, a montagem dá forma final a um filme que cuja estrutura já vem definida, em detalhes, desde o período da escrita do roteiro. A montagem se preocupa em ajustar o tempo dos planos, dando o ritmo certo às sequências, fazendo com que a ação dramática seja transposta de maneira eficaz para o meio; está, o mais das vezes, presa à lógica de uma narrativa. No documentário, o trabalho de montagem muitas vezes se inicia sem nenhum roteiro predefinido, o diretor tem apenas uma hipótese inicial, exposta em sua proposta de filmagem, que ocasionalmente vem a ser subvertida durante o processo de filmagem [...] (PUCCINI, 2009, p. 94).

Puccini (2009) discute os conceitos de Marcel Martin, para quem o documentário está mais para uma montagem expressiva do que para uma montagem narrativa. Quando abordamos a montagem narrativa, temos a sequência de planos e sua lógica cronológica para um ponto de vista dramático e psicológico, enquanto na montagem expressiva temos uma justaposição de planos que têm o intuito produzir um choque entre duas imagens. Assim, a montagem não pretende ser um meio, e sim um fim. A montagem tenta exprimir uma ideia. Isso é comum, pois no documentário há diversidade de tipos de materiais e imagens de origens distintas, como as imagens de arquivo junto com a captação feita para o próprio filme. Dessa maneira, a regra de continuidade que vale na ficção não é uma diretriz para o documentário, e justamente as diferentes imagens que são inseridas no corte criam esse choque que comentamos da montagem expressiva.

Podemos destacar três cineastas que utilizam diferentemente a montagem no documentário para demonstrar a riqueza e diversidade que é a construção e roteirização documental. O primeiro é o armênio Artavazd Pelechian, que classifica sua montagem como *distancial*. O segundo é o americano Frederick Wiseman, que conceitua sua montagem como *uma conversa em quatro vozes*. E por fim, o brasileiro Eduardo Coutinho, que, de acordo com Claudio Bezerra (2014), desenvolve em seus filmes uma montagem demonstrativa.

Pelechian (2015) revela que, ao contrário de Eisenstein e Vertov, que propõem uma montagem de junção entre planos, deve existir um distanciamento. Pelechian

admite que a montagem distancial que desenvolve serve para expressar as ideias que o emocionam, levar até a audiência o seu posicionamento filosófico (PELECHIAN, 2015).

Sublinho mais uma vez: a montagem distancial pode ser construída tanto nos elementos imagéticos como nos sonoros e em quaisquer junções de imagem e som. Ao organizar meus filmes justamente com base nessas junções de elementos, esforcei-me para que eles se tornassem parecidos com organismo vivos, dotados de um sistema de complexas ligações e interações internas. [...] A mais importante particularidade da montagem distancial consiste no fato de que uma ligação de montagem à distância se estabelece não só entre elementos isolados como tais (um ponto em relação a outro), mas também — o que é mais importante — entre conjuntos inteiros de elementos (um ponto com um grupo, um grupo com outro, um plano com um episódio, um episódio com outro). Assim, acontece uma interação entre um processo e outro oposto a ele. Chamarei isso de *princípio* dos blocos da montagem distancial. (PELECHIAN, 2015, p. 174-176).

O cineasta armênio reforça que na montagem distancial, em seus documentários, a estrutura do filme não se baseia em uma forma de encadeamento dos planos habituais da montagem, e sim numa combinação diferente de “cadeias”, uma configuração circular. Importa lembrar que a montagem distancial não é um manual a ser aplicado quando se queira, e sim um método de expressão do diretor, que pode ser aplicado a partir de um conceito bem delineado. Ressaltando que o significado de cinematógrafo em grego quer dizer “aquele que escreve o movimento”, o autor afirma que “o cinema da montagem distancial é capaz também de desvendar qualquer movimento, dos mais baixos e elementares aos mais altos e complexos. Ele é capaz de falar simultaneamente as línguas da arte, da filosofia e da ciência” (PELECHIAN, 2015, p. 183).

Frederick Wiseman, reconhecido documentarista do cinema direto americano, que diante de seu método ele recorre a uma montagem como uma conversa em quatro vozes: (1) consigo mesmo, a sequência em que está trabalhando; (2) sua memória; (3) valores gerais (ética); (4) experiência. No livro *A verdade de cada um*, (2015) Labaki separa um depoimento de Wiseman em forma de diário sobre seu processo de montagem. Separamos um trecho sobre um filme chamado *Zoo*, constituído a partir de ações de animais.

De volta à montagem com carga total. Comecei às seis e meia da manhã. Uma curta pausa para o almoço e depois continuei até parar para uma caminhada no início da noite. Penso ou espero estar chegando a algum lugar com a sequência do nascimento do rinoceronte. Este será um momento-chave no filme final. Depois de onze horas em trabalho de parto, imediatamente após o nascimento, a mãe cheirou o bebê e se afastou. O cuidador dos animais ergueu o bebê recém-nascido na baia. O veterinário fez respiração boca a boca no bebê, mas este não respirava. O veterinário chorou, o cuidador e os guardadores ficaram visivelmente tristes. O bebê rinoceronte morto foi colocado na traseira de uma picape e levado ao necrotério.

Acabo de descrever um resumo de 86 palavras (que leva onze segundos para ler) de um evento que durou onze horas em tempo real e do qual aproximadamente três horas foram gravadas em filme. Meu trabalho como montador é reduzir a experiência de observar e gravar o rinoceronte dando à luz algo que funcione como uma sequência individual e que também se encaixe no ritmo e na estrutura do filme final. Hoje eu passei pelas duas horas e cinquenta minutos de copiões e separei todas as tomadas que acho que poderei utilizar. Separei oitenta tomadas, escrevi breve descrição de cada uma em meu caderno e encerrei meu expediente. (WISEMAN, 2015, p. 187).

Eduardo Coutinho por sua vez, segundo Bezerra (2014), desenvolve em seus filmes uma montagem demonstrativa. Ele não monta uma história de forma clássica, unitária, de começo, meio e fim, e sim uma montagem que enaltece o instante, o acontecimento, o encontro entre o cineasta e a *performance* de seus personagens.

Bezerra (2014) destaca que Coutinho preserva uma ética na montagem. Uma *performance* cativante pode ser cortada do filme, por exemplo, se prejudicar o entrevistado no seu cotidiano. Coutinho, a partir de *Santo Forte*, desenvolve a característica de delimitar mais o espaço, o corte e a diegese nos seus documentários. Filmes como *Edifício Master*, *Jogo de Cena*, *Moscou* e *Canções* são representativos para entender o conceito de montagem demonstrativa mencionado por Cláudio Bezerra.

[...] A maior dificuldade de Coutinho era reduzir para poucos minutos uma conversa longa, muitas vezes de mais de uma hora, pois, embora montasse de maneira descontínua, não gostava de picotar demais o documentário com cortes curtos. [...] Antes de chegar à montagem definitiva, Coutinho costumava montar mais uma versão. *Santo Forte*, por exemplo, teve três cortes até chegar aos 80 minutos. Segundo o diretor, a primeira versão era de três horas, a mesma duração do primeiro corte de *Jogo de Cena*. Já *Peões* teve duas versões, antes de fechar com aproximadamente 85 minutos. Entre a primeira e a última montagem, Coutinho exibia e pedia a opinião de outras pessoas, desde profissionais e amigos próximos, como a sua montadora Jordana Berg, os cineastas Eduardo Escorel e João Salles, até mesmo anônimos. (BEZERRA, 2014, p. 79).

Percebemos que o montador ou montadora do documentário tem um papel quase como o de um codiretor, assim como quem faz a câmera e o som tem o papel de escritor audiovisual na filmagem. Desse conjunto de intercâmbios entre o real e o virtual, da filmagem à montagem, acompanhamos que no documentário o roteiro vai cambiando de acordo com o processo em que se encontra, e assim o filme acompanha essa transformação.

A montagem é a terceira da fase ou etapa final do roteiro de documentário. Nesse estudo focamos mais em documentários contemporâneos, nos quais o processo é o próprio encontro do filme, em que há uma necessidade de obter imagens de eventos autônomos. Todavia, vimos que em documentários expositivos ou docudramas podemos encontrar um maior controle do roteiro, visto também em documentário institucional ou histórico, montado todo a partir de material de arquivo. O que destacamos da montagem em documentário é seu caráter de experimentação no cinema, e o filme documental como esse encontro da experiência, do instante, o jogo entre a cineasta e a performance do ator social. Filmes como *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1975), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, e *Olmo e a Gaivota* (2014), de Petra Costa e Lea Glob, encontram essa montagem na qual percebemos o filme como dispositivo no jogo entre o real e o virtual, entre a ficção e o documentário.

## 5. ARACAJU E UM ENSAIO SOBRE ROTEIRO DOCUMENTAL

Este capítulo aborda três documentários filmados em Aracaju-SE na segunda década do século XXI. Essa delimitação nos serve para aplicar os estudos dos capítulos anteriores e analisar o processo de construção de cada documentário, com enfoque no roteiro que, em suma, acompanha a virtualidade do filme da pré à pós-produção.

Um destaque para a escolha dos filmes nesse estudo é a abordagem sobre Aracaju, seja a ocupação cultural da mesma cidade, debate proposto em *Ocupe a Cidade* (2016) de Kaippe Reis e Thaís Ramos e *Aracaju, o que há em você e falta em mim* (2014) de Ivy Almeida, assim como a relação particular/público, em que falar do próprio bairro é falar de sua ancestralidade, como é o caso de *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* (2013) de Everlane Moraes. Os três filmes convergem para um estudo de caso sobre esse olhar contemporâneo no qual a primeira pessoa toma corpo na narrativa. Como afirma Ramos, podemos encontrar uma prática da ética modesta ou até mesmo um discurso indireto livre, como salientam as leituras sobre documentário contemporâneo de Elinaldo Teixeira.

Antes de abordar os filmes com o recorte para a segunda década deste século, voltaremos para a primeira década, a partir exatamente de 2001, ano em que surge o Festival Curta-SE, que começou como um festival universitário e se ampliou como uma janela de exibição e formação cinematográfica da época. A pesquisadora e montadora Luzileide Silva (2017) ressalta a importância do Curta-SE (Festival Ibero-Americano de Cinema) como incentivador para o pensar e fazer cinema em Sergipe, e como retomada do próprio cinema sergipano.

Sendo assim, o *Curta-Se* se tornou um dos primeiros passos para a retomada da produção audiovisual no estado. Outros elementos tiveram que se somar ao festival para realmente proporcionar um desenvolvimento desse cenário em Sergipe. Podemos dizer que entre eles os principais são a seleção de projetos sergipanos por editais que fomentaram a produção audiovisual, no caso o DOCTV, mais tarde a instalação do Núcleo Digital Orlando Vieira (NPDOV) e o papel desempenhado pela TV Aperipê, não apenas como janela de exibição, mas também como uma grande realizadora de documentários no estado (SILVA, 2017, p. 25).

Porém, antes de nos concentrarmos nos filmes contemporâneos sergipanos do século XXI, precisamos conjugar a memória do presente junto à do passado,

resgatando um breve histórico do documentário em Sergipe no século XX, buscando assim encontrar a criação estética dos documentários na época, sua estrutura, o seu roteiro, e os resquícios e rompimentos com a produção contemporânea.

## 5.1 BREVE HISTÓRICO DO DOCUMENTÁRIO EM SERGIPE

É a partir do documentário que nasce a produção audiovisual sergipana, mesmo que tardia em relação aos outros estados nordestinos. Segundo Djaldino Mota Moreno (1988), a primeira filmagem realizada por um sergipano se dá na década de 1940, através do cinegrafista e fotógrafo amador Clemente de Freitas. A partir de seu cotidiano em Estância, litoral sul do estado de Sergipe, realiza filmes com pouca montagem e mencionando os temas família, igreja e estado. Os filmes de Clemente Freitas representam historicamente uma relação com o Brasil da época de Getúlio Vargas (1930–1945), quando houve um processo de modernização e industrialização do país, assim como a exaltação de uma identidade nacional. Vale ressaltar que em 1932 ocorreu a primeira intervenção de Getúlio Vargas no cinema, por meio de um decreto que obrigava, a cada filme estrangeiro exibido, haver um curta-metragem nacional exibido antes. Além disso, também cria o Instituto Cinematográfico Educativo, abrindo espaço para produção de cinejornais, muito comuns na época. Silva (2017) revela que Freitas chegou a produzir filmes em 1969, o que se intitulava “cineminha-jornal”. A autora questiona se não houve algum tipo de montagem nessas produções, que são, em geral, feitas em bitolas de 16 mm e 8 mm; entretanto, sabemos da dificuldade de se obter uma moviola na época, pelo seu alto custo. Os filmes de Clemente de Freitas foram doados à cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, uma iniciativa de Djaldino Mota Moreno, através do Clube de Cinema em Sergipe, pois em Sergipe, segundo o próprio Djaldino, não havia na época política pública para a conservação do material histórico.

Os filmes de Freitas abordam o cotidiano de Estância, e revelam seu lado cinejornalístico. Não é por acaso que sua amizade com Walmir de Almeida, responsável pela produção sistemática dos cinejornais de Sergipe na primeira metade da década de 60. Walmir Almeida foi fotógrafo profissional e fundador da primeira produtora sergipana, a Cine Produções Atalaia. Almeida destaca-se no cenário nordestino pela qualidade de seus cinejornais e conseguir filmar fora de Sergipe

(MORENO, 2012). Alguns filmes do acervo de Walmir Almeida podem ser vistos no YouTube, na página do produtor cultural Pascoal Maynard. Percebemos, assim, cinejornais que mostram o carnaval da década de 1960, imagens da festividade em Aracaju, desde os desfiles de blocos na Praça Fausto Cardoso até os bailes em clubes como o Atlética e o late. Importante destacar que cinejornais não são documentários, e sim atualidades, o que chamamos hoje em dia de reportagem. Não encontramos assim uma construção estética de montagem, e sim filmes realizados cinematograficamente, de cunho expositivo e institucional estatal (SILVA, 2017).

Uma primeira diferença de temática de filmes pode ser vista depois da criação do Clube de Cinema em Sergipe (1966). Ao contrário das produções de Clemente de Freitas, que tinha um recorte da elite da época, assim como dos cinejornais de Walmir Almeida, de caráter estatal, a partir do ano de 1966 surgem filmes deste clube de cinema que abordam os costumes do povo sergipano, e contestam também a realidade vivida. Os documentários do ano de 1966 foram produzidos por Vinicius Dantas, filmes em bitola de 8 mm e mudos, com os títulos: *Mercado*, *Oh que delicia de cidade*, *Todos os animais do mundo* (SILVA, 2017).

Conforme sua pesquisa, Silva (2017) indaga historicamente o que está acontecendo no Brasil e situa com a produção local sergipana. Existe uma diminuição efetiva na produção de filmes, com exceção dos cinejornais, no final da década de 60 em todo o país. Essa época é marcada pela ditadura militar no Brasil, e a instauração do AI5. Silva (2017) cita a partir de estudos de Araújo (2009), que nessa época no Nordeste, apenas a Paraíba tinha uma produção efetiva, muito por conta dos cineclubes e da Universidade Federal da Paraíba que incentivava jovens cineastas a produzir filmes, tendo estímulo máximo o curta *Aruanda* de Linduarte de Noronha. O cinema documentário em Sergipe começa a retomar o fôlego nos anos 70, mais precisamente em 1972, que foi o ano de lançamento do FENACA (Festival Nacional de Cinema Amador), realizado pela Universidade Federal de Sergipe, vinculado ao Festival de Artes de São Cristóvão. O FENACA foi importante para a interação de cineastas sergipanos com cineastas de outros estados, em especial com o Sudeste, que possuíam mais prática e técnicas. O ciclo do FENACA, que vai até 1983, assemelha-se ao ciclo e ao *boom* de produção de Super 8 em Aracaju, com temáticas que abordavam mais um teor antropológico e político, mas seguindo uma cartilha expositiva do documentário clássico.

[...] Os títulos e as sinopses disponibilizados pela catalogação de Djaldino também revelam muito sobre os documentários do ciclo Super8 em Sergipe, como a recorrente utilização da narração nos documentários indicados como sonoros, o que nos leva a perceber que pouco empregavam o som direto em sincronismo com as imagens. Este fato indica a criação de um roteiro que era utilizado como guia da narrativa, responsável por direcionar a montagem e também o olhar do espectador. Podemos dizer que as transformações mais evidentes desta época são as mudanças no uso das técnicas e nas temáticas abordadas, com questões populares e questionamentos políticos. [...] Em Sergipe, com o fim do Festival de Cinema Amador, em 1983, o cinema sergipano acaba por ter uma pausa em sua produção e só volta a ter um tímido desenvolvimento com a instalação do curso de Comunicação Social na Universidade Federal de Sergipe (UFS) em 1994. Esta retomada se deu através do Centro de Editoração e Audiovisual (CEAV) da UFS, onde alguns documentários começam a ser produzidos em parcerias com outros departamentos da universidade e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). (SILVA, 2017, p. 20-21).

Em Sergipe, não foi diferente, acarretando um deserto em termos de produção. Na década de 90 percebemos esse vazio, mesmo com a criação de leis como a Lei do Audiovisual n. 8.695/93 e a Lei Rouanet n. 8.313/91, ambas no início dos anos 90 (SILVA, 2017). Quando abordamos a retomada do cinema nacional no fim dos anos 90, começo dos anos 2000, o documentário ganha mais visibilidade, isso por conta do barateamento de câmeras de vídeo portáteis e da acessibilidade de computadores mais avançados, que propiciam mais produções para o documentário do que para ficção (LINS; MESQUITA, 2011).

Em Sergipe, a partir do ano 2001, com o surgimento do Curta-SE, percebemos a retomada do cinema sergipano. Esse, assim como foi o FENACA, possibilitou a interação dos cineastas sergipanos com produções de fora do Estado. O Curta-SE fomentou a formação audiovisual trazendo profissionais do cinema para dar palestras e *workshops*. Um fato importante também é o surgimento do DOCTV, que a partir de seu lançamento, em 2003, incentivou a produção de documentários no Brasil, e não foi diferente em Sergipe.

O DOCTV, programa de fomento à produção de documentário com apoio estatal, teve sua primeira edição em 2003 e em Sergipe contemplou o documentário *O Rio das Mulheres*, de Carlos Eduardo Ribeiro Júnior; em 2005, *Candelária, aquela que conduz à luz*, de Jade Moraes, propiciando um incentivo à elaboração de novos projetos. Em 2007, outro projeto sergipano foi selecionado, *Nação Lascada de Véio: a Glória do Sertão*, de José Ribeiro; e em 2009, são selecionados dois projetos: de *Barra a Barra*, também de Carlos Eduardo Ribeiro Júnior e *Um Filme de: La Cierva*, de Ítalo Lucas Melo. (SILVA, 2017, p. 25).

Se o Curta-SE surge como um folego para a produção sergipana dessa primeira década de século XXI, a criação do Núcleo de Produção Audiovisual Orlando Vieira (NPDOV) em 2006, a partir do Programa Olhar Brasil, deu acesso a pensar o cinema, não só a parte técnica, mas também teórica e estética. O Programa Olhar Brasil do Ministério da Cultura, capitaneado por Gilberto Gil, veio com intuito de criar núcleos de produção e formação em audiovisual em cenários para incentivar o cinema independente. Isso no mínimo revolucionou o pensamento de fazer cinema na época. Professores normalmente eram cineastas, e isso fazia toda a diferença: estar em contato com pessoas que estavam em exercício da profissão trouxe uma metodologia eficiente para alunos ávidos por filmar. Em Aracaju, é importante notar que as cineastas que fazem parte de nosso estudo, Ivy Almeida e Everlane Moraes, participaram dessa primeira geração de formação do NPDOV.

O momento era bastante profícuo, com abertura do primeiro edital de cinema realizado pelo poder estatal em 2012. O edital de apoio a Produções de Audiovisuais Digitais de Curtas-metragens, realizado pela Secult da época, contemplou cinco realizadores, cada um com o recurso de R\$ 30.000 (trinta mil reais). Um dos filmes contemplados nesse edital foi *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?*, que vai nos servir de exemplo para analisar o processo de construção de roteiro de documentário. O filme de Everlane surge até hoje como o documentário que se destaca em sua proposta estética e trouxe representatividade contemporânea ao documentário sergipano. Vale destacar também uma geração que se capacitou no NPDOV.

A partir de 2009 há uma mudança do curso de Radialismo para Audiovisual na UFS, atualmente, como Cinema e Audiovisual. Esse fator realça a primeira geração que se forma em Audiovisual, no momento em que surgem os primeiros editais de incentivo a obra Audiovisual no Estado de Sergipe. Todavia não há uma política pública de continuidade do edital, e jovens cineastas que se formam não conseguem encontrar incentivo público ou privado para realização de suas obras.

Um dos documentários que vamos analisar é *Aracaju, o que há em você e o que falta em mim* (2014), este que, é um filme de conclusão de Ivy de Almeida do curso de Jornalismo da Universidade Tiradentes (UNIT). Fora a temática e uma angústia sobre a relação da cidade e o consumo de sua própria arte, presente na

discussão dos dois filmes, temos também o poeta Allan Jonnes, que está no documentário *Ocupe a Cidade (2016)* e *Aracaju, o que há em você e o que falta em mim (2014)*, criando um paralelo entre os coletivos urbanos que nascem e morrem e a guerrilha de ocupação cultural na cidade.

O terceiro filme que fecha nossa análise sobre roteiro de documentário é o *Ocupe a Cidade (2016)*, realizado como trabalho de conclusão do Curso de Cinema e Audiovisual da UFS, de Kaippe Reis e Thais Ramos. Além de estar dentro de nossa delimitação de filmes que trazem Aracaju como pano de fundo em suas narrativas, temos acesso à discussão política e estética sobre a ocupação cultural da cidade. O discurso do filme vem engatilhado pelas manifestações do segundo semestre de 2013 no Brasil e no mundo, então compreendidas como uma revolução de primaveras estudantis.

A metodologia que encontramos é apontar o desenvolvimento do roteiro de cada documentário, assim como assimilamos pela tese de Sérgio Puccini, agregando a análise de Luiz Rezende quando aborda o documentário como um campo de virtualidades, e não como modos de representação, como são os conceitos de Bill Nichols. O que Rezende nos traz de ganho de análise é entender mais o processo de fazer o filme do que a apreensão do filme pronto e sua recepção. As dificuldades que levaram o filme a ter aquela estética apresentada, ou seja, a virtualidade, não são possibilidades e sim um organismo vivo em que a cineasta tem que provocar para buscar um real. Dentro desse contexto, as entrevistas realizadas com as cineastas foram de grande valia para entender os dispositivos de cada documentário, e como o roteiro documental está nas três fases e interatua de maneira versátil diante das delimitações de uma produção independente.

## 5.2 CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE? (2013)

Everlane Moraes é cineasta, com formação em Direção de Documentário pela Escola de Cinema de Santo Antônio de los Baños, em Cuba. Nasceu em Cachoeira, Recôncavo baiano, e foi criada em Aracaju, mais precisamente no segundo quilombo urbano brasileiro, chamado Caixa D'água, localizado no Bairro Cirurgia.

A partir de sua vivência no seu bairro de criação, de seu quilombo urbano realizou o primeiro curta-metragem com sua direção: *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* Como salientamos, a feitura desse filme teve como incentivo o Edital do Governo do Estado de Sergipe para obras audiovisuais. Este foi o primeiro edital a ser realizado para cinema do Estado.

*Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* é o documentário que, em seu *debut*, traz o caráter híbrido da obra de Everlane Moraes, com formação também em Artes Plásticas. Everlane fala do bairro onde foi criada, o Quilombo de Caixa D'água, vai em busca de sua árvore genealógica, sua ancestralidade africana, e o tema da diáspora fica presente no salto entre local e mundo.

O documentário de Everlane Moraes só foi possível por conta do financiamento do edital. Reprisamos esse fato, pois em Sergipe temos poucos editais para produção em cultura e política pública. O que existe é uma política de eventos culturais, e não de produção cultural. Como afirma Patricio Guzmán (2017), o documentário serve como um álbum de fotografia de seu povo. E percebemos que esse edital foi importante para Everlane Moraes, assim como para o governo, já que o filme teve um bom caminho entre festivais e crítica, sendo utilizado em sala de aula por seu caráter educativo.

Antes de filmar seu primeiro curta documental, Everlane Moraes já estava fazendo filmes com amigos de maneira intuitiva, seja como assistente de direção ou na área da arte e cenografia. De seus trabalhos, destacamos a série de curtas *Aventuras de Seu Euclides*, dirigida por Marcelo Roque, que aborda o folclore sergipano para um público infanto-juvenil. A primeira experiência de Everlane Moraes em longa-metragem foi com o filme *Senhor dos Labirintos*, sobre a figura mítica Arthur Bispo do Rosário, de Japaratuba, interior de Sergipe. Como Everlane fala em entrevista cedida para esta dissertação que, foi apadrinhada por dois cineastas da equipe do filme, o que impulsionou sua vontade de realizar mais filmes.

A vivência de Everlane Moraes na Apêripe TV oportunizou o trabalho em conjunto com Gabriela Caldas, cineasta que trabalhou na montagem do *Caixa D'Água: Qui-lombo é esse?* O que pode se ressaltar dessa união é que ambas, Gabriela e Everlane, têm vivência como artistas plásticas. Isso torna evidente na montagem e na estética empregada no filme. Everlane, em entrevista para este estudo, revela um caráter híbrido nos seus filmes, que pode passear entre o documentário e a ficção,

bem como a vídeo-arte, quando analisamos o conteúdo autorreferencial de sua obra sobre o corpo negro e a diáspora.

Para analisar o seu primeiro curta-metragem, utilizaremos na metodologia uma análise técnica decompondo em sequências o filme, e utilizando as entrevistas feitas com cada cineasta sobre o seu processo de construção do documentário e das virtualidades de cada produção que irradiam em seus roteiros. O propósito é mesclar a teoria com a prática dos dispositivos narrativos que cada cineasta recorre em seus documentários, desmitificando uma dificuldade para produzir roteiros, e entendendo mais o gênero como um ambiente cheio de riquezas em seu modo operante, no qual o acaso rompe qualquer controle sobre o filme e a virtualidade surge como uma força criativa que potencializa o roteiro documental aberto ao devir. No capítulo sobre documentário brasileiro contemporâneo abordamos sobre o filme-ensaio. Creio que para adentrarmos no roteiro de *Caixa D'água*, temos que entender o documentário de Everlane Moraes como um filme-ensaio. Um dos fatos estéticos que compõem a narrativa do filme é a utilização da paisagem sonora criada em seu dispositivo, na qual não vemos os entrevistados falando para a câmera. Em vez disso, escutamos suas vozes como em um fluxo de pensamento, de memória de vida, potencializando subjetividades que se complementam dentro de uma dissociação da imagem com o som.

O documentário *Pina*, do diretor alemão Win Wenders, pratica esse mesmo procedimento narrativo para falar da renomada Pina Bausch. Ele se utilizou de entrevistas nas quais os entrevistados apenas observam a câmera, como se encarássemos os personagens diante da câmera, um retrato vivo, como menciona Patricio Guzmán, e no som do filme escutamos as vozes correspondentes, como se a personagem estivesse lembrando consigo mesma os momentos que esteve com Pina. No curta-metragem de Everlane Moraes, vemos o mesmo procedimento narrativo, contudo com uma diferença: não identificamos a voz individualmente em cada personagem, como Win Wenders, que elabora na montagem um tempo de espera do retrato vivo para a câmera; em *Caixa D'água*, é um fluxo contínuo de vozes, no qual não podemos identificar a voz com o personagem, e sim uma multiplicidade de vozes e corpos que coexistem, se complementam. Cria assim uma voz única, que é a voz e o pensamento de Everlane Moraes, e o encontro da cineasta com o bairro onde cresceu a maior parte de sua vida.

Além desse procedimento da montagem, podemos destacar alguns recursos narrativos que Moraes propôs na hora da produção do filme, como a utilização de encenação com registro de material fílmico captado em Super-8, assim como a utilização de projeção de imagens em corpos pretos, que carrega um duplo de imagem, as imagens do passado projetadas no corpo presente — a própria diretora aparece no filme com projeções em seu corpo. Esse elemento que carrega uma potência na narrativa que evidencia aonde a cineasta quer chegar ao abordar sua história desnuda e seu corpo no mundo.

Em entrevista cedida para essa pesquisa, Everlane Moraes afirma que sua carreira como cineasta pode ser dividida entre antes e depois de *Caixa D'água*, e também antes e depois de sua formação em Direção na Escola de Cinema de Santo Antonio de los Baños, em Cuba. Nesse estudo, vamos nos restringir a abordar como foi o processo de criação da diretora em seu primeiro curta-metragem, citando seus procedimentos narrativos da pré à pós-produção, assim como as virtualidades que teve que contornar durante o período de filmagem e montagem do filme.

Eu, antes de me pensar como documentarista ou híbrida, seja lá o que for, eu me vejo como cineasta que faz filmes, e que tá mais ligada à escola documental, mas não estou fechada a isso, até por que eu venho das artes plásticas, e talvez tenha um tipo de visão do público, da crítica para com esses formatos de filmes que passeiam entre vários gêneros. A grande discussão da arte sempre foi a da verdade e da ilusão, isso é uma questão filosoficamente ligada à arte, de maneira geral, desde a pintura, da questão da tridimensão, da bidimensão, da ilusão de movimento, da representação de uma realidade. René Magritte já colocava isso, que é um pintor, e um dos artistas que estudo muito para fazer meus filmes, assim como Salvador Dali mesmo, a realidade dos sonhos, a realidade de estar acordado, estar dormindo. Então é uma discussão eminentemente da arte, porque, queira ou não queira, a realidade em si, a qual observo, da qual eu vivo, ela é uma realidade que será filtrada por mim para ser transformada em filme. Então, eu não sei exatamente dizer qual é o filme que tenha esse ar de documentário cru, puro, a não ser que esteja filmando animais, sem que eles saibam, crianças ou você está usando uma câmera de segurança. A partir do momento que as pessoas se dão conta que estão sendo filmadas, essa realidade já está sendo questionada. A cineasta e a câmera servem de catalizadores de uma situação, de uma determinada realidade, quer dizer, eu não acredito em uma arte que não transforme, toda arte supõe uma transformação, então nesse sentido eu me pergunto: por que um filme é mais documental ou ficcional? Eu não consigo entender. Já que mesmo com um filme, digamos, cru, você tem que editar, a montagem é feita de seleções intencionais para criar determinadas reações, resultados, então consigo não entender qual é a arte que não transforma ou qual o gênero puro de alguma coisa. Eu não tenho nenhuma crise em afirmar que sou uma cineasta, documentarista, mas que meus documentários buscam formas inúmeras de reforçar uma ideia, um conceito, uma realidade, ou seja, reforçar a representação de algo. Porque realidade é uma coisa, e representação é

outra, é sublinhar algo. Então, ainda prefiro chamar meus filmes de documentário, porque eles partem de uma realidade, de uma reflexão, de uma vivência, falam de questões sociais. Contudo, digamos que estilizo essa realidade depois, conceituo e transformo ela, codifico, busco textura e atmosfera, busco uma seleção de pontos de vista para essa representação ou essa realidade. (MORAES, 2020).

O curta *Caixa D'água: Qui-lombo é esse?* não foi só um divisor na vida da realizadora; foi um marco para a cinematografia sergipana, e principalmente pra o documentário sergipano. A ideia proposta de entendê-lo como filme-ensaio tem a ver muito com a entrevista de Moraes sobre como ela se vê como cineasta, e como é sua criação fílmica, que é híbrida e tem influência das artes plásticas, o que a torna única, pois seu cinema carrega seu pensamento, seus questionamentos sobre o mundo e sobre si mesma.

O filme de Moraes começa mostrando um anúncio de um jornal que informa que 1.849 escravos fugiram dos municípios de Laranjeiras e Divina Pastora em Sergipe. Em seguida, depois do título do filme, apresenta-se uma encenação de um escravo em um engenho ou lavoura, e uma voz de fundo resgata a memória de seus antepassados escravos, revelando que no dia 13 de maio de 1888 foi declarada a abolição da escravidão no Brasil, e que a partir dessa data seus avós eram livres e poderiam trabalhar para si próprios. Dentro dos cinco minutos iniciais de filme, vemos o tom da montagem e o fluxo narrativo que o documentário nos leva. A voz em *off* continua num fluxo narrativo, sem começo, nem meio, nem fim, mas que nos guia para o encontro da pergunta feita no título do filme. Antes de ser conhecido como Centro de Criatividade, o espaço foi um cemitério de bebês recém-nascidos e depois se transformou em um depósito de água, que assim passou a ser popularmente conhecido como Caixa D'água.

Como já afirmamos sobre a construção de uma narrativa ficcional, podemos perceber este tipo de narrativa no curta *Caixa D'água*. Logo no começo do filme, não identificamos quem é o narrador do documentário; escutamos no início múltiplas vozes em um tempo crônico, um tempo do acontecimento, do enunciável. Como afirma André Parente (2013), o ato de narração tem dois processos que são interligados: de um lado um processo de diferenciação que escolhe e ordena os fatos e ações, e de outro lado, um processo de configuração que integra esses fatos e ações promovendo um sentido que não tinham *a priori*.

A narrativa (= função), a narração (= processo) e a história (o enunciável). A narrativa é uma função pela qual são criados o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens, personagens etc. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e as coisas, ela conta os personagens e as coisas. Os personagens e os acontecimentos na narrativa são contados da mesma maneira que aqueles que os de um quadro são pintados e os de um filme, fotografados. Para que a narrativa seja comunicada, é preciso o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens de tal modo que ele possa se instalar no sentido (= o movimento do pensamento), por meio do qual, no qual o mundo “representado”, assim como os enunciados e as imagens materializadas, foi criado. Em outras palavras, é precisamente porque o destinatário pode aceder, por meio dos enunciados e das imagens, ao acontecimento, ao movimento do pensamento da consciência do doador, que este último pode lhe comunicar algo que imaginou ou viveu. Nesse sentido, contrariamente ao que as análises dos teóricos estruturalistas dão a entender, nem toda frase de narrativa supõe um narrador. A situação comunicacional explícita (= narrativa com narrador) é produzida da mesma forma como os personagens e ações. O que, e não aquele que, cria a realidade fictícia, assim como a situação comunicacional em que ela pode eventualmente se manifestar, no espírito do leitor, essas são, lembremos mais uma vez, os enunciados e as imagens materializadas. (PARENTE, 2013, p. 254-255).

Se fôssemos dividir em atos o filme de Moraes, poderíamos afirmar que para cada cinco minutos de filme se desenvolve um ato. São 15 minutos ao total. Dos 5 aos 10 minutos, o segundo ato se utiliza da memória afetiva dos moradores sobre o que se faziam na época, como brincadeiras de criança, e a utilização de fotos antigas como um recurso que propõe colocar o espectador mais no universo do filme. As primeiras fotos de construção do espaço do Centro de Criatividade são exibidas, conjuntamente com imagens feitas em Super-8 para o documentário, e imagens realizadas na filmagem. Quando Moraes revela seu caráter híbrido de fazer filmes, essa perspectiva é ressaltada por esse movimento de diversas imagens que se integram, seja na fotografia, seja na projeção de imagens nos corpos dos personagens e de material fílmico que interagem um com o outro. Com o decorrer desse segundo ato, vemos os obstáculos de viver à margem, com a dificuldade de acesso e a falta de água no espaço da comunidade. Nesse segundo ato, também é exibida uma entrevista do cantor e compositor Irmão, material de arquivo do programa *Aperipê Memória* do ano de 1991. Esse é o único momento em que vemos uma entrevista nos moldes usuais que conhecemos, em que não há uma dissociação da voz do entrevistado com a imagem. O depoimento de Irmão destaca o movimento cultural forte do bairro Cirurgia, e afirma Caixa D'água como um espaço de quilombo

carregado de ritmos folclóricos sergipanos, assim como da religião de matriz africana com os terreiros de candomblé. Essa parte dos depoimentos revela que havia uma repressão, pois era proibido tocar tambores — a polícia tomava os instrumentos de percussão e furava as peles dos tambores. A cultura africana era praticada, contudo, escondida.

Uma das características do filme-ensaio, segundo o teórico Timothy Corrigan (2015), é que existe uma inter-relação entre o espaço público e o pessoal, em que há um acesso ao conhecimento pela subjetividade da cineasta de acordo com sua experiência do conhecimento público abordado. Em seu estudo sobre ensaio Corrigan busca relações do ensaio literário ao fílmico, e cita o cineasta francês Godard, segundo o qual o ensaio como uma forma que pensa.

O pensamento ensaístico, assim, torna-se uma releitura conceitual, figural, fenomenológica e representacional de um eu enquanto ele encontra, testa e experimenta alguma versão do real como “outro lugar” público. O pensamento ensaístico se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos materiais em que pensar é multiplicar eus. Obtendo um híbrido específico do laço da identificação ou da atividade da cognição, os filmes-ensaio pedem aos espectadores que experimentem o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por de uma mente pensante. (CORRIGAN, 2015, p. 39-40).

A partir dos dez minutos de filme, encaminhando-se para seu final, os entrevistados vão revelando o valor cultural da festa junina, com o São João, e do carnaval, com o nascimento do Rasgadinho. Este último nasceu das camadas populares. Sem estrutura do poder público para o lazer, os moradores rasgavam suas roupas e desfilavam com seus blocos de carnaval. O recurso de utilizar fotografias projetadas no corpo, em que a própria diretora aparece, cria essa coalescência do passado com o presente, o virtual se atualiza. Um detalhe na montagem desse terceiro ato é que as vozes dos entrevistados são postas em uma polifonia, depoimentos são inter cruzados, criando um ritmo unísono do discurso sobre a identidade do povo preto, sua descendência africana, a autoestima de sua história e de sua cor. O final do filme é com retratos vivos, pretos olhando para a câmera, exaltando a sua beleza, sua força e riqueza, ao som da trilha sonora de Irmão, com uma letra rica que enaltece a identidade do povo da Caixa D'água do bairro Cirurgia.

Assim o documentário e o bairro se recriam como um quilombo audiovisual que declara sua resistência diante do tempo, da memória e suas virtualidades.

As virtualidades do documentário se projetam sobre as virtualidades do mundo e, no ponto de cruzamento entre essas duas séries algo pode se produzir de uma forma particular. Levar em conta que existem virtualidades, no mundo e no documentário, é fundamental para pensar a prática documentária como algo que não se faz, numa dimensão microfísica pelo menos, a partir de condições, sujeitos e objetos já previamente construídos, cujo único aspecto seria a sua realidade. Pensar a criação no domínio do documentário como a apreensão de um objeto previamente existente por um sujeito de conhecimento isolado é ignorar os vários níveis de virtualidades envolvidos. É ignorar também que certos elementos só tomam parte do processo virtualmente: elementos que não têm uma forma atual, e que não vão adquiri-la sem se transformarem, o que implica a criação de uma diferença entre aquilo que existia virtualmente e aquilo que passa a existir atual/realmente. (REZENDE, 2013, p. 259-260).

Luiz Rezende, ao entender o documentário através de uma cosmovisão em virtualidade, nos aponta para a prática documental e traz uma taxonomia que direciona a relação virtual entre o documentarista e seu personagem, independentemente do método de filmagem, que é a trans-subjetividade. Rezende faz uma leitura segundo a qual a ideia que Deleuze trouxe de Rimbaud, de que Eu = Outro, não é satisfatória, e citando o poeta português Mario de Sá-Carneiro afirma a existência da trans-subjetividade a partir do intermédio, que é a relação dialógica de quem filma e quem é filmado, o encontro através do acontecimento.

Tomar como ponto de partida a constatação dessa virtualização das identidades é fundamental para pensarmos a prática documentária para além das suposições, implicações, e coerções da simplificação contida na fórmula “saber-se quem se é e quem se filma”. Considerar, portanto, a prática documentarista como necessariamente “dialógica”, mesmo quando o documentarista acredita saber muito bem quem ele é e quem ele filma, já que mesmo as identidades que ele supõe, para si e para as pessoas que filma ou entrevista, só poderão aparecer em função de um mútuo condicionamento entre o cineasta e seus personagens. (REZENDE, 2013, p. 196).

O documentário *Caixa D'água*, de Everlane Moraes, carrega aspectos para entendermos o conceito de trans-subjetividade de Rezende agregando uma leitura do filme-ensaio a partir de Corrigan, em especial a modalidade da entrevista. Percebemos que o filme-ensaio passeia pelo pensamento, pela discussão da linguagem, de sua narrativa, que é carregada de trans-subjetividade. Como afirma a própria diretora, o título do filme já é uma pergunta. Propõe questionamentos, busca

a reflexão. O “qui-lombo” é escrito separado; o lombo é a carne, e o corpo preto é um ponto forte no documentário, com as cenas de projeções, e é o único momento em que a diretora aparece no filme. São sequências estéticas e simbólicas que nos remetem a uma descolonização do olhar eurocêntrico, e uma guinada a uma cosmovisão africana local do bairro Cirurgia, em Aracaju, todavia apontada para diáspora do corpo preto no mundo.

*Caixa D'Água: Qui-lombo é esse?* reforça um olhar contemporâneo sergipano para o filme-ensaio, em que as relações públicas são atravessadas pelas relações pessoais da cineasta, e essa relação dialógica provoca uma nova forma de reiteração do tema abordado no mundo. O que é importante nessas narrativas dialógicas do filme-ensaio para o roteiro de documentário é compreender as relações de trans-subjetividades que o filme propõe e acessar o filme-ensaio como uma forma que pensa o cinema público através do cinema privado. Poderíamos sintetizar com a frase de Corrigan: “[...] uma das principais características definidoras do filme-ensaio e de sua história passa a ser a obtenção de uma resposta intelectual ativa às questões e provocações que uma subjetividade não resolvida dirige ao público” (CORRIGAN, 2015, p. 57).

### 5.3 ARACAJU, O QUE HÁ EM VOCÊ E FALTA EM MIM (2014)

Graduada em Jornalismo, Ivy Almeida se destaca na função de produtora audiovisual, atuando em propagandas, campanhas políticas, documentário, ficção e séries. Seu vasto repertório em produções diversas é identificado pelo seu currículo em Sergipe e fora do Estado. Assim como Everlane Moraes, participou de cursos realizados pelo Núcleo de Produção de Aracaju, bem como do edital de audiovisual realizado pelo governo do Estado, o mesmo que selecionou *Caixa D'Água: Qui-lombo é esse?*. Vale destacar também seu trabalho de pesquisa para o longa *Vou Rifar meu coração*, documentário de Ana Rieper, que aborda o universo da música brega e que teve personagens e locações de Sergipe.

O documentário surge, para Ivy Almeida, como fechamento de um ciclo e nascimento de um novo. *Aracaju, o que há em você e falta em mim* foi seu projeto de conclusão do curso de Jornalismo da Universidade Tiradentes, em Aracaju. Após ter concluído a graduação, ela foi residir em São Paulo. Em sua entrevista para esta

dissertação, Ivy Almeida revela que o filme é bem pessoal, porque representa uma angústia que vinha à tona ao pensar em sua cidade natal e na falta de futuro no mercado ou nas políticas públicas para trabalhar com arte, em especial com audiovisual.

Eu nunca pensei em dirigir, eu pensava mais em produzir algo para entender minha relação com Aracaju. Entender a falta que a arte me fazia ter em Aracaju, de sentir arte, de viver arte, de sentir que a arte está acontecendo na cidade. [...] E bem na época que fiz o filme, foi a época das manifestações das passagens, movimento passe-livre, o debate de ocupação do espaço público, sensação de pertencimento da cidade. [...] Eu queria encontrar essa Aracaju, e lembro que o processo de descobrir o título do filme, foi muito bonito pra mim, pois era essa Aracaju que eu queria ter e não tinha, e também que acabou sendo um processo de despedida, pois logo em sequência fui embora. Vim para São Paulo em busca mesmo desse sonho, de conseguir viver trabalhando como o que se ama, que é com cultura, com produção audiovisual. (ALMEIDA, 2020)

O documentário de Ivy Almeida começa com tela preta e a voz do primeiro entrevistado de seu filme, o poeta Pedro Bomba, em *off*, afirmando que o lugar mais democrático é a rua. A primeira imagem que surge é de um rio com o mangue ao fundo, repentinamente, como se estivessem apostando uma corrida, crianças saltam no rio em um momento genuíno de alegria e liberdade. Essa primeira sequência já carrega o tom que a diretora quer propor em *Aracaju, o que há em você e falta em mim* (2014): um debate sobre a arte em Aracaju e o muro existente entre os artistas e a cidade. A rua é o local que a arte deve ocupar para que se haja liberdade e acesso à cultura.

O filme se desenvolve então a partir de entrevistas, com momentos de registros da cidade de Aracaju. Em uma leitura de Nichols (2006), poderíamos então classificar como um documentário participativo com pinceladas de observacional. Essa análise do documentário como representação, mirando o fim em vez do processo não é a metodologia que empregamos para analisar as obras sergipanas selecionadas. O caminho que escolhemos é analisar e praticar o documentário a partir de suas virtualidades.

Os personagens do filme fazem parte de dois coletivos que estavam ocupando culturalmente a cidade de Aracaju na época: o Sarau Debaixo e o Maré-Maré. O Sarau Debaixo surge como um coletivo de poetas que ocupou a área embaixo do viaduto

Jornalista Carvalho Déda, estrategicamente localizado num ponto da zona sul que atravessa a cidade, com reuniões mensais que compartilhavam experiências através de apresentações de poesia, música, dança. Consequentemente atraíram para este lugar uma cadeia produtiva de trabalhadores informais que vendiam comidas e bebidas. O coletivo Maré-Maré, foi a união de jovens músicos que tinha como objetivo o resgate de ritmos e músicas folclóricas do Estado de Sergipe, cuja finalidade era fortalecer a identidade local e gerar o sentimento de pertencimento para uma juventude que desconhecia as tradições culturais sergipanas. As reuniões aconteciam na Praça Fausto Cardoso com ensaios do bloco e promoção de outras artes, como aulas de capoeira e projeções de filmes no coreto da praça.

Ambos grupos compartilhavam das mesmas dificuldades e sonhos na cena cultural do Estado. Neste o compartilhamento de uma cultura, criada, desenvolvida e consumida pelos seus, tomados pelo pertencimento enquanto sujeitos que possuem identidades, memórias e tradições. Além da utilização de espaços públicos como *locus* para a manifestação e escoamento cultural. Naquele, a dificuldade de colocar a arte na rua e a desesperança pela falta de política públicas.

O segundo entrevistado do filme é do Grupo Maré Maré, o compositor e músico Elvis Boamorte, que reforça em seu depoimento que antigamente, na década de 70 e 80, o artista sergipano se comunicava mais com a cidade, cita as composições de Ismar Barreto e suas letras que descreviam Aracaju e seu cotidiano. Enquanto o terceiro entrevistado, Adão Alencar, também do grupo Maré-Maré, analisa que o povo aracajuano valoriza mais os artistas de fora do que de sua própria cidade. No decorrer do filme vamos conhecendo os personagens, como a poetisa Débora Arruda, que afirma que as pessoas em Aracaju não têm uma visualização ampla da arte de rua que é produzida na cidade. João Henrique, *designer* e colaborador dos coletivos, confirma uma alienação da cidade quanto ao consumo de sua arte, o que por vezes serve mais como moeda de troca para uma política de pão e circo do Estado. Cirulo, artista visual, reconhece que a arte pode estar ao seu lado, só que fomos educados por moldes que não nos permitem enxergá-la.

Até os quatro minutos de filme, temos uma primeira apresentação dos personagens e suas indagações e reflexões sobre ocupar a rua com cultura e arte. A diretora afirma que seu documentário foi construído de forma tradicional, o que podemos alinhar para um modelo sociológico descrito por Jean-Claude Bernardet,

praticado pelos cinemanovista. Entretanto, atualizando a leitura a partir do conceito de trans-subjetividade trazido por Rezende (2013), percebemos que há uma intimidade e um laço entre Almeida e seus entrevistados. Esse fator é fundamental para a construção do filme, em que essa troca, essa entre-vista, exemplifica que a prática do documentário é marcada por um dialogismo, e que invés de pensarmos em uma formula rimbaudiana-deleuziana de “eu é o outro”, exercitaríamos o pensamento do poeta português Mário de Sá-Carneiro que o “Eu não é Eu, nem é o Outro, o Eu é qualquer coisa de intermédio” (REZENDE, 2013, p. 197).

No decorrer dos depoimentos do documentário, percebemos a intimidade que a diretora tem com seus entrevistados, recolhendo memórias e ideias de amigos que são de sua geração, com os mesmos anseios, inquietações e dúvidas. Quando Rezende (2013) propõe uma leitura de trans-subjetividade que inferimos uma aplicação em *Aracaju, o que há em você e falta em mim* já, em que Ivy Almeida em determinado momento sai de trás da câmera e vai para frente da câmera, se tornando personagem de seu próprio filme.

Valorizar a trans-subjetividade como um microelemento da criação documentarista significa, então, colocar-se contra essa concepção, evitando explicar as performances individuais como manifestações de essências pré-formadas. Ao mesmo tempo, seria também uma forma de levar em consideração as estratégias e as “máscaras sociais” que conferem um papel singularmente ativo não só a quem filma, mas também a quem é filmado (desarticulando a suposição de uma separação sujeito/objeto). Considerar ainda que essas estratégias e máscaras sociais, diversamente utilizadas, sempre provisórias e cambiáveis, são condicionadas pela própria interação trans-subjetiva e pela copresença dos indivíduos na filmagem, e nos permitem o acesso às parciaisidades contingenciadas das performances, matéria-prima que o documentarista terá que tratar. (REZENDE, 2013, p. 202).

Dentro da construção da narrativa, até essa primeira parte do filme, temos uma câmera próxima dos personagens, e planos mais distanciados da cidade de Aracaju: terminais de ônibus, *shopping center*, *outdoor*, construções de edifícios. Nesse primeiro ato, Aracaju vai se desenhando como uma personagem no filme que reflete uma urbanização contemporânea, porém não sabe reconhecer sua identidade cultural no espelho. Outro fator é que a música funciona como um elemento narrativo. Entre o quarto e o quinto minuto do filme, surge a canção de Caetano Veloso chamada *Aracaju*. Os planos de cobertura da cidade citados servem como complemento para

a letra de Caetano Veloso, como se fosse um depoimento. Podemos perceber essa mesma técnica em documentários como *Viramundo*, em que a trilha sonora se transforma quase em uma narração em *off* para o filme, dando suporte para a narrativa do documentário.

Esse segundo aspecto da trans-subjetividade no documentário, que pode ser denominado *polifonia*, implica, portanto, e por um lado, uma transformação ou heterogênese da matéria apropriada de acordo com as questões e operações a que esta é submetida. Mas também, por outro lado, implica uma conformação do próprio documentário às feições desta matéria da qual ele se “apropria”. Em um documentário toda utilização, apropriação ou incorporação de discursos-fluxos de outros, produzidos por outros ou com a sua participação (como vozes, depoimentos, imagens), inclusive materiais de arquivo, significará uma virtualização e uma heterogênese do próprio material, do próprio arquivo utilizado, e sua atualização em uma outra parcialidade. Mas o material incorporado ao filme também poderá impor, de alguma forma, suas próprias interferências sobre o discurso-fluxo daquele que dele se apropriou. Este aspecto de trans-subjetividade diz respeito, então, ao complexo diálogo entre vozes que se estabelece, à maneira de um *discurso indireto-livre*, entre personagens, imagens, discursos-fluxos. (REZENDE, 2013, p. 224).

Ivy Almeida, nos depoimentos de seus personagens, vai encontrando os discursos-fluxos, indagações, inquietações sobre a arte; os depoimentos compartilham do mesmo sentimento da diretora. A partir dos cinco minutos de filme, retornamos ao poeta Pedro Bomba, que afirma a importância do Sarau Debaixo para que o artista esteja na rua, em contato com a cidade. Ele, no entanto, ressalta que artista não vive de luz, que tem que pagar boleto como todo trabalhador brasileiro. O depoimento de Pedro Bomba ressalta essa indignação de Ivy Almeida sobre o que é produzido em sua cidade e a falta de políticas públicas para área da cultura, seja para produção, formação, ou como distribuição.

Na sequência seguinte do documentário, o poeta Allan Jonnes, em depoimento, reforça que em Aracaju temos um grande problema de memória cultural, e brinca sobre perguntar na rua a respeito de algum poeta sergipano e a maioria das pessoas não saberem responder, quase como consenso que ele teve que buscar informação como se estivesse escondida, e ratifica que a memória e a cultura têm que estar na rua. A partir dessa entrevista com Allan Jonnes, o documentário mostra o tom afetivo da diretora mais amiúde com seus personagens.

A sequência da Praça Fausto Cardoso é o momento em que Ivy Almeida aparece no filme conversando com Adão Alencar e o indaga se não seria utopia colocar um coletivo como o Maré-Maré para se encontrar no centro da cidade. Adão responde apontando o dedo para a praça e perguntando a diretora se ela achava que o que estava acontecendo diante dos seus olhos era utopia. A cineasta em seguida concorda com Adão. A sequência segue com pessoas jogando capoeira diante de crianças. Assim como pontuado por Rezende (2013), a trans-subjetividade se declara a partir do depoimento de Adão até os 10 minutos de filme. O depoimento de Cirulo sobre o geladinho oferecido a ela, assim como o abraço da dançarina Renata Melo após a entrevista, são deixas do afeto que estão presentes diante da câmera. De certa forma, como nos ensaios de Montaigne, ela faz do seu documentário um ensaio de despedida de Aracaju.

Encaminhando para sua parte final, Ivy Almeida utiliza de novo a música como esse narrador poético ao colocar o tema *Esperança Cansa*, de Karina Buhr, como transição para sair de um espaço e chegar em outro: da Praça Fausto Cardoso do Maré-Maré chegamos ao processo de montagem do Sarau Debaixo, como ressaltamos, localizado embaixo do viaduto Jornalista Carvalho Déda, perto do Terminal DIA. O espaço público é o tema trazido pelos artistas dos dois coletivos, a importância da ocupação cultural para dar vida à cidade alimentando-a de arte.

Em depoimento, Débora Arruda afirma que almeja que o Sarau Debaixo estimule outras ocupações culturais, em outros bairros da cidade, e Tiago Moraes, membro do Coletivo Sarau Debaixo, revela que o fato de o Sarau Debaixo ser localizado embaixo desse viaduto tem a ver com as passeatas do ano de 2013, envolvendo um conjunto de revoltas que ocorreu no Brasil, como do passe-livre e o aumento da tarifa de ônibus, e que em Aracaju o final da passeata acabou no Terminal DIA, com o viaduto ocupado pelos manifestantes.

Nesse estudo, destacamos a *performance* dos personagens nos filmes de Eduardo Coutinho, que Claudio Bezerra (2014) classifica como documentários performáticos. Em *Aracaju, o que há em você e falta em mim*, vemos essas pinceladas de *performances* nas encenações de Pedro Bomba e Allan Jones, em que temos momentos de plano-sequências, uma câmera filmando algo que não vai se repetir, a poesia ao vivo, sem corte. O câmera é um escritor no instante da filmagem, única tomada que filma-monta uma sequência de memórias, como se fosse um álbum de

fotografia. Como assinala Patrício Guzmán, é em cenas como essa que percebemos a importância do documentário como álbum de fotografia para a memória de seu povo. Em relação ao diálogo entre diretor e personagem, numa situação de trans-subjetividade, Rezende afirma:

As interferências que se produzem, portanto, em qualquer situação de trans-subjetividade nos levam a pensar que qualquer separação entre “sujeito” e “objeto” — no que diz respeito às circunstâncias da filmagem e da entrevista, pelo menos — é arbitrária e relativa. Isso porque também são relativas e circunstanciadas a apropriação, a concessão e a “tomada” da palavra do outro e pelo mundo. A rigor, ninguém desempenha o papel de objeto do discurso. O que há sempre é a dialogicidade entre sujeitos, que pode se estabelecer em condições de cooperação, antagonismo, conflito, aproximação, distanciamento, etc. São múltiplas interferências ocorrendo em condições de trans-subjetividade que nenhum dos participantes controla ou formula inteiramente, mas que todos contribuem, cada um à sua maneira, para formar e estabelecer. (REZENDE, 2013, p. 236-237).

Em seu artigo, “Escrituras e Figurações do Ensaio”, Henri Arraes Gervaiseau (2015) afirma que desde o livro de Montaigne o ensaio traz em si a ideia de vivenciar a experiência do processo. Gervaiseau (2015), em uma de suas citações, ressalta que Gisèle Mathiey-Castelani indica que a grande mudança trazida por Montaigne é que “não se trata mais de ir do mundo ou dos livros a mim, mas de mim ao mundo e aos livros”. Essa citação podemos utilizar para analisar o filme de Ivy Almeida, quando percebemos, a partir do título do filme, *Aracaju, o que há em você e o que falta em mim*, uma indagação, mas que carrega na narrativa um desejo de dignidade para a arte e que ela ocupe a cidade. Vale destacar também que, ao vermos o documentário de Ivy e suas indagações sobre política pública e valorização da arte, percebemos sua inquietação, como produtora cultural, com a falta de incentivo à cultura para criação de uma economia criativa, que é um dos pontos de pauta da classe artística sergipana há muito tempo. Então podemos contextualizar o documentário de Ivy Almeida como um filme-ensaio. O caráter de ensaio estaria no recorte histórico, como salienta Adorno (2013), que entrelaça a experiência individual com a experiência da humanidade histórica. Ou seja, as primaveras estudantis que ocorreram no mundo a partir de 2013 possuíam a mesma energia da juventude questionando, em passeatas e manifestações, as injustiças de seu cotidiano e buscando seus direitos.

Em um dos depoimentos que encerram o filme, Débora Arruda afirma que a poesia não deve estar só nos livros, na teoria, é para estar na rua, e que acredita que

o Coletivo Sarau Debaixo propõe justamente isso, que a poesia não fique guardada em uma estante. Ao declamar sua poesia na rua, a poesia não lhe pertence mais, é da rua. Allan Jonnes aparece complementando e afirmando que não sabe como será o futuro, mas o fato de o Sarau Debaixo existir e resistir já é uma diferença. Essas duas falas complementam a fala final de Cirulo, que deseja que as pessoas percebam a arma que é a arte e como podemos utilizá-la como transformação, e que os artistas possam viver daquilo que amam fazer, que é da arte. Essas três falas sintetizam bastante o encontro de Ivy Almeida com o filme e com os seus personagens, que transita nas trans-subjetividades, e mesmo filmado em 2014, torna-se atemporal em sua virtualidade quando analisamos que nada mudou quanto à questão de política pública no estado de Sergipe, até o momento de feitura desta dissertação. Ainda sobre o filme-ensaio, Gervaiseau (2015) menciona em seu artigo que:

Starobinski observa que existem duas vertentes discerníveis do ensaio: uma objetiva, outra subjetiva e que o trabalho do ensaio visa estabelecer uma relação indissolúvel entre essas duas vertentes. O campo da experiência, para Montaigne, é primeiramente o mundo que lhe resiste, os objetos que o mundo oferece a sua apreensão. Montaigne faz o ensaio do mundo com suas mãos, seus sentidos. Todavia, o mundo resiste a ele e o força a perceber essa resistência em seu corpo, no ato da apreensão. Desse modo, o que é colocado à prova, principalmente, é o poder de experimentar e testar a faculdade de julgar e observar. É necessário que o ensaísta teste a si mesmo. Este é o aspecto reflexivo, o lado subjetivo do ensaio, no qual a consciência de si desperta como uma nova instância do indivíduo, instância que julga a atividade do julgar e observa a capacidade do observador. (GERVAISEAU, 2015, p. 95).

O curta-metragem de Ivy Almeida encerra na praia de Atalaia, com pessoas caminhando próximo ao mar. A música *Nova Era*, de Gilberto Gil, começa a soar, e a letra da canção funciona de novo como uma narração para o documentário. Os primeiros versos fazem uma reflexão: “Falam tanto de uma nova era, quase esquecem do eterno é, só você poder me ouvir agora, já significa que da pé”. O tom confessional do tema de Gil ressignifica também o tom ensaístico que Ivy Almeida carrega em seu documentário.

O filme de Almeida faz uma ponte ao próximo filme que iremos analisar que é o documentário de Kaippe Reis e Thais Ramos chamado *Ocupe a Cidade*. Os filmes apesar de serem de anos distintos convergem e conversam entre si. Para este estudo nos concentramos em filmes realizados em Aracaju para que assim possamos

analisar e praticar o processo de escrita de um documentário contemporâneo. Entender, escrever um documentário não por um caminho representação pré-formado, e sim por um caminho ensaístico em que se ressalta o processo e analisa as virtualidades de cada obra.

#### 5.4 OCUPE A CIDADE (2016)

O último filme a ser analisado, e não menos importante, é *Ocupe a Cidade* (2016), de Kaippe Reis e Thais Ramos, que realizaram esta obra como trabalho de conclusão da graduação em Cinema na Universidade Federal de Sergipe. É importante destacar que ambos fazem parte dessa nova geração de cineastas que surge em Sergipe, e a escolha de fazer esse documentário enraíza mais as discussões sobre a ocupação cultural em lugares públicos, assim como um olhar para a criação do documentário, já que, em entrevista ao autor, Kaippe Reis revela que este filme surgiu a partir de indagações sobre as passeatas que ocorreram em junho de 2013, no Brasil e em Sergipe, e também para colocar em prática estudos sobre o documentário brasileiro, em específico sobre a estética de documentários da época do Cinema Novo no Brasil.

Kaippe Reis, revela que entrou na UFS em 2012, um ano importante, para o mesmo, visto que foi na universidade que ele começou a perceber ações de ocupação cultural pela cidade de Aracaju. A primeira ocupação cultural citada por Kaippe é o Clandestino, organizada pela banda Renegades of Punk, que escolhia pontos estratégicos da cidade e os ocupava, geralmente em praças, com um gerador de energia, levando seus instrumentos e tocando, bem como convidando bandas aracajuanas e de outros estados. Em seguida, em 2013, a partir das marchas de junho, ressalta a criação do Sarau Debaixo, que já foi citado no filme de Ivy Almeida. Kaippe revela que tanto ele como Thais Ramos frequentavam o evento e vivenciaram essa ocupação na cidade. A escolha de fazer um documentário sobre o Ensaio Aberto, segundo Kaippe Reis, deve-se muito ao acesso que ambos tinham aos integrantes do coletivo, que faziam graduação em Cinema na mesma turma.

Ele também revela que o filme oportunizou falar tanto sobre o acontecimento que foi a ocupação cultural do Ensaio Aberto, quanto do capturar uma angústia que estava ocorrendo no mundo e em Aracaju, sobre injustiças sociais, direitos e

cidadania. Dentro do aspecto do argumento do filme, Kaippe Reis salienta a aula da professora Tatiana Hora, em Deontologia, na qual estudaram exemplos de documentários, e quando chegou ao cinemanovista, decidiram, Thais Ramos e ele, que iriam aplicar essas técnicas narrativas ao filme do trabalho de conclusão de curso, a partir de características de documentários feito no Cinema Novo.

Thais Ramos, em seu depoimento para essa dissertação, corrobora com Kaippe Reis sobre as marchas de junho de 2013, junto a um *boom* de ocupações culturais na zona sul (Clandestino, Sarau Debaixo, Ensaio Aberto). Ramos complementa que a escolha de fazer um filme sobre ocupação cultural apenas com o Ensaio Aberto se deu pelo fato do grupo ter, na época, uma maior sazonalidade, com eventos mensais. Sobre o processo de filmagem, ela destaca que ocorria um certo boicote quanto à ocupação do espaço do Parque dos Cajueiros por parte do Ensaio Aberto, com denúncias em que a polícia aparecia para acabar com o evento. Thais Ramos destaca que o intuito do documentário, ou da espinha do roteiro, é mostrar que as pessoas que denunciavam eram justamente as que não vivem a cidade, que não a ocupam culturalmente, e sim as que consomem a arte no privado, em locais fechados e pagos. E também, como segundo ponto, Thais Ramos destaca a coerção da polícia, que invariavelmente chegava para acabar com as ocupações culturais após as denúncias.

Com relação à captura de entrevistas, seja com pessoas que estavam no parque e não participavam do Ensaio Aberto, seja no depoimento de policiais para abordá-los sobre sua condução na hora de encerrar uma ocupação cultural pública, a captura das entrevistas, então perde força na narrativa. Em primeiro momento, pela própria limitação da produção, ora em tempo de diária, ora como equipe. Dessa forma, conseguem apenas uma entrevista de uma senhora que acompanha os filhos, que gostam de ir ao Ensaio Aberto. O depoimento do policial não entra no filme, visto que a resposta contrastava com a que ela esperava. Thais argumenta que, ao pedir uma entrevista, a corporação indicou um capitão que não sabia de nenhuma ocupação cultural, e ele ainda afirma que se caso existisse, seria bom para cultura local.

Segundo Bernard (2008, p.184) “o que filmar e como filmar envolve mais do que simplesmente documentar um acontecimento: tem-se aí um meio de contribuir para a história.”. Pensando nesse paralelo de roteiro de filmagem com o roteiro de montagem, temos como exemplo o filme *Últimas Conversas* (2015) de Eduardo

Coutinho, quando ele confia a equipe durante a filmagem, logo ao final de uma entrevista que, o filme não estava correspondendo ao que ele deseja para a montagem. Verificamos assim que num documentário, tanto na fase de filmagem, quanto na fase de montagem, o roteiro não é fechado, e sim aberto, uma narrativa atravessada por olhares do câmera e do montador, não apenas do diretor.

O depoimento do sargento que não entrou na montagem do *Ocupe a cidade*, reflete os caminhos que o roteiro de documentário percorre durante o processo de sua construção. Puccini (2009) revela que o roteiro de documentário é a arte de conviver com o processual. Complementando com o conceito de Luiz Rezende (2013), percebemos assim o campo de virtualidades que se cria na entrevista, o que destaca salientar, para o caso do filme *Ocupe a Cidade*, é um caráter de pré-subjetividade em sua narrativa, que antecipa possíveis depoimentos para o filme que deseja encontrar. Se a resposta não condiz com o que se preestabelece ao enredo do documentário, ela é rechaçada. O que pretendemos é provocar, com esse questionamento, o roteiro de documentário como um campo de virtualidades e não apenas como um campo de representações.

O primeiro minuto do filme *Ocupe a Cidade* evidencia o que foi reportado em entrevista com os diretores: o documentário abre com imagens de cobertura para uma narração sarcástica, aos moldes de documentários cinemanovistas, em que encontrava invariavelmente uma narração expositiva e com um modelo de abordagem sociológica (BERNADET,) O disparador para os cineastas realizarem este filme foi justamente as características que encontraram nos documentários do Cinema Novo. Isso já nos coloca em análise o conceito de Luiz Rezende (2013) de pré-subjetividade, quando o documentarista trabalha a partir de condições de virtualização em que o documentário é entendido como um domínio institucionalizado com um repertório de práticas e representações. Rezende afirma que pensar o documentário em suas pré-subjetividades é afirmar que a tradição condiciona o processo de produção. O autor salienta que as tradições criam memórias para as quais os realizadores, para serem assim reconhecidos como documentários.

Pré-subjetivo é aquilo que, não sendo de posse ou elaboração exclusiva de um único sujeito, o antecede, constituindo as virtualidades e indeterminações de seu esquema sensorio-motor em sua formação (afetividade) e atuação (percepção-ação, escolhas, posturas, soluções criativas particulares de cada

filme). O que antecede a criação documentária e afeta diretamente decisões e escolhas é essa memória, essa virtualidade, que está presente nas tradições do documentário como instituição e como conjunto de práticas recorrentes. A virtualidade formada pela pré-subjetividade do documentário – por meio do “repertório” de práticas, métodos, recursos, procedimentos, ideias, temas recorrentes que podem ser usados para produzir um documentário – condiciona as formas como se pode mostrar e dizer em um documentário, como se na “voz” de um documentário reverberasse um “eco” de muito daquilo do que foi feito antes dele e que se constitui à maneira de uma memória compartilhada e institucionalizada. (REZENDE, 2013, p. 241).

Rezende ressalta que para entendermos essa institucionalização, precisamos entender o caráter disciplinar de uma instituição, em que aqueles que almejam se vincular a ela tem que seguir determinadas regras, pressuposições que são válidas diante de seu meio. Sobre essa concepção de pré-subjetividades, temos a taxonomia documental criada por Bill Nichols que assinala a convergência de uma comunidade de praticantes. O documentário acaba se tornando uma comunidade institucionalizada diante de instituições financiadoras, seja televisão, internet streaming ou edital privado ou público. Segundo Rezende, Bill Nichols também assinala que existe um repertório, um *modus operandi* de identificar o documentário, que advém de sua memória estética, seja voz em *off*, entrevista, enquadramentos em plano médio, ocorre uma mediação a um padrão institucionalizado (REZENDE, 2013).

*Ocupe a Cidade* faz uma alusão ao filme *Opinião Pública*, do Arnaldo Jabor, no quesito técnico: câmera na mão, som direto e entrevista com o público no decorrer do acontecimento. Os depoimentos apresentados nos cinco minutos iniciais de filme representam o tom do filme. Um poeta-narrador que recorta o documentário, na figura de Caio de Ogum, começa falando ao público de sua experiência com o Ensaio e como isso marcou a vida dele. O corte para o segundo depoimento é de uma senhora que está no Parque dos Cajueiros por conta dos filhos, que são adolescentes e gostam do Ensaio Aberto. Os depoimentos que seguem servem para confirmar que eventos como o Ensaio Aberto propagam a produção feita culturalmente em Aracaju, numa reapropriação do espaço urbano. Um dos depoimentos que se destacam é do vendedor informal Bernardo, que avalia ser produtivo ter eventos como esse, pois ocupam o espaço que antes ficava vazio, com poucas pessoas.

Thais Ramos, revela que o roteiro de documentário se transformou na montagem, e afirma também a importância da preparação da equipe para filmagem, pois o cansaço de filmar dez entrevistas no mesmo dia acabou prejudicando a

*performance* da equipe, o que ela faria de forma distinta após a experiência do curta. Sobre a montagem, revela que depois de conversar com o orientador Mauro Luciano, percebeu, com Kaippe Reis, que o filme estava entediante, e não tinham conseguido a quantidade de depoimentos que desejavam. O recurso da narração em *off* do começo do filme, como sátira de um documentário expositivo, nasceu na sala de montagem, assim como as poesias que são colocadas de fundo em alguns momentos do filme para indagar o espectador e trazer reflexão. Kaippe Reis também comenta sobre sua visão da montagem, que exemplifica a investigação dessa pesquisa, que é ir ao encontro da construção do roteiro documental:

Filmando, a gente já estava montando na verdade, pelo menos mentalmente nós sabíamos o discurso que precisava ser feito. E para montar o filme, eu peguei e coloquei todas as sequências do filme no Premiere [programa de edição de vídeo] e separei por temática. Teve três a quatro entrevistas que foram descartadas nessa primeira seleção. E depois do discurso das falas dos entrevistados, ficou alinhado, a poesia entrou como recurso no documentário. [...] Caio de Ogum, como sugestão do professor Mauro Luciano, serve como fio condutor para o filme. E já me falaram isso, acho, o filme é quase um culto, Caio de Ogum como a figura de Antônio Conselheiro, falando para as pessoas, e entre essas falas, tem os depoimentos como divagações dos entrevistados sobre o Ensaio Aberto (REIS, 2019).

É sugestiva a referência a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, na fala de Kaippe Reis, sobre sua interpretação da cena que foi capturada de forma observacional, diante de uma *performance* do poeta. Já que a referência foi o Cinema Novo, contudo temos a relação com a ficção. Dentro desse aspecto, podemos analisar, segundo Timothy Corrigan, a partir da modalidade do filme-ensaio editorial.

Corrigan (2015) sinala o filme-ensaio editorial e sua relação com o jornalismo, em relatar uma notícia de uma história cotidiana, todavia, com um caráter de imersão subjetiva sobre o acontecimento e uma interferência no mesmo. O filme *Ocupe a Cidade* carrega suas relações estéticas como a técnica de filmagem jornalística, só que os diretores não aparecem na filmagem (podemos, no entanto, escutar suas vozes em parte de uma entrevista). O fato de haver poesia como narração em *off* para o espectador já induz essas características de filme-ensaio editorial, apontado segundo Corrigan (2015).

Editorializar como o agente subjetivo da notícia, aqui, significa intervir e possivelmente provocar não como uma maneira de oferecer essa notícia como fato, mas, antes, como maneira de pensar sobre e explorar esses

acontecimentos por meio de várias agências. Se os ensaios retratísticos liberam e fraturam o rosto do sujeito no fluxo da história, os ensaios editoriais buscam esses muitos sujeitos, frequentemente perdidos, na corrente dos acontecimentos históricos, permitindo que esses fatos emerjam claramente como as múltiplas subjetividades na rua. (CORRIGAN, 2015, p. 163).

É importante destacar que o documentário *Ocupe a Cidade* nasce a partir de ocupações culturais que estavam ocorrendo na cidade, e o fato histórico da marcha de junho de 2013 no Brasil traz relações sobre um sentimento que também entra em diálogo com o filme de Ivy Almeida, *Aracaju, o que há em você e falta em mim*, pois aborda ocupações culturais em espaços urbanos, seja o Maré-maré e o Sarau Debaixo, no caso de Almeida, ou o Ensaio Aberto, no *Ocupe a Cidade*. Os dois filmes trazem iniciativas de coletivos que buscavam um respiro de que a cidade realmente necessita, para que as pessoas conheçam umas às outras, e a arte possa ser realmente divulgada e propagada na rua, e não dentro de um *shopping*. Um personagem que interliga os dois filmes é o poeta Allan Jones, que foi membro do Coletivo Sarau Debaixo, dá depoimento e tem uma performance poética no filme de Almeida, e que também faz o mesmo para Kaippe e Thais no *Ocupe a Cidade*.

Na parte final do filme de Ivy Almeida, Allan Jones dá seu último depoimento relatando que não tem expectativa quanto à continuidade do Sarau Debaixo, e que espera que ele resista; no filme *Ocupe a Cidade*, Allan Jones reflete sobre as ocupações culturais que ocorreram como o Beco dos Coco e a Rua da Cultura, no centro da cidade, e que elas não acabam e sim se multiplicam, o que considera positivo.

A cultura como uma necessidade básica para o cidadão, tal qual o arroz e o feijão, é o que mais se reivindica tanto no filme de Ivy Almeida assim quanto no de Kaippe Reis e Thais Ramos, mesmo com dois anos de diferença entre os documentários, a pauta segue sobre o descaso com a cultura por parte do poder público da capital de Sergipe.

*Ocupe a Cidade* é o último exemplo que analisamos de documentário sergipano que flerta com o ensaio, e a partir das entrevistas com os realizadores Kaippe e Thais podemos ter um pouco de acesso ao processo de construção de seu filme, e entender, assim, o documentário a partir de uma ótica de virtualidades, seja através de trans-subjetividade da equipe e dos atores sociais do filme, ou pré-subjetividade através de uma memória institucionalizada do documentário como

domínio, descrita na taxonomia de Rezende, que nos faz explorar mais a investigação dessa dissertação em torno da construção do roteiro documental contemporâneo realizado em Aracaju.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao explicar sobre roteiro de documentário sergipano contemporâneo, essa pesquisa visa debater a construção do roteiro com a premissa que o roteiro documental surge diante de um processo de acontecimentos, em que o documentário nasce a partir de um campo de virtualidades mais que de representação. Compreender o documentário clássico e moderno é importante para relacionar as interações entre a antropologia e o jornalismo com o audiovisual para compreendermos como é institucionalizado o fazer documental.

A institucionalização documental pode ser entendida com o conceito de pré-subjetividade de Luiz Rezende, e talvez seja a partir da pré-subjetividade que comecemos um documentário, e a partir das condições da produção do filme, o roteiro vai se moldando segundo os seus acontecimentos, seja na filmagem, seja na montagem. Então a partir desse entendimento de virtualidade documental, ou como intitula o autor Luiz Rezende em sua tese, uma compreensão sobre uma microfísica do documentário, percebemos uma ampliação do campo de visão do domínio do documentário. Podemos sintetizar que não é para cancelar as taxonomias de Bill Nichols, mas é necessário entender que o documentário, como representação de algo, induz para um fim, e o que desejamos nesse estudo não é intuir como chegar a um final, e sim como descobrir o seu processo, pois o roteiro do documentário acaba estimulando subjetividades.

Um outro fator importante é o recorte para leitura do documentário contemporâneo como filme-ensaio. Essa taxonomia sobre ensaio pontuada por Timothy Corrigan é uma das linhas que conduzem a pesquisa e a união dos documentários selecionados. Assim como a pesquisa de Francisco Elinaldo Teixeira em seus livros *Cinema “Não Narrativos”* e *Ensaio no Cinema*, percebemos esse encontro de um cinema experimental, quando compreendemos seu caráter de ensaio documental. Os filmes selecionados também representam um ciclo de cineastas sergipanos que podemos demarcar, primeiro, a partir do edital do Governo de Sergipe para audiovisual, com é o caso do filme de Everlane Moraes, contemplado na categoria documentário; num segundo momento, o Núcleo de Produção Audiovisual de Aracaju, que na época se chamava Núcleo de Produção Orlando Vieira, e que foi importante para a formação e interação de cineastas como Ivy Almeida; e num terceiro

momento, com a chegada do curso de Graduação de Cinema na Universidade Federal de Sergipe, representado pelo filme que foi a conclusão de curso de Kaippe Reis e Thais Ramos.

No discorrer da dissertação vamos afinando um ensaio sobre roteiro de documentário e sua relação com a memória e a virtualidade, e cada vez mais a comprovação da necessidade de averiguar e compreender o passado, para saber sua presença no presente. É citar a frase de Paulinho da Viola no documentário *Meu tempo é hoje*, que o biografista: “Meu tempo é hoje, não vivo do passado, mas o passado vive em mim”. E um dos norteadores desse estudo é tentar estar próximo do contemporâneo, o mais próximo do hoje, diante desse século XXI que completa suas duas décadas. Então o propósito foi estudar a última década (2010–2020) e ver em que pé andam as construções e técnicas narrativas de cineastas na elaboração de seu roteiro documental. Percebemos, então, que este estudo corrobora com a estética do ensaio como um novo domínio, e que este conceito abarca melhor a complexidade de produções que surgem no mundo e, em especial, em nossa análise dos documentários sergipanos contemporâneos aqui selecionados.

O mestrado interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe surge como minha primeira iniciação científica, desde de produzir artigo para livro, de ser bolsista e praticar o estágio docência na matéria de documentário, assim como realizar um documentário na disciplina de Antropologia Audiovisual. Da teoria à prática, foi de grande importância todo o processo vivenciado para poder analisar os filmes aqui selecionados e trazer à tona debates no campo da realização documental, em específico sobre a criação de um roteiro para um documentário contemporâneo, através da análise de documentários aqui em Sergipe. O desejo é que este estudo proporcione matérias para grades curriculares como roteiro de documentário, e que possamos entender essa complexidade de refletir o fazer documental. Um exemplo, já citado, é em Buenos Aires, em que universidades e escolas argentinas desenvolvem na mesma cátedra tanto um aporte teórico quanto prático. Metodologias como essas são interessantes recursos epistemológicos para estudar e criar documentários em sala de aula.

Reconhecemos que há uma variedade de documentários sendo produzidos em Sergipe, e que delimitamos analisar apenas esses três filmes, por identificar que os filmes se comunicavam entre si, quando abordavam em suas histórias e enredos, a

ideia de pertencimento e identidade pelo espaço, pelo lugar em que vive, e nesse sentido Aracaju se tornou essa personagem que interliga os documentários escolhidos.

A oportunidade de ter vivenciado esse mestrado me proporcionou investigar mais sobre educação e cinema, e na pesquisa do documentário moderno brasileiro, percebemos a relação criada com o pessoal da caravana Farkas junto ao Argentino Fernando Birri, que foi professor de Maurice Capovilla e Wladimir Herzog, na Argentina. A metodologia de ensino de cinema de Fernando Birri foi uma curiosidade que surgiu no percurso da investigação dessa dissertação. Birri que tem uma importância significativa na criação da Escola de Santo Antonio de los Baños, em Cuba, surge como um rizoma pra questionarmos como são os modelos educacionais em cinema no Brasil, e de que forma estão sendo passada as matérias, e qual seria essa diferença em relação a escola de cinema em Cuba, por exemplo. Essas perguntas pairaram durante a pesquisa, e creio que são futuros norteadores para um doutorado na área de educação e cinema.

Por fim, observamos que a análise sobre roteiro de documentário contemporâneo sergipano, aqui selecionados, tem o intuito de abarcarmos uma crítica da virtualização ao documentário, e o entendimento do ensaio como esse quarto domínio cinematográfico que se entrelaça ao documentário contemporâneo. Assim como percebemos uma necessidade acadêmica de ampliar mais disciplinas no domínio documental, como cátedras específicas como roteiro, direção, produção e montagem, a fim de identificar e refletir sobre práticas subjetividades e o exercício que o cinema traz em seu fundamento, uma arte que faz entreter, mas que também faz pensar, praticar cinema como pensamento.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.
- AUTRAN, A. Leon Hirszman: em busca do diálogo. *In*: TEIXEIRA, F. E. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 199-226.
- BADIOU, A. Acerca de “Qué es tener una idea em cine” de G. Deleuze. *In*: GERARDO, Yoel. **Pensar el cine 1: imagen, ética e filosofia**. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 83-90.
- BADIOU, A. O cinema como experiência filosófica. *In*: GERARDO, Yoel. (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 31-82.
- BERNARD, S. C. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 1997.
- CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Papyrus, 2015.
- COUTINHO, E. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 224-230.
- DA-RIN, S. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento: Cinema I**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo: Cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DREW, R. Um independente das emissoras. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 110-127.
- FLAHERTY, R. Como filmei Nanook, o esquimó. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 10-20.
- GAUTHIER, G. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.
- GERVASIEAU, H. A. Escrita e figurações do ensaio. *In*: TEIXEIRA, F. E. (org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 92-118.
- GRIERSON, J. Primeiros princípios do documentário. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 20-35.
- GUZMÁN, P. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. São Paulo: SESC, 2017.
- LAITANO, C. Eu e o Mundo. *In*: LAUB, M.; TERRON, J. R. (org.). **Elena: o livro do filme de Petra Costa**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014, p. 94-99.
- LINS, C. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. *In*: TEIXEIRA, F. E. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p. 179-198.

- LINS, C. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. *In*: RUMOS ITAÚ CULTURAL. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 44-51.
- LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o Real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2016.
- PARENTE, A. As virtualidades da narrativa cinematográfica. *In*: PARENTE, A. **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papirus, 2013. p. 249-270.
- PARENTE, A. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. *In*: PENAFRIA, M.; MARTINS, Í. M. **Estéticas do digital**: cinema e tecnologia. Covilhã: Livros LabCom, 2007.
- PARENTE, A. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.
- PELECHIAN, A. Montagem distancial, ou teoria da distância. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 162-184.
- PUCCINI, S. **Roteiro de documentário**. Campinas: Papirus, 2009.
- RABIGER, M. **Direção de Documentário**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005a. v. 1.
- RAMOS, F. P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005b. v. 2.
- RAMOS, F. P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2013.
- REZENDE, L. A. **Microfísica do Documentário**. Ensaio sobre Criação Ontológica do Documentário. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- ROUCH, J. O filme etnográfico. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 66-102.
- RUMOS ITAÚ CULTURAL. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 266-281.
- SCHVARZMAN, S. Humberto Mauro e o documentário. *In*: TEIXEIRA, F. E. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 261-296.
- SILVA, L. **A montagem nos documentários sergipanos**: análise dos premiados da mostra competitiva de curtas sergipanos 2005-2015. 148 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

TACCA, F. de. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. *In*: TEIXEIRA, F. E. **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. p. 313-370.

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

TEIXEIRA, F. E. **Cinema “não narrativo”**: experimental e documentário – Passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

VASCONCELOS, J. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VERTOV, D. Pronunciamento em um debate na sala de cinema Málaia Dmítrovka. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 36-41.

WISEMAN, F. A montagem como uma conversa em quatro vozes. *In*: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 184-191.

XAVIER, I. A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo. *In*: TEIXEIRA, F. E. (org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015. p. 226-246.

## DEPOIMENTOS

ALMEIDA, Ivy. Entrevista concedida a Marcus Vinicius Leite Batista. Aracaju, 2019.

MORAES, Everlane. Entrevista concedida a Marcus Vinicius Leite Batista. Aracaju, 2019.

RAMOS, Thaís. Entrevista concedida a Marcus Vinicius Leite Batista. Aracaju, 2019.

REIS, Kaippe. Entrevista concedida a Marcus Vinicius Leite Batista. Aracaju, 2019.