

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

GLADSON CARDOSO DE SOUZA JUNIOR

EM-CENA-AÇÃO – *Mise-En-Scène* documental contemporânea:
notas sobre a elaboração da cena a partir dos processos fílmicos
Para que o mundo não esqueça (2019/20) de Pedro Bomba e *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20) de Gladson Galego.

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.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Dantas Nogueira

SÃO CRISTÓVÃO – SE
2019

GLADSON CARDOSO DE SOUZA JUNIOR

EM-CENA-AÇÃO – *Mise-En-Scène* documental contemporânea:
notas sobre a elaboração da cena a partir dos processos fílmicos
Para que o mundo não esqueça (2019/20) de Pedro Bomba e *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20) de Gladson Galego.

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

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana Dantas Nogueira
(orientadora)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Romero Venâncio Junior
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Mayk Andreele do Nascimento
Universidade Federal de Alagoas

São Cristóvão, ____ de _____ 2019

A todas as pessoas inquietas.
Permaneçam.

AGRADECIMENTOS

É sempre complicado falar de todas as pessoas que colaboraram para a realização desse trabalho. Para não correr o risco de deixar algum nome de fora agradeço a circunstância da vida por ter me apresentado ao teatro e ao teatro por me levar até o cinema. No mais, a família que demorou a entender que vida e arte não se separam.

O hábito de atuar sem procurar as razões
pode eventualmente atingir, sem nenhum exagero,
cumes próximos da mais completa estupidez.

- Dálio Fo

SOUZA, Gladson Cardoso de. **Cinema e interdisciplinaridade**: narrativas sociais. 143 p. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

RESUMO

Esta pesquisa buscou estudar o processo de elaboração da cena documental contemporânea, tendo como ênfase a investigação dos procedimentos teórico-metodológicos de elaboração da *mise-en-scène* utilizada por *realizadores-independentes-contemporâneos* em seus cotidianos profissionais. A relação entre sujeito da câmera e pessoa personagem é a principal ferramenta deste estudo e foi partindo deste sentido, que se buscou averiguar como os conhecimentos e métodos produzidos e/ou praticados por realizadores independentes, se articulam com o próprio saber-fazer da teoria do cinema. Utilizando procedimentos metodológicos e práticas presentes em outras áreas da produção de conhecimento, o intento de verificar as possíveis aproximações e distanciamentos pertencentes a diferentes campos, bem como, observar em que medida esses campos se influenciam e/ou se negam no que compete à elaboração da *encenação* do filme documental, se dá a partir do processo de realização dos filmes *Para que o mundo não esqueça* (2019/20) de Pedro Bomba e *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20) de Gladson Galego.

Palavras-chave: Cinema independente; Documentário Contemporâneo; Mise-en-scène documental; Filme-carta; Cinema de Fluxo.

SOUZA, Gladson Cardoso de. **Cinema e interdisciplinaridade**: narrativas sociais. 143 p. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

ABSTRACT

This research sought to study the elaboration process of the contemporary documentary scene. The emphasis of the work was to investigate the theoretical-methodological procedures for the elaboration of *mise-en-scène* used by contemporary -independent directors in their daily professional life. The greater interest is in the relationship between the subject's camera and the person's character. In this sense, we sought to investigate how the knowledge and methods produced and / or practiced by independent filmmakers are articulated with the know-how of cinema theory, based on the approximation of methodological procedures and practices present in other areas of knowledge production. The attempt to verify the possible approximations and distances belonging to different fields, as well as, to observe in what measure these areas are influenced and / or denied by elaboration of the staging of the documentary was given from the process of realization of the movies "so that the world does not forget" (2019/20) of Pedro Bomba and 144 hours and some minutes stolen (2019/20) of Gladson Galego.

Keywords: Independent cinema; Contemporary Documentary; documentary *mise-en-scène*; Film-letter; Flow Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagen 01	Pintura de Pedro Américo <i>Independência ou Morte</i>	28
Imagen 02	Sequência de frames do filme <i>O Prisioneiro da Grade de Ferro</i> de Paulo Sacramento (2003)	59
Imagen 03	Sequência de frames do filme <i>Boca do Lixo</i> (1992) de Eduardo Coutinho	60
Imagen 04	Frames do filme <i>The Haunted Castle</i> (1896) George Méliès	69
Imagen 05	Frames do filme <i>The dwarf and the giant</i> (1901) de George Méliès	70
Imagen 06	Frames do filme <i>The monster</i> (1903) de George Méliès	70
Imagen 07	Frame do vídeo <i>A gente não quer perder nossas raízes</i> (2016) Pedro Bomba	97
Imagen 08	Frame do vídeo <i>A gente não quer perder nossas raízes</i> (2016) Pedro Bomba	98
Imagen 09	Fotografia Still <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	103
Imagen 10	Fotografia Still <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	103
Imagen 11	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	104
Imagen 12	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	108
Imagen 13	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	109
Imagen 14	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	109
Imagen 15	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	112
Imagen 16	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	112
Imagen 17	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	113
Imagen 18	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	113
Imagen 19	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	113
Imagen 20	Sequência de frames <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	114
Imagen 21	Fotografia Still <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	114
Imagen 22	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	115
Imagen 23	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	115
Imagen 24	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	115
Imagen 25	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	115
Imagen 26	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	116
Imagen 27	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	116
Imagen 28	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	117
Imagen 29	Frame do vídeo <i>Para que o mundo não</i> (2019/20) Pedro Bomba	117
Imagen 30	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	123
Imagen 31	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	123
Imagen 32	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	124
Imagen 33	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	124
Imagen 34	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	125

Imagen 35	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	125
Imagen 36	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	125
Imagen 37	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	125
Imagen 38	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	126
Imagen 39	Frame do vídeo <i>144 horas e alguns minutos roubados</i> (2019/20) Gladson Galego	126

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
PCB	Partido Comunista do Brasil
ABA	Associação Brasileira de Antropologia
SOCINE	Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MMS	Movimento das Marisqueiras de Sergipe
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromântiques/Agênero, Pan/Poli e mais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 01 – UM TIME-LAPSE NA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA INDEPENDENTE NO BRASIL	
1.1 - Compondo o quadro.....	20
2.2 – Ajustando o plano.....	22
3.2 – Cinema independente?	26
3.3 – Práxis política X práxis ritualística.....	30
3.4 – Cinema independente no Brasil.....	36
CAPÍTULO 02 – DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO	
2.1 – Clássico/Moderno/contemporâneo.....	43
2.2 – Ética e documentário.....	52
2.3 – O real enquanto busca.....	61
CAPÍTULO 03 – MISE-EN-SCÈNE DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA	
3.1 – Caminhos da experiência: do teatro ao cinema.....	64
3.2 – Do teatro à cena realista.....	66
3.3 – Mise-en-scène e cinema documentário.....	73
3.4 – Cinema de Fluxo.....	80
3.5 – Filme ensaio.....	84
CAPÍTULO 04 – O PROCESSO E SEUS ATRAVESSAMENTOS	
4.1 – A experiência como percurso.....	88
4.2 – Entendendo o caminho.....	91
4.3 – Descrição como método.....	94
4.4 – Buscas / Provocações.....	96
4.5 – Para que o mundo não esqueça.....	100
4.6 – 144 horas e alguns minutos roubados.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	132

INTRODUÇÃO

O objetivo geral deste projeto foi estudar a elaboração da *mise-en-scène* na atual produção documental. A ênfase esteve em investigar os procedimentos teórico-metodológicos de elaboração da cena utilizados por *realizadores (as) independentes contemporâneos* em seus cotidianos profissionais, observando a relação entre *encenação-construída* e *auto-mise-en-scène* como geradores de consciência da atuação. Neste sentido, investigar como os conhecimentos e métodos produzidos e/ou praticados por realizadores independentes se articulam com o próprio saber-fazer da teoria do cinema a partir da aproximação com procedimentos metodológicos e práticas presentes em outras áreas da produção de conhecimento.

Buscou-se ainda perceber as possíveis aproximações e distanciamentos pertencentes a esses campos, bem como – observar em que medida influenciam-se e/ou negam-se no que compete à elaboração da *encenação* do filme documental. Investigar como a atual produção documental tem trabalhado estética e conceitualmente com a noção de *mise-en-scène* a partir da análise do processo de realização dos filmes objetos: *Para que o mundo não esqueça* (2019/20) de Pedro Bomba e *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20) de Gladson Galego¹.

A partir das experiências em set é possível indicar que a realização da primeira etapa do filme de Pedro, corrobora com a hipótese apresentada em sua proposta de pesquisa, alinhando-se aos objetivos desse trabalho, visto que ambos os projetos dialogam em suas buscas de entendimento das etapas de elaboração da cena. Se para Pedro as preocupações residem na relação entre documentário e *filme-carta*, a partir da leitura conceitual do gênero epistolar e a ideia de *missivistas* da imagem, nesta pesquisa o entendimento é o de que o *filme-carta* é um desdobramento do documentário contemporâneo, elaborado a partir da relação direta entre o dispositivo *carta* e a própria elaboração documental, sendo o *filme ensaio* outra importante modalidade de realização contemporânea e que se alinha a proposta do filme *144 horas e alguns minutos roubados*.

¹ Ambos os projetos estão em andamento, entretanto passando por fases diferenciadas. Finalizamos a primeira parte das gravações do filme de Pedro Bomba e chegamos no terceiro corte da montagem. Este percurso possibilitou as reflexões processuais que foram desenvolvidas nesta pesquisa. *144 horas e alguns minutos roubados* encontra-se em fase de finalização (cor e som) e elaboração da arte. A previsão de lançamento dos filmes é o *144 horas e alguns minutos roubados* ainda no primeiro semestre de 2020 e o *Para que o mundo não esqueça* o segundo semestre do mesmo ano. Vale enfatizar ainda que o título proposto por Pedro Bomba até o momento de finalização desta pesquisa é provisório.

De que maneira realizadores independentes desenvolvem e aplicam metodologias de elaboração da cena em suas práticas cinematográficas? Em que medida as produções apresentam modelos atualizados de se fazer e pensar os desafios postos à teoria do cinema no que compete a encenação do filme documental? Por que fazer um documentário? Como trabalhar a encenação no filme documental? E ainda, mesmo em produções onde os personagens são sujeitos “reais” dando seus depoimentos, em que medida é possível pensar a *atuação* e a construção da *auto-mise-en-scène*² - seja na perspectiva do documentário ou ainda através do cinema de dispositivo e o filme ensaio?

Desde o início do percurso, a relação entre realização prática e elaboração teórica foram motivações essenciais para a efetivação deste trabalho. A busca por meios de entendimentos processuais foi gradativamente ganhando evidência quando postos lado a lado aos modelos de trabalhos, onde a análise filmica é de fato o objeto de elaboração da pesquisa.

Neste momento, a proposta havia sido desenvolvida a partir da centralidade da análise filmica. Os objetos seriam o longa-metragem *Um Lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro (2009) e os curtas: *Concreto*, de Jaime Guimarães (2011) e *Cumieira*, de Diego Benevides (2015). A escolha deu-se pelo fato de haver entre as obras uma conexão temática que permitiria estruturar uma análise do lugar do *corpo* e da *fala* nessas três obras. A *fala* a partir de dois pontos de observação diferenciados: as reveladas na própria forma filme, confrontadas com as elaborações de seus realizadores sobre os caminhos de desenvolvimento da cena e suas análises sobre os resultados atingidos. Os apontamentos para o entendimento do processo como elemento fundante da própria realização documental já estava posto, visto que confrontar os resultados obtidos nos filmes com os desejados por seus realizadores indica o interesse em observar a execução da cena como objeto de investigação.

Durante o desenvolvimento das etapas da pesquisa, o projeto foi adquirindo novos contornos e objetos possíveis de investigação da cena. Neste sentido, o trabalho proposto não se concentra na análise dos filmes objetos, mas fundamentalmente em seus

² Para Comolli (2008, p. 330) essa é uma noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer universo observado.

desenvolvimentos processuais de realização da *mise-en-scène* – tanto em sua fase de captação quanto no *segundo trabalho de campo do cineasta-pesquisador*³.

O desenvolvimento do trabalho teve inicio a partir de estudos a cerca das inter-relações entre o fazer cinematográfico documental e a *mise-en-scène* contemporânea, refletindo sobre a relação entre *encenação* e *encenação-construída*. Buscou-se investigar procedimentos teórico-metodológicos praticados por realizadores independentes contemporâneos no desenvolvimento de suas atividades. Foi realizado um estudo sobre as dificuldades que se apresentam tanto à direção quanto ao *sujeito-da-câmera* no ato da elaboração da cena documental que se desenvolve a partir das noções de *cinema expandido*. Foi investigada ainda a maneira como o *cinema de fluxo* e a *fascinação*⁴ exercem papel determinante na realização da cena contemporânea a partir da observação participativa direta durante as realizações dos filmes objetos.

O capítulo inicial buscou compreender a categoria *realizador independente contemporâneo* a fim de identificar os diferentes enfrentamentos em processos de realização de filmes documentais, tendo como elemento distintivo as possibilidades orçamentárias disponíveis para sua realização.

A partir dos anos de 1960, as discussões do *cinema novo* e o *cinema marginal* compõem o segundo momento deste percurso. Ikeda (2004) observa que, sobretudo a partir dos anos de 1990 e 2000, ocorre no Brasil uma reformulação das estruturas de realização independente no país. Muito em virtude dos avanços técnicos e tecnológicos proporcionados por toda a revolução da digitalização da imagem, mas também pela estruturação de modelos cooperativos e colaborativos de realização cinematográfica.

Mesmo utilizando modelos sistemáticos é sabido que tais demarcações históricas não representam fronteiras transparentes, definitivas e intransponíveis. Como será exposta ao longo do trabalho, a história dos realizadores independentes, muitas vezes torna-se

³ Momento fundamental onde o realizador retorna as imagens registradas e elabora a partir da memória dos acontecimentos em diálogo com a potência autônoma contida nas imagens em busca da forma filme. (FREIRE, LOUDOU, 2011)

⁴ Chegamos a uma definição da *mise-en-scène* como ferramenta de reflexão sobre o mundo associada à ideia de fascinação, mas também de afrontamento. A *mise-en-scène* implicaria uma ação de deslocamento do sujeito, de interpelação do outro, de conflito entre materiais heterogêneos, de transporte do olhar que carrega consigo o corpo, este eixo por onde se articula a primeira questão de ordem política no cinema: a partilha sensível do espaço. Um cinema sem *mise-en-scène* seria, no limite, um cinema que se nega ao afrontamento, se nega a interpelar o outro, seja para buscar um acordo ou conflito. [...] Ao permitir o livre fluxo de imagens, o cineasta deixaria de ser um *metteur en scène* e se tornaria um agenciador de signos potencias. (OLIVEIRA, 2010, p.144)

semelhante em estrutura - de ação, construções estéticas e narrativas – principalmente quando observadas levando o cinema moderno nacional como referência. Se para meios de diferenciação de modelos e modos históricos de se fazer e pensar o cinema, os antagonismos do que se convencionou ser chamado de *cinema clássico* e *cinema moderno* apresentam fronteiras tênues, quando colocadas à prova – o *cinema moderno* e o chamado *cinema contemporâneo* – suas fronteiras tornam-se extremamente fluidas, ora apresentando características de um modelo clássico, ora trazendo a cena elementos modernos.

O realizador independente contemporâneo dialoga com o seu tempo, mas carrega referências históricas, conceituais e estéticas proporcionadas pelo acúmulo de reflexões e obras realizadas ao longo de diferentes momentos. A partir desses rastros foi possível compor um apanhado conceitual das etapas vivenciadas por realizadores independentes em diferentes momentos, possibilitando a compreensão da categoria de *realizador independente contemporâneo*.

Entendendo a maneira que se fez uso da categoria *realizador independente contemporâneo*, o conceito de independência apresentado leva em consideração as relações de alteridade. O que se observou na pesquisa foi que os realizadores contemporâneos dialogam sempre nas fronteiras das realizações no que diz respeito a gênero, ficção e não-ficção. Foi possível identificar que as estruturas organizacionais desses coletivos de realizadores seguem modelos idênticos de articulações e forças para captação de recursos, sejam eles públicos, privados ou em ambas as situações. A mesma linha de raciocínio da estruturação pautada na constituição de relações afetivas comuns a essas organizações, também é seguida quando se toma por base os editais de fomento para produção audiovisual, enquanto distinções de gêneros ocorrem através de exigências diferenciadas, principalmente a comprovação de atuação na área pela qual se deseja obter o incentivo.

Outro aspecto que se repete é a circulação desses agentes culturais enquanto realizadores, produtores, técnicos de som, luz, diretores, atores fotógrafos, sujeitos que desempenham funções dos diferentes postos de atuação, promovendo trocas permanentes durante a execução dos projetos. Essas realizações colaborativas exigem muitas vezes o acúmulo de funções dentro do set e mais uma vez essa característica foi encontrada em ambas as realizações, ficção e não-ficção. Em muitos casos foi registrado o acúmulo de funções dentro de um mesmo projeto. Neste sentido foi possível aplicar o mesmo

entendimento das realizações independentes ficcionais para o universo de realizações de não-ficção.

Pontos diferenciados entre as duas formas de filme são tanto os que se concentram nas maneiras específicas de fomento institucional quanto os que dizem respeito a distribuição e o acesso a salas comerciais. O aspecto distintivo da etapa de distribuição se torna evidente quando se observa os anos de 1990, onde houve o registro de uma crescente exponencial na produção, distribuição e consumo dos filmes documentais. Ações desenvolvidas, em grande parte, pelo festival idealizado por Almir Labak, o *É Tudo Verdade*⁵.

Cabe enfatizar que o argumento deste trabalho segue a linha de que as estruturas organizacionais *coletivas/colaborativas* são as representações de modelos contemporâneos de realização de obras independentes e que seguem sistematizações e metodologias de produção idênticas ao observado em realizações ficcionais. O que se diferencia são as estruturações técnicas específicas, dadas às exigências de cada gênero narrativo. Por exemplo, no universo dos filmes de ficção: o roteiro, por mais que seja possível trabalhar de maneira flexível na elaboração da *mise-en-scène* – as exigências de controle do tempo e execução clara do que foi definido durante a decupagem técnica conduzem a etapa do set. Na ficção os planos são mais marcados e definidos, o respeito a um arco dramático mais claro – mesmo nas obras onde há um experimentalismo, com narrativas mais opacas – é posto a prova da clareza de sistematizações bem definidas, se torna mais evidente e controlada⁶.

No capítulo dois, a investigação esteve centrada sob o documentário e suas relações entre argumento, roteiro e execução, que se desenvolvem de maneiras diferenciadas respeitando as exigências de cada gênero de filme. Os documentários possuem roteiros mais flexíveis e em muitas de suas realizações são reelaborados durante o processo do set. Tomando por referência realizações de baixíssimo orçamento – o roteiro é negligenciado e muitas vezes a ideia se materializa diretamente na *mise-en-scène*.

⁵ Entrevista de Amir Labaki ao Observatório da Imprensa quando da vigésima realização do festival *É Tudo Verdade* em 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=EC7p1Hj67eA&t=580s> Acesso dia 20/07/2019 às 14:40 hrs.

⁶ A opacidade e a transparência no cinema - Ismail Xavier publicado pela Revista Significação em 06 de julho de 2018. Disponível em :<https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnI> Acesso dia 20 jul. 2019 às 14:40 hrs.

Outro ponto importante está nos documentários executados a partir de dispositivos que desempenham a função de gatilhos narrativos, como o filme *Domésticas* (2012) de Gabriel Mascaro. Neste filme o diretor entrega câmeras para os patrões das empregadas, a fim de que registrassem aquilo que julgassem importante. Os próprios patrões registrando a intimidade de suas funcionárias, tendo o elemento câmera como dispositivo, é uma característica própria do atual documentário nacional.

A maneira pela qual os procedimentos de aplicação prática referentes a cada gênero se desenvolve é diferenciada. Quando se observa as relações de afeto comuns às práticas contemporâneas, revela-se que suas trocas se constituem e se fundamentam através de laços colaborativos – permutas de equipamentos e serviços, criação de cachês simbólicos e ajudas de custos pagas a partir de financiamentos coletivos – criando assim modelos de desenvolvimento e táticas de captação de recursos que se adaptam conforme as demandas de cada projeto.

Neste ponto, discutir as relações de produção é comum aos dois universos (ficção e não-ficção), independente do gênero estes são *realizadores-independentes-contemporâneos*. A análise do processo de elaboração da cena durante a realização dos filmes, *Para que o mundo não esqueça* e *144 horas e alguns minutos roubados*, possibilitou a aplicação prática desses conceitos: *realizador-independente-contemporâneo*, *mise-en-scène documental*, *cinema de fluxo* e a relação do documentário com sua expansão conceitual adentrando o terreno do *filme-carta*, do filme manifesto, do filme poesia, do *filme-ensaio*, mas mantendo as características de um filme de assertiva, de não-ficção.

No terceiro capítulo foi investigado: como é possível identificar a maneira pela qual a *mise-en-scène* está sendo elaborada dentro do processo de realização documental desenvolvido numa relação limite - onde suas fronteiras estão sendo constantemente negociadas, fragilidades reveladas, assim como suas potências, mas sempre num clima de tensão. Buscou-se também averiguar dentro desse processo, que é a própria prática do documentarista, de que maneira é possível pensar numa *mise-en-scène* do documentário⁷.

⁷ O conceito de 'mise-en-scène' define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX/início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 50, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação. Na

No que compete à teoria de cinema é possível perceber, durante a última década, a retomada do interesse por questões plásticas e estéticas de composição da cena fílmica. Dentro de nosso universo de interesse - o da encenação - foi possível identificar a partir de publicações recentes de autores como Bordwell (2008) e Aumont (2008), importantes reflexões de caráter estético. Evidenciou-se ainda o impacto das recentes publicações dessas obras em língua portuguesa, reafirmando a importância desse debate na contemporaneidade como no caso da obra *Ver e Poder – A inocência Perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* de Jean-Louis Comolli, lançada no ano de 2008 pela editora da UFMG, com tradução do professor César Guimarães. Como nos chama atenção Robert Stam:

Na realidade entraram em choque no final do século XX, no campo da teoria do cinema as duas grandes correntes do pensamento filosófico de nossa época, [...] de um lado, a filosofia de cunho lógico-analítico, com um enraizamento mais forte no universo anglo-saxão e na filosofia da linguagem (Russell, Wittgenstein, Popper) e, de outro, a fenomenologia e sua crítica pós-estruturalista centrada na posição subjetiva (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida, Foucault, Deleuze), com uma origem mais definida na tradição do pensamento franco-alemão. (STAM, 2013, p. 11)

Em texto intitulado *A mise-en-scène do documentário* (2011) Fernão Ramos indica o percurso para o entendimento da encenação no documentário:

Procuramos, neste ensaio, determinar dois momentos éticos/estilísticos do documentário moderno correspondendo as formas diferenciadas da mise-en-scène: a *encenação-afecção* em sua forma mais recuada, ou em sua forma mais interativa/reflexiva. [...] À encenação moderna contrapusemos a cena do documentário clássico, designada pelo conceito de *encenação construída*. [...] A encenação clássica não possui condições tecnológicas para abraçar de forma mais decidida o transcorrer do mundo em presente. Articula a ação no modo que chamo *encenação construída*. (RAMOS, 2011, p.15).

No quarto e último capítulo é feita uma análise do processo de realização dos filmes buscando o entendimento a maneira pela qual se estrutura a busca pela realização da *mise-en-scène* documental contemporânea. Importante ressaltar que o autor desta proposta transita nos dois universos, o da academia e o das realizações independentes. Situação que confere as vantagens e desvantagens teórico-metodológicas propostas pela metodologia científica em seus variados seguimentos. O desafio posto foi o de produzir um

cena documentária, o conceito de *mise-en-scène* desloca-se um pouco e pousa, de forma mais solta, na fagulha da ação da circunstância da tomada. (RAMOS, 2012, p. 02)

conhecimento cinematográfico sobre a maneira pela qual diferentes obras apresentam *corpos* e *falas* na formatação da *mise-en-scène* documental contemporânea e em que medida é possível pensar a *auto-mise-en-scène* documental contemporânea a partir de realizações como o *filme-carta* e o *filme-ensaio*. Essas reflexões compõem o quarto e último capítulo do trabalho onde os processos vivenciados durante a realização dos filmes objetos são analisados a fim de formular um entendimento dos meios pelos quais a cena contemporânea documental constrói suas referências de práticas da encenação.

CAPÍTULO 01 – UM *TIME-LAPSE* NA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA INDEPENDENTE NO BRASIL

1.1 Compondo o quadro

Olhar, sentir, ouvir e observar são características principais para a produção de uma obra artística? Corpos treinados, vozes, reflexos, intenções, o olhar se renovando a cada novo processo criativo, o estudo de um conjunto de técnicas a partir de sistematizações metodológicas pesquisadas e experimentadas para sua aplicação quando necessária. O diretor audiovisual que pensa e sistematiza a cena a ser filmada parte de desenvolvimentos subjetivos, de formas de olhar e narrar uma história ou histórias imaginadas por ele, mas utiliza-se de recursos técnicos e metodologias específicas para a realização de sua atividade. O roteiro, a decupagem, as relações entre os diferentes setores de um set exigem conhecimento técnico especializado. O trabalho árduo entre disciplina e dedicação constantemente estabelece novas formas de olhar, sentir e observar. Esta é uma capacidade que se desenvolve a partir das especificidades da busca de cada sujeito.

A questão que se apresenta de maneira relevante está no caráter da possibilidade de articulação de diferentes formas de olhar e sentir quando postas em diálogo. A primeira década do século XXI revelou que a arte, em suas diferentes possibilidades de linguagem, adentra o universo da academia não mais como algo a ser observado, investigado por outros saberes, por outros olhares, mas sim a partir do *artista-pesquisador* como criador de modelos e métodos de suas práticas entre as fronteiras do fazer, ensinar e pesquisar. Esse conjunto resulta em sistematizações publicadas em periódicos científicos, possibilitando novas trocas sensíveis postas a prova, sendo experimentadas nos diferentes processos criativos e contribuindo enormemente com o debate das relações entre arte e ciência.

Suas contribuições são facilmente observadas tanto nos *rastros materiais*, – produtos artísticos, filmes, literatura e fotografia – quanto em seus *rastros conceituais* – formulação de considerações de saberes referente a uma teoria cinematográfica, filosófica, antropológica, literária, fotográfica, etc. Todos entendendo a importância e riqueza contida na observação dos efeitos gerados em uma sociedade largamente exposta as imagens e suas representações, coletivas e individuais. No que compete ao campo da teoria do cinema, as interconexões são múltiplas, gerando uma teia heterogênea com o apuro do processo de racionalização da arte.

A teoria do cinema raramente é ‘pura’, vinculando-se, geralmente, a uma mescla de crítica literária, comentário social e especulação filosófica. O estatuto dos que a praticam, além disso, é enormemente variável, indo desde os teóricos de cinema *strictu sensu* (Balázs, Metz), passando por cineastas que refletem sobre sua própria prática (Eisenstein, Pudovkin, Deren, Solanas, Kluge, Tarkovsky), por intelectuais *freelance* que escrevem também sobre cinema (James Agee, Parker Tyler), até críticos de cinema profissionais cujo conjunto da obra ‘oculta’, digamos assim, uma teoria embrionária a ser intuída pelo leitor (é o caso de Manny Farber ou Serge Daney). As décadas mais recentes testemunharam a ‘academicização’ da teoria do cinema, em uma situação na qual a maioria dos teóricos possui uma base universitária. (STAM, 2013, p. 19)

Robert Stam (2013) em seu livro *Introdução a teoria do cinema* apresenta ampla reflexão sobre o cinema no século XX. As passagens analisadas entre o cruzamento de diversos teóricos de escolas e movimentos distintos tais como os impressionistas franceses, construtivistas russos, autores psicológicos e suas vanguardas históricas – são observadas desde sua formação até os dilemas enfrentados com o aparecimento do som no cinema. Associados a força de destaque que o realismo adquiria e da forte influência da fenomenologia da década de 50.

O prefácio do livro é de Fernão Ramos, que apresenta um panorama da obra enfatizando o profundo conhecimento de cinema – especialmente de cinema brasileiro – por parte do autor. Sua escrita conduz ao entendimento que se distânciaria das abordagens executadas por americanos e europeus. Fernão explica que o livro “traz a força e inventividade do terceiro mundo” e que a obra trata de um conflito delicado que vem se fortalecendo no final do século XX, onde dois importantes modelos de pensamento entram em choque: a) *lógico-analítico (anglo-saxão)* e a *fenomenologia (franco-alemã)*. Por fim, indica importância à necessária historicização que o campo de inspirações pós-estruturalista necessita pós década de 90.

Introdução à teoria do cinema vem indicar a necessidade de uma visão de mundo e do cinema que incorpore essa historicidade, abrindo-se para uma ética, sustentada pela contemporaneidade, que tem em sua base o respeito e a valorização da diversidade cultural. (RAMOS, 2011, p.11)

De acordo com Stam (2013) historicizar a teoria, ou melhor, as teorias do cinema significa desprovincia-las no espaço e tempo, tendo em vista que a internacionalização das teorias depende em larga escala de suas traduções. O fato é que em um momento de constante proliferação da imagem seria impossível pensar o cinema sem antes refletir sobre sua conexão direta com diferentes fontes de informação e formação. Pensar a cerca de uma teoria do cinema possível, em especial para essa reflexão do *cinema independente*

produzido no Brasil é incorporar aos questionamentos a trajetória da imagem, desde a fotografia – imagem estática – até sua consequente transformação em imagem movimento, iniciando um novo momento para a história. O surgimento do cinema.

1.2 Ajustando o plano

As reflexões sobre a fotografia no cinema, em especial no cinema documental, são fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação. O quarto capítulo discutirá o processo de elaboração da cena dos filmes objeto, tendo como ponto de partida as definições técnicas e estéticas pertinentes à direção de fotografia quando alinhadas às demandas propostas pela direção. Este movimento é importante para adentrar no universo da *mise-en-scène* desenvolvida, já que as decisões dessa etapa necessitaram estar em equilíbrio tanto com as questões narrativas propostas pela direção, quanto com as limitações de equipe e de verba para a produção. Mais adiante essa discussão será retomada e exemplificada, por hora deve-se estar claro que em meio à dinâmica contemporânea de vida altamente constituída pela imagem – seja em aspectos pessoais ou em realização de caráter coletivo, como o caso dos filmes – o papel da imagem, neste momento visto enquanto fotografia é o ponto de partida da discussão subsequente.

Percorrer os *rastros* de diferentes trilhas necessariamente exige escolhas. Uma trilha na mata que leva a um mesmo ponto, uma cachoeira, por exemplo, possui diferentes percursos possíveis de serem seguidos onde cada um resultará em experiências únicas de tempo e espaço, de construções imagéticas. Os pontos de vista que diferentes caminhos proporcionam, revelará experiências distintas de um mesmo ambiente e com o mesmo objetivo final: chegar até a cachoeira. Seguindo o raciocínio, se o caminho escolhido por um sujeito A o leva ao topo da enorme cachoeira, os seus *planos de visão*, os enquadramentos das imagens que serão registradas mecânicamente e mentalmente jamais serão iguais àqueles experimentados por outro sujeito B que seguiu o caminho que o deixou aos pés da cachoeira. Em ambas as situações as imagens registradas serão o resultado de construções a partir das experiências pelas quais se submeteram, e seus registros mecânicos – fotografias e filmes – estão reféns das possibilidades de *enquadramento* que cada caminho proporcionou.

Se para um, estar envolto a mata densa aos pés de uma queda d'água possibilita visualizar – num simples movimento de olhar pra cima – a luz do sol posicionada diretamente em um ângulo de foco na queda das águas, criando a nítida visão de *águas que escorrem das nuvens*, para o outro, o grande plano geral de morros, formações rochosas expressionistas pinceladas por matizes esverdeadas que se perdem até onde olhos e objetivas alcançam – será sua referência imagética para construção da experiência. Isso não significa dizer que para aquele que estava sobre a cachoeira, a imagem da visão em *contra plongée* – experimentada pelo sujeito da base – não pode ter sido imaginada, assim como, o *grande plano geral* do alto das águas pode ter sido experimentado mentalmente pelo sujeito da base. Imagine agora que esses dois sujeitos se encontram e vão dividir suas experiências a partir dos rastros vivenciados.

A categoria do rastro inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado. Contra os discursos totalizantes do autoritarismo, irrompe a figura dissociativa, que permite realizar saltos no percurso do conhecimento. Em um país como o Brasil, em que a memória social se caracteriza por imensas lacunas, a política do conhecimento precisa desafiar o apagamento dos rastros. A teorização sobre a fotografia contribui para elaborar um programa de construção da memória. (GINZBURG, 2012, p.115)

O primeiro aspecto abordado é a relação entre memória e fotografia. Na citação, Ginzburg esclarece o desafio das políticas públicas necessárias à manutenção da memória. Memória essa que foi prioritariamente narrada a partir de discursos desenvolvidos por sujeitos de instâncias sociais acima na hierarquia social, privilegiando visões de mundo totalitárias e indexadas pelo status de verdade. Essas lacunas apresentadas no fragmento são constantemente retomadas na atualidade quando novas construções discursivas são enunciadas – quando se observa uma imagem estática do passado, ela possui movimento, não o movimento próprio da imagem-movimento cinematográfica, mas aquele que acompanha o motor da história e altera relações de apropriação com o fato, ressignificando muitas vezes de maneira antagônica aquilo que durante décadas foi descrito de modo categórico.

Pensar a fotografia e a imagem é refletir questões importantes, presentes em diferentes áreas do conhecimento. Existem abordagens puramente técnicas explicando as origens da arte fotográfica e reflexões que se utilizam da imagem para pensar seus processos. Abordagens que geralmente compõem manuais de utilização de equipamentos fotográficos ou até mesmo discussões sobre suas origens e transformações ao longo da

história. As imagens de fatos históricos importantes – guerras ocorridas – é um bom exemplo da utilização da fotografia a serviço da ciência como umas das fontes possíveis de observação desses rastros históricos que permanecem em meio ao presente. Assim como muitos são os trabalhos que partem da fotografia – como elemento condutor – em busca de outras respostas. Neste caso, a fotografia é apenas um dispositivo pelo qual o pesquisador utiliza em busca de seus objetivos⁸.

O fato é que para o presente trabalho, pensar a fotografia foi fundamental, já que muitas vezes durante o processo de realização dos filmes, a questão inicial partia de “como vamos apresentar a imagem dessa ação?” e em busca de respostas, as discussões em set refletiram não só as possibilidades de enquadramento possíveis com os recursos disponíveis, mas também as representações que essas escolhas iriam gerar. A fotografia apresenta-se enquanto rastro, já que as lacunas deixadas através de elementos apresentados e não discutidos representam escolhas conceituais que não esgotam de forma alguma suas possibilidades de leitura/interpretações. Muitas vezes o entendimento foi o de que as referências observadas na fotografia enquanto dispositivo para reflexões diferenciadas, como apresentada no livro citado, também fez parte das relações processuais.

Por hora cabe refletir a fotografia – tão massificada pelos celulares, pela proliferação de câmeras digitais e suas intermináveis *selfies* facilmente percebidas nas mais diversas redes sociais – e seu poder de contar histórias presentes e passadas. As definições de equipamentos, texturas e colorações são alguns exemplos pelos quais a realização cinematográfica apresenta como desafios a seus realizadores, tanto em suas necessidades técnicas/teóricas como instrumentais.

Técnicas/teóricas por desenvolver as primeiras discussões sobre composição e enquadramento a partir do intenso e próximo diálogo com a pintura. A descoberta de novas possibilidades de se ver o mundo através da *escrita pela luz* – tão impactante para a recente

⁸ Um bom exemplo de trabalho que utiliza o dispositivo fotográfico como gatilho de investigação antropológica pode ser encontrado no livro “*Uma Fotografia Desbotada: Atitudes Rituais do Luto e o Objeto Fotográfico*”, escrito por Mauro Pinheiro Guilherme Koury. Este pequeno, mas denso texto é resultado de pesquisa de campo sobre atitudes rituais do luto. Koury deparou-se com um caso peculiar e significativo. Uma mulher que carregava a fotografia, já desbotada, de seu filho dentro do sutiã. Moradores de uma vila de pescadores seu filho é encontrado morto depois de ter se afogado. Dias antes do acidente ele havia relatado a mãe sobre um sonho. Neste sonho o menino estava vestido numa linda roupa branca. Sua mãe, ao saber da história passa a costurar a roupa branca descrita. No dia em que finaliza recebe a notícia de que o corpo do menino fora encontrado já sem vida. Em meio ao desespero uma única questão: vestir a roupa no filho e fotografar aquele instante. E é essa a fotografia que ela carrega colada ao seu peito. Um estudo profundo dos processos de enlutamento.

história moderna. *Instrumentais* por motivar o amplo desenvolvimento de equipamentos capazes de registrar e exibir a imagem em movimento. Realizações possíveis pelo rápido e impactante processo de desenvolvimento tecnológico que modificou radicalmente a relação do homem e da imagem. A captação de imagens tornou-se uma prática incorporada ao atual modelo de sociedade. Vídeos curtos de desabafos, de poesia, músicas, denúncias, ficções, documentários, jornalismo, em suma, as mais variadas possibilidades de formas – narrativas e estéticas –, são amplamente difundidas através de novas mídias que se conectam formando uma ampla rede de difusão de trabalhos audiovisuais bastante diversificados.

É necessário manter a clareza dos desafios presentes na reflexão da imagem, características globalizantes como constituintes fundantes de uma sociedade espetacularizada exige atenção redobrada. Mesmo com a fotografia não causando hoje tanto espanto quanto ao gerado na época de seu surgimento, a imagem fotográfica ainda é um importante artefato cultural. O movimento da possibilidade de gerar imagens próprias, projetando assim a maneira pela qual se deseja ser visto, representa elemento fundamental para pensar o atual momento de sociedade midiática.

É curioso que não se tenha pensado no *distúrbio* (de civilização) que esse ato novo trás. Eu queria uma História dos Olhares. Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. Ainda mais curioso: foi *antes* da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo. Costuma-se aproximar a heautoscopia de uma alucinose; ela foi, durante séculos, um grande tema mítico. Hoje, porém, é como se recalcássemos a loucura profunda da fotografia: ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando ‘me’ olho em um papel. (BARTHES, 2015, p.19)

Uma marca da contemporaneidade que será exposta e dissecada mais adiante é o exercício da construção de narrativas documentais sempre em negociação com aqueles que são filmados. Parece inconcebível realizar uma obra documental sem se ter como premissa o diálogo constante daquilo que se deseja filmar, daquilo que é filmado e talvez o mais importante, aquilo que se decide apresentar. Muitas vezes o olhar do fotógrafo busca referenciar situações e composições conflitantes com aquelas esperadas pelo sujeito filmado, gerando mal estar entre aquilo que se desejou ver e aquilo que foi impresso enquanto imagem em sua forma filme.

Sim, a fotografia representa um marco significativo na história da humanidade, visto que pela primeira vez foi possível congelar, paralisar e eternizar um instante em uma imagem que no momento de sua *realização/registro* era presente e após o click torna-se representação do passado, um rastro que a cada novo contato com novos olhares se torna novamente presente. O eterno retorno, a presentificação do passado somente possível em sua relação com o receptor. No cinema não é diferente, as decisões tomadas no set são determinantes para a construção do espaço que será elaborado na cena. Dentro e fora do campo da janela apresentada pela *câmera-olho*, ações são desenvolvidas e em casos específicos, as decisões de composição fotográfica são determinantes na construção da *mise-en-scène* apresentada. Se para o documentário, um depoimento específico é importante para a construção narrativa da obra, as decisões de obtenção dessas informações da pessoa-personagem, suas definições fotográficas – seja por meio de entrevista, conversa ou acompanhamento in loco – desempenham função importante na relação com o gênero e narrativas da obra.

Pensar fronteiras é fundamental para a definição do plano deste trabalho. Este movimento é decisivo, visto que, a proposta da pesquisa foi compor uma dissertação sobre a *mise-en-scène* documental contemporânea elaborada por *realizadores independentes contemporâneos* a partir da análise do processo de realização do projeto fílmico *144 Horas e alguns minutos roubados* (2019/20) e *Para que o mundo não esqueça* (2019/20). Esta análise busca a pluralidade de vozes apoiadas pela associação entre *arte/experiência empírica/teoria*.

1.3 Cinema Independente?

Dentro de uma enorme gama de abordagens possíveis destaca-se observar o recente desenvolvimento do cinema em seus mais diferentes aspectos, seja em suas técnicas (e porque não táticas?) de captação, enquadramentos, movimentos de câmera, camada sonora, desenho de iluminação, montagem, dentre outras, estando atento aos desafios impostos àquelas produções que não possuem um orçamento capaz de custear todos os gastos necessários para sua efetiva realização. Não é possível negar a propagação de modos de se fazer e pensar o cinema pautado principalmente nos modelos norte americano

e europeu. De fato, é verificável sua influência não só no Brasil, como em outras partes do mundo, mas paralelamente encontra-se uma vasta produção que propõe outras perspectivas de abordagens estéticas, trabalhando ritmos de montagem e composições fotográficas diferenciadas, sem explosões ou tiros insistentes caracterizando narrativas diferenciadas.

A partir de observações diretas em diferentes estruturas organizacionais de sets independentes foi possível identificar que mesmo partindo de concepções de coletividades que se assemelham, os projetos se distanciam caso a caso. Muito de suas distinções dão-se pelo fato de ter o determinante financeiro – seja este obtido através de incentivos públicos federais ou estaduais, por iniciativa privada ou ambas as situações – como sendo de fundamental importância, visto que, o desenvolvimento do projeto fílmico e sua aplicabilidade concreta perpassa diferentes etapas, sendo o valor final destinado a sua realização, um importante elemento distintivo.

Mannuela Costa (2017) em sua tese *Cinema Brasileiro Independente no Contexto Contemporâneo: Entre a Ficção e a Realidade*, cria uma relação interessante com o momento histórico da independência do Brasil e desenvolve um argumento consistente no decorrer de sua tese. O primeiro ponto apresentado pela autora diz respeito à condição de independência representada pela imagem da pintura histórica, não apenas pensando as etapas processuais dos movimentos políticos e sociais da época, que culminaram na possibilidade da efetiva manifestação de liberdade de gritar independência, mas também de investigar em que medida a liberdade de fato ocorreu ou tudo não passou de “uma contingência de formalidades”. Segue afirmando que, a alteridade como condição de autonomia é fundamental para se pensar a independência e elabora a seguinte questão: “Existe sempre uma relativização na noção de independência, que por sua vez nos aporta uma questão política: sob que ponto de vista e em relação a quê – ou a quem – afirmou uma independência?” (COSTA, 2016, p.45-46)

Imagen 01- Pintura de Pedro Américo, *Independência ou Morte*.



Fonte: Wikipédia⁹

Essa é a questão chave deste capítulo já que o realizador que se declara produtor independente toma como referência alguma instância que nega ou é negado. No caso de projetos realizados sem o fomento direto de instituições governamentais ou financiamento de empresas privadas, outros métodos de captação de recurso foram sendo desenvolvidos e/ou adaptados ao longo da história.

Impossível esquecer que essa condição de autonomia também leva em conta escolhas estéticas e uma liberdade temática que, aos olhos dos realizadores adeptos do cinema independente, fora dessa seara, não seria possível. Aos independentes, é fundamental que não precisem abrir mão de sua ideologia, em relação ao mundo e à forma de fazer cinema, em detrimento de condicionantes mercadológicos. “Uma espécie de independência ou morte”. Essa corrente de pensamento, de visão sobre o cinema, foi encampada na França pelo grupo do *Cahiers du Cinema*, entre as décadas de 1960/70, quando veio à tona uma discussão, que já se arrastava há anos, sobre autoria no cinema, e consagrou-se a tradição do *cinema de autor*, do ponto de vista jurídico e estético. (COSTA, 2017, p. 47)

As discussões que levam em consideração as relações entre autoria e independência são constantes e relevantes em todos os aspectos da atualidade. Mesmo identificando a existência deste debate ainda nos anos 50 na França, sua atualidade rompe fronteiras de tempo e espaço. Pensar que os independentes preservam autonomia total na realização da obra é uma informação facilmente observada entre os mais diversificados meios de realizações independentes contemporâneos. Os elementos discursivos que nortearam as

⁹ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%A7%C3%A1ncia_ou_Morte_\(Pedro_Am%C3%A9rico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Independ%C3%A7%C3%A1ncia_ou_Morte_(Pedro_Am%C3%A9rico))

bases reflexivas dos anos 60, não só em outros países como também em território nacional, se transmutaram em novas demandas coletivas e individuais. As novas estruturações das realizações independentes mantêm como característica determinante a liberdade total e irrestrita de operacionalidade durante o processo de realização filmica, desde sua pré-produção até a finalização da pós-produção com o produto filme pronto para ser distribuído.

É nesse contexto que o *realizador /independente / contemporâneo* atua. No diálogo constante com diferentes estruturas de realização – negociando demandas, permutando serviços ou produtos e defendendo as realizações independentes como práticas de atuação e posicionamento políticos. Dentro das propostas apresentadas de observação para a composição desta dissertação, o interesse reside em realizações documentais desenvolvidas a partir do que ficou conhecido como cinema da retomada. Esse recorte dá-se pelo desenho estrutural que se apresenta a partir desse período. Como apresenta Mannuela Costa a partir de sua leitura de Ikeda até os anos de 2010 (período analisado pelo autor), as distinções geradas pela divisão de agências, e consequentemente competência entre os órgãos, pressupõe uma diferenciação subentendida entre aquilo que pode ser definido enquanto “cinema industrial” e “cinema cultural”. (COSTA, 2017, p.165)

É possível identificar neste ponto, que as grandes disputas políticas travadas durante as décadas anteriores mantiveram na agenda do debate, a separação entre o que Ikeda (2004) chamou de cinema industrial. Isto se refere ao conjunto de obras realizadas em associação às grandes produtoras atuais, e o cinema cultural – obras realizadas a partir de estruturações de organização, gestão e produção pautadas nas relações de afeto, na permuta de materiais e serviços, mesmo quando vinculadas a algum tipo de incentivo fiscal.

O marco decisivo para esse desenvolvimento dá-se pela formação da ANCINE, que apesar de inúmeras tentativas de atuação mais direta, efetiva sua contribuição apenas no ano de 2002:

A ANCINE se forma, entretanto, de forma peculiar, diferentemente das demais agências criadas no período, ela assume não só as funções de regulação, mas também a função de fomento e de formulação de políticas públicas, aspectos que caberiam aos órgãos governamentais (ministérios e secretarias). Inicialmente, o plano era vincular a ANCINE ao Ministério de Desenvolvimento da Indústria e Comércio, mas o órgão só foi efetivamente instalado em 2002, último ano do governo de Fernando Henrique Cardoso. Permaneceu um ano sob a supervisão da Casa Civil da

Presidência da República, quando passa a ser vinculada ao Ministério da Cultura. (COSTA, 2017, p.164)

Como está posta, a ideia de sua formação se sustentava principalmente num vínculo direto com o Ministério de Desenvolvimento da Indústria e do Comércio. Essa demanda se justifica pela necessidade de infraestrutura sofisticada para a execução das funções competentes à indústria cinematográfica. Fornazari (2007) apud Costa (2017) diz que:

Este percurso exemplifica, involuntariamente, a especificidade de seu objeto e escopo. O audiovisual é uma atividade que sintetiza a aproximação da arte com o desenvolvimento tecnológico, encerrando em si mesmo a ambiguidade (*sic*) de ser uma atividade industrial – que requer alto investimento e retorno econômico – e, também, um fenômeno estético, cultural e artístico, que acarreta na vida contemporânea dos países uma ampla força simbólica em termos de construção e promoção das identidades e patrimônios culturais. (FORNAZARI, 2007. apud COSTA, 2017, p.164)

Por isso que os recentes conflitos envolvendo Governo Federal e ANCINE tornaram-se públicos. A prática cinematográfica apesar de ser uma realização artística, depende em grande medida de modelos de financiamento adequados às demandas de realização e distribuição industrial. Por toda potência contida na realização da obra de arte, os conflitos políticos quanto ao fomento de atividades cinematográficas continuam no centro de importantes debates decisivos para o futuro da atual produção nacional e nesse complexo emaranhado de proposições, as realizações independentes configuram um importante setor das obras realizadas que obtiveram destaque nacional e internacional.

1.4 Práxis política X práxis ritualística

Mesmo diante de tantas potencialidades é importante ter clareza que toda obra de arte tem como premissa a estética, portanto, é política – e neste sentido sua reproduzibilidade se desenvolve por diferentes modelos de interesse e jogos de poder. Pensar o termo independente fora do contexto de aplicação política é um erro identificado por diferentes teóricos como será apresentado nas páginas seguintes. Como ponto de partida, cabe recorrer à análise de Benjamin (1985) que percorre etapas conceituais importantes para pensar o cinema e aponta para a autenticidade da obra que só é possível graças ao aqui e agora:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se

encontra. É nessa existência única e somente nela que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 1985, p. 167)

No desenvolvimento de seu conceito de autenticidade, o autor apresenta a relação da obra de arte e sua “experiência única”, aquilo que pode ser descrito como *aura*. Pensando o cinema e sua aplicação prática, deve-se estar atento a tudo aquilo que o filme passou – não enquanto unidade existencial, mas principalmente suas constituições de relações de propriedade pela qual a obra percorre ao longo dos anos. A questão fundamental não está na película original, visto que o processo de industrialização do cinema se constitui pela reprodução de cópias em larga escala, para exibição simultânea em diferentes salas de cinema, rompendo fronteiras. É possível identificar que o fenômeno da reproduzibilidade técnica resulta numa consequente destruição de autenticidade que, como indica a citação, é decisivo para o valor da obra enquanto *obra autêntica*, única. A obra de arte quando passa pelo processo de reproduzibilidade, sofre a perda de seu status de obra autêntica. Vale salientar que o autor indica que a obra de arte em sua essência sempre foi reproduzível (BENJAMIN, 1985, p.166). Então o que ocorre no processo de sua reprodução que a transforma em obra não autêntica? Ele apresenta que mesmo sendo reproduzível pelas mãos dos aprendizes, ou por especuladores visando o lucro, o que representa uma mudança significativa é que:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN, 1985, p. 167)

A relação da obra – aqui vista enquanto filme – com o princípio de autenticidade, o *aqui e agora da obra*, desaguará na modificação de sua práxis, estabelecendo-a no campo da política e não mais no território teológico ritualístico pelo qual toda obra podia ser observada. Esse movimento ocorre pela destruição da aura que em suma pode ser descrita enquanto figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIN, 1985, p.170) Sem aura, a obra se torna mera mercadoria, onde sua própria criação é destinada e pensada

enquanto produto para ser duplicada e disseminada pelas massas. Um filme que foi amplamente reproduzido para distribuição em salas de diferentes países não possui mais o aqui e agora de sua realização, mas mantém o poder de renovar-se a cada nova sessão ressignificando o local de criação que antes era o set de filmagem e que agora se tornou a sala onde está sendo exibido. Local de contato direto entre filme e seus receptores, dando um caráter político a exibições de mídias reproduzidas e exibidas em cineclubes, salas comerciais ou ainda, sítios na internet. Não se vê o aqui e agora de sua realização, cria-se um novo aqui e agora, um novo presente, uma ação política.

Apesar de ser um texto escrito na década de trinta do século passado, *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica* sucinta questões interessantes para serem refletidas em um novo contexto. Uma época em que a sociedade de massas já se estabeleceu e principalmente um momento da história onde a imagem é lugar comum. Pensar conceitos de reproduzibilidade técnica e obra de arte na atualidade tem se tornado um exercício dos mais difíceis, não mais pela novidade da tecnologia, mas principalmente pelas novas possibilidades de se apresentar ao mundo ou de como queremos que nossas imagens sejam vistas. A ciência continua o seu trajeto buscando entendimentos atualizados em meio a um conjunto de relações entre vida e arte em sua eterna jornada de busca pela emancipação.

A reproduzibilidade em termos de distribuição ocorre na modernidade e transforma a obra de arte em mercadoria reproduzível, não mais permeada por uma aura de autenticidade e muito menos ligada a algum princípio ritualístico. A arte reproduzida por uma lógica instrumental racional é revestida por muitas noções tornando-a substancialmente modificada, assumindo uma conotação política completamente desconectada de qualquer noção ritualística, “no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.”. (BENJAMIN, 1985, p.171-172)

O rompimento da práxis ritualística associado a um novo modelo de práxis política promove mudanças significativas no caráter constitutivo da obra de arte. A razão instrumental não assusta, as evoluções tecnológicas são absorvidas instantaneamente e sem resistência, o encantamento e desejo pelo 4K surgem com presença de destaque em vários meios audiovisuais e cinematográficos motivados a aceitar, e ter como referencial, um

padrão estético largamente criado e difundido pela televisão e pela publicidade. A sociedade como fruto dessa geração racional que trouxe como consequência um vazio relacional – categoricamente denominado de individualismo – segue sua jornada, tendo o imperativo monetário como criador e determinante de relações pessoais e profissionais.

Não foram superadas as relações entre público e privado, mas continua-se acreditando na arte enquanto potencial transformador, emancipador ou pelo menos, enquanto mecanismo de *de-sublimação* possível de ser realizada. O que para Benjamin era novo – a tecnologia e o consequente desenvolvimento de técnicas necessárias para o manuseio das máquinas fotográficas e filmadoras recém-projetadas, além do domínio das artes de revelação, coloração e montagem de filmes com diferentes milimetragens – hoje não é mais impactante. Vive-se a era da imagem digital.

Com o cinema independente não é diferente. O rótulo de estar à parte não agrega ao produto audiovisual, o status de obra autêntica. Sua designação agrega um valor político informando aos espectadores que o filme que será visto surge de uma articulação de forças que não parte de dentro dos grandes estúdios e produtoras. Em uma época onde as vidas são regidas pela lógica de mercado, determinando padrões e preceitos morais, o audiovisual permanece à mercê desse movimento. Mesmo para os filmes classificados como independentes é importante saber que nem sempre o que conduz sua realização é o interesse artístico, único, *autêntico/político*. Apesar de muitos buscarem por obras autênticas, seria um erro dos mais ingênuos entender o rótulo *independente* como destinado apenas a este tipo de produção.

É necessário observar esse fenômeno dentro da lógica de mercado que envolve relações de produção – e não simplesmente como realizações à margem, fora da regência de um modelo hegemônico comum a indústria do audiovisual contemporâneo. Produções independentes não são criações do século XXI. Suas várias organizações, modos de operar, coletivos de diretores, vêm ocorrendo e se renovando a cada nova década juntamente com as reflexões sobre a recente trajetória do cinema e suas várias possibilidades de execução na história dos sujeitos.

Os desejos tão bem trabalhados pela publicidade, a repetição categórica de modus operandi de enquadrar, montar e colorir imagens/movimento são exemplos marcantes de uma reproduzibilidade massiva de modelos exportados pelos grandes estúdios principalmente os americanos. Refletir a cerca das produções independentes atuais é

compreender as necessidades econômicas, estéticas e políticas que regem as transformações necessárias nas engrenagens do sistema. De acordo com Xavier (2001) apud Costa (2016):

(...) afinal, sejam quais forem os mecanismos de viabilização do cinema da nova conjuntura, a sua relevância dependerá da força de expressão e da envergadura dos seus autores, dentro de várias tendências. Por mais que tenhamos hoje uma ansiedade pelas fórmulas rentáveis e por mais que o nacionalismo gere uma visão tolerante do que é simplesmente oportuno no mercado, a aplicação de fórmulas e o recurso a gêneros consagrados se mostram hoje insuficientes para revigorar o cinema brasileiro. (XAVIER, 2001 apud COSTA, 2016, p.15)

Os processos e tentativas de revigoramento das produções nacionais perpassa o conjunto das implicações políticas no que concerne a criação de leis de incentivo e políticas públicas voltadas para o aperfeiçoamento técnico especializado. Porém, Xavier identifica que a modificação do modelo estrutural de mecanismos de financiamento via agências, por si só não trará resultados satisfatórios. O que tem sido decisivo nessa nova etapa de produções nacionais é entender que os desafios postos vão além da repetição de modelos e formatos de fazer, produzir e distribuir filmes. O que tem se apresentado enquanto desafio é a recusa em recorrer às estruturas de gênero e construções narrativas que seguem modos e modelos tidos como consagrados. Nesse território, o cinema documental brasileiro se apresenta enquanto “produto de ponta”, obras que se caracterizam por sua “qualidade singular em pôr à prova na imagem os grandes temas e questões apontados pelas recentes teorias cinematográficas”. Essa afirmação fica clara nas palavras do próprio Ismail Xavier (2013) em entrevista¹⁰ cedida ao programa Sala de Cinema, quando questionado sobre o fato de documentários que estão sendo vistos em maior número, ainda que com espaço reduzido em salas comerciais:

O próprio fato no mercado absorver, na esfera do longa-metragem, é inusitado. Há 20, 30 anos atrás você contava nos dedos os longas metragens que iam pro mercado passar no cinema com o mesmo estatuto, digamos, do filme de ficção. E é claro que o documentário é o lugar do arejamento. O documentário é hoje o seguimento de ponta do cinema brasileiro e de ponta do ponto de vista plástico. Porque acho que é no documentário que está sendo feita a experiência de embate com os problemas todos que nós estamos discutindo. A questão do real, a questão da ficção, a questão do teatro, a questão desta névoa enorme de discursos que nos saturam quando você falar arejado pode estar certo que tem a ver com essa ideia de que é algo que não se inscreve naquela mesmice que a gente se habituou por todos os gêneros que a indústria há décadas está

¹⁰ Entrevista cedida ao programa Sala de Cinema/SESCtv publicado no youtube no dia 31 de agosto de 2013 <<https://www.youtube.com/watch?v=Zk9AON3og6c>>

explorando. Você tem um conjunto muito grande de cineastas que estão fazendo longa metragem e estão se deparando com todos esses problemas: o que é fazer um cinema político, o quê que é o real, o que é buscar um cinema que ao invés de respostas faz aquilo que em geral a arte faz melhor que é apresentar perguntas. O que é trabalhar um documentário sem ser pedagógico chato e simplificador, ou seja, a linguagem que os documentaristas estão buscando, eu digo de ponta porque ela é o lugar onde os problemas fundamentais relacionados com a relação do cinema com o mundo estão sendo discutidos hoje de maneira mais intensa e com muita criatividade. A variedade de estratégias de questões de filmes de diferentes modos está desafiando a crítica nos levando até a produzir um discurso sobre o cinema que nos dá este prazer que você está tocando nas feridas do que é o documentário. (XAVIER, 2013)

Mais uma vez, uma ação política. É sabido que toda produção audiovisual requer planejamento cuidadoso, respeitando as etapas que devem ser seguidas para sua efetiva realização. Criar uma planilha orçamentária organizada e consciente dos custos de produção é elemento essencial para a realização de qualquer obra audiovisual. Após a definição do roteiro, uma decupagem minuciosa deve ser feita identificando e orçando as demandas necessárias para sua realização. É um trabalho feito em coletivo pela direção geral, direções de arte e fotografia, além do produtor que trará todos os custos de maquinaria, iluminação e equipamentos. Entender com clareza as etapas necessárias para a gravação é fundamental para que não haja atrasos ou ausência de instrumentos necessários para a realização de uma cena. Sejam estes recursos humanos ou materiais. Os custos de um dia de gravação são altíssimos e qualquer atraso significa prejuízo para todas as áreas de criação e produção do set. O que resulta em prejuízos artísticos, já que é necessário correr contra o tempo, comprometendo planos importantes do filme e financeiros, pois as horas não são calculadas por minutos, mas sim por cífrões.

Deve-se buscar uma leitura que leve em consideração as particularidades de desenvolvimentos históricos de cada realidade para que este exercício teórico se efetive. Não significa neutralizar as contribuições, sejam positivas ou negativas e de intercâmbios que vem sendo travados no campo da produção textual sobre teorias do cinema. Pelo contrário, é nesse exercício permanente de percepção das diferenças que se torna possível observar com mais lucidez o processo de desenvolvimento de uma arte tão recente e tão única quando observada por diferentes ângulos.

1.5 Cinema Independente no Brasil

A renovação ou nova retomada do cinema brasileiro passa diretamente pela necessidade de preservação das suas bases de isenção de interferências em suas realizações, que são impostas por instâncias financeiras. O diálogo entre modos possíveis de incentivos para a produção audiovisual é imprescindível para que novos realizadores contribuam para o fortalecimento do cinema nacional. Filmes devem ser pensados enquanto obras que surgem independentemente de modismos e de imposições estéticas. Evidentemente que o mercado audiovisual abarca diferentes possibilidades e necessidades de produções. Um filme dramático que propõe narrativas densas de contradições da vida social é bem diferente de um *blockbuster*.

É lugar comum encontrar afirmações que defendem arduamente a preservação dos aspectos criativos de cada diretor, durante a realização de uma obra audiovisual, sem interferência direta ou indireta da produção executiva. Esta característica, comum ao rótulo de produção independente, situa esses realizadores como criadores que produzem a margem de uma lógica de mercado hegemônica, diretores visionários, romantizados, de suma importância para a ascensão da produção cinematográfica brasileira, que vem ampliando suas fronteiras e alcançando novos modos de exibição, contribuindo enormemente para o surgimento de narrativas autênticas.

Rocha (2011) em seu artigo – *Cinema independente no Brasil: anos 1940-50 – Formas de produção independente: sistemas e modelos* – identifica que para o Brasil os anos de 1940-50 são decisivos no que compete à discussão das produções cinematográficas independentes. É nesse período que se observou a consolidação de três grandes grupos de realizadores: 1- a efetivação dos grandes estúdios paulistas como Vera Cruz, Maristela, Multifilmes; 2- a crescente e significativa produção das chanchadas no Rio de Janeiro, produzidas e distribuídas pelo estúdio Atlântida, responsável por lançar no mercado cinematográfico nomes como Eliana, Oscarito, Grande Otelo; 3- o bloco dos independentes composto por nomes como Rodolfo Nanni (*O Saci*, 1953), Carlos Ortiz (*Alameda da Saudade, 113*, 1953), Alex Viany (*Agulha no palheiro*, 1953), Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus*, 1955) e Roberto Santos (*O grande momento*, 1959), em sua grande maioria sujeitos oriundos do PCB, o que contribuiu para um forte caráter político em suas discussões.

Se por um lado observa-se a existência de grandes estúdios que possuíam o monopólio das produções e distribuições nacionais, de outro, havia muitos realizadores que buscavam, das mais diversas formas, recursos para a realização de seus projetos. Nesse momento da história, diretores e produtores independentes possuíam forte base política, que se refletia em suas obras expondo nas telas do cinema contradições marcantes da vida social brasileira.

Para Rocha (2011) todo exercício metodológico é importante para a compressão das bases ideológicas do termo *independente* em território nacional, visto que, seu recorte não é capaz de diagnosticar a complexidade daquilo que o autor chamou de “produção independente” daquele período. Neste sentido, o entendimento das bases ideológicas apresenta uma noção de *independente* como àquele que está diretamente atrelado a compromissos “éticos” e “estéticos” de discussões referentes a contextos sociais específicos, que quando associados à pontuação de questões progressistas “certamente encontrariam diálogo com o público”.

Um cinema verdadeiramente independente significaria, assim, um compromisso ético e estético a partir do qual a realização de filmes no Brasil fizesse parte de um sentido maior de reflexão em torno das condições sociais, econômicas e culturais do próprio país, donde a crença de que tais filmes imbuídos desse espírito progressista certamente encontrariam diálogo com o público. Essa leitura histórica é de grande valia para estabelecer as origens ideológicas de um “cinema moderno” no Brasil, consubstanciado pelo movimento do Cinema Novo. (ROCHA, 2011, p.1035)

O caráter decisivo para compreender o termo independente está justamente na possibilidade de uma obra – mesmo financiada por órgãos e instituições privadas e/ou estatais – preservar em si a liberdade criativa, liberdade de construções narrativas e estéticas, possibilidades de contestações e apontamentos para questões que se apresentam pertinentes para cada realizador. Pensar o universo do independente é como disse Manoel de Barros “viver do que inventa”.

Mas afinal, o que é cinema independente? Como pensar o cinema independente no Brasil? É possível refletir a partir de pelo menos três aspectos importantes que estão justapostos já que um depende do outro para sua existência. Sob um primeiro olhar, toda produção constituída fora dos grandes estúdios, que possuem como características uma equipe reduzida, tempo de gravação ágil e baixo orçamento, é caracterizado como

produção independente. Aqui está a designação *econômica/mercadológica* como primeiro modelo de produção característico de obras audiovisuais elaboradas fora dos grandes centros e instituições financiadoras do cinema, de maneira independente. O segundo aspecto importante e muito mais poroso de observação, trata-se da designação cultural que é atribuída ao filme quando classificado como independente, além de seu caráter político que necessariamente surge enquanto construção social e configura a terceira característica fundamental para o entendimento de cinema independente. (IKEDA, 2004)

É importante ter consciência que a noção de filme independente surge a partir da necessária quebra de hegemonia exercida por alguns estúdios que produzia, executava e distribuía os filmes para as salas de exibição. Diretores que não tinham acesso aos grandes estúdios estavam condenados a não realizarem seus filmes, visto que os custos operacionais para a realização cinematográfica exigem grande poder aquisitivo. No centro dessa luta de interesses tínhamos os produtores e os autores.

A observação dos debates entre produtores e autores a partir das referências apresentadas por Rocha revela que a quebra de hegemonia dos grandes estúdios configura uma etapa fundamental para as produções independentes no Brasil. Por isso indica os anos de 40-50 como decisivos, pois neste período, além dos estúdios paulistas, as chanchadas cariocas e os realizadores independentes vinculados direta ou indiretamente às discussões políticas – pautadas em grande parte pelo Partido Comunista do Brasil – emerge um quarto bloco de realizadores definido pelo autor como o grupo de “cronistas e repórteres especializados”. Esse grupo traz para a pauta das discussões que o que realmente seria decisivo para o entendimento das produções independentes não estaria diretamente relacionado ao conteúdo narrativo ou ideológico constituinte das narrativas fílmicas. Para ele, o fundamental seria o entendimento das *relações de produção* desenvolvidas em cada processo fílmico. (ROCHA, 2011)

Em meio ao debate, o pesquisador apresenta os anos de 1948 a 1954 como período de intenso debate político de afirmação da classe dos produtores. Destaca-se a formação do Cine Produções Fenelon na cidade do Rio de Janeiro. Moacir Fenelon importante produtor dessa época esteve à frente da Atlântida Filmes entre os anos de 1941 a 1947. Com sua saída, associa-se a produtora Cinédia de Ademar Gonzaga e produz filmes fora da hegemonia dos grandes estúdios, mas suas ideias divergiam daquilo que era defendido

pelos realizadores ligados ao PCB. De acordo com o autor, Fenelon defendia que a competência do produtor independente é:

(...) defender publicamente um perfil diferenciado de profissional integrado ao mercado de trabalho – ou, para usar as expressões correntes, de um “produtor avulso” inserido na “indústria”. A ideia de autonomia ou de independência ajudava a legitimar uma estratégia competitiva de abertura e delimitação de espaços específicos no interior de um exíguo mercado de trabalho. Definir-se como “independente” era afirmar-se a um só tempo como *profissional técnico, homem de ideias e produtor executivo*. No período que estamos abordando, Moacyr Fenelon soube como ninguém encarnar esse perfil. (Rocha, 2011, p.1036)

Definir o cinema independente é percorrer um caminho tênue entre relações de mercado e relações de produção. Se por um lado as relações de mercado tem poder para determinar as construções estéticas de obras produzidas em série, de outro, novos modelos nas relações de produção possibilitaram e ainda possibilitam a descoberta de novos caminhos para se fazer, pensar e distribuir os filmes. Se por cinema independente entende-se que todas as obras produzidas à parte dos grandes estúdios são categoricamente produções que se encaixam nessa definição – incorre-se num grande erro, já que não é possível determinar a questão independência fora do contexto cultural, de lutas políticas e de coletividades. Analisar suas características unicamente pelo pilar econômico é erro grave, descontextualizando sua produção/elaboração que necessariamente emerge de um aspecto cultural específico.

A definição de independência não é deslizante apenas do ponto de vista econômico, mas em termos geopolíticos também. Se levarmos em conta apenas o padrão *hollywoodiano*, o cinema independente é episódico em grandes blocos econômicos (EUA, França e Alemanha, por exemplo) e endêmico nas regiões da América Latina e da África), para mantermos apenas a discussão entre centro e ocidente. De outra parte, é também uma afirmação política, uma demarcação de território geográfico, político e um posicionamento de mercado: a adoção e manutenção do rótulo de *independente* não impede que negociem em algum nível com capital internacional e com a economia pós-industrial. (COSTA, 2016, p. 3)

Entender a noção de independência pressupõe observar as relações travadas entre diversas fontes e modelos de financiamento. No Brasil, por exemplo, é impossível pensar as produções cinematográficas, independentes ou não, distanciadas de algum tipo de financiamento, seja federal, estadual ou municipal, já que para a realidade brasileira, as isenções fiscais oferecidas pelo Estado para as empresas que financiam a produção de atividades artísticas culturais é uma prática comum. Com o cinema não é diferente, é preciso estar atento ao observar realizações que se auto intitulam como independentes.

Devem-se levar em consideração suas relações econômicas, mas também verificar os aspectos culturais pelos quais a obra emerge e principalmente sua relação de produção, sua postura política. Um filme que possui liberdade conceitual, que preserva as potencialidades de linguagens tão subjetivas, por mais que trafegue por caminhos similares, é sempre uma construção única e possível de ser atingida apenas por seus realizadores de maneira independente, mesmo quando apoiados financeiramente.

Ikeda (2004) importante pesquisador do cinema independente contemporâneo afirma que “O verdadeiro cinema independente, portanto, deve unir esses três pontos: I) não vir de Hollywood, II) ser financeiramente autossustentável e III) não deve visar em primeiro lugar o lucro, mas sim um aspecto cultural.”¹¹

Com essa afirmativa apresenta um sério conflito de análise, já que em muitos casos as obras audiovisuais preenchem um ou mais desses critérios e não os três, tornando a conceituação do cinema independente uma tarefa nada simples de ser executada. Um filme que não é gestado por Hollywood é facilmente aceito como independente, porém não é apenas o fato de ser de Hollywood ou não que determina seu status de filme independente. Muitas são as produções que apesar de não estarem vinculadas a grandes estúdios, possuem orçamentos altíssimos, são realizações que não permitem um livre exercício da direção já que questões conflitantes são decididas pelas instâncias financeiras da obra e finalmente, o único objetivo desses filmes é a obtenção de lucro. Não é à toa que discussões sobre faturamento despertam grande interesse.

Refletindo com mais atenção a esses critérios, é possível perceber que dentre as diversas possibilidades do audiovisual, observadas na atualidade, muitos são os interesses que motivam suas produções. Filmes produzidos fora dos grandes estúdios, mas com alto orçamento captado em fontes diferenciadas que visam com sua produção o retorno do investimento, é possível observar que os interesses que estão por trás de qualquer obra audiovisual, são fontes importantes para um melhor entendimento da obra. Para este trabalho, que busca refletir a realização do documentário independente, é fundamental perceber esse modo de *produzir/executar/distribuir* produtos audiovisuais sempre levando em consideração seus aspectos *Econômicos, Mercadológicos e Políticos*.

¹¹ Entrevista concedida a Guilherme Whitaker para o Jornal do Curta, 2004, link de acesso: http://curtaocurta.com.br/noticias/existe_cinema_independente_no_brasil_-204.html#.V7OIJSGrLcc

Desse ponto pergunto: qual é o cinema independente no Brasil? O próximo filme da Xuxa é independente? Sim, se pensarmos no primeiro critério, e talvez, se pensarmos no segundo. Estorvo, de Ruy Guerra, ou o próximo filme de Júlio Bressane, são independentes? Sim se pensarmos no primeiro e terceiro itens, mas não se pensarmos no segundo¹². (IKEDA, 2004)

O universo dos independentes configura de fato o conjunto das obras que por intenção de seus realizadores e *indexação social* são aceitos, entendidos, recebidos enquanto produções independentes, fazendo aqui uma relação direta com a definição de cinema documentário proposta por Fernão Ramos (2008):

A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção. Em termos tautológicos, poderíamos dizer que o documentário pode ser definido pela intenção de seu autor em fazer um documentário, na medida em que essa intenção cabe em nosso entendimento do que ela se propõe. (RAMOS, 2008, p.27)

A partir da definição de Ramos (2008) de cinema de autor – construído por um cineasta criador e valorado pela intenção da linguagem documental – é possível ampliar tal análise e pensar o caráter da assertiva *independente* como construção social e ação política a partir da intenção dada por cada realizador, visto que, enquanto espectadores de obras audiovisuais, ao indexar ao filme a designação de independente, entende-se que este filme é fruto de uma produção que preserva certas características criadoras e de gerenciamento da produção, não encontradas nos filmes produzidos por grandes estúdios. Desta forma, a designação dada por seus realizadores, configurando a intenção da narrativa que envolve a obra desde sua linguagem até sua estrutura de produção é um elemento fundamental para que a recepção se estabeleça de maneira efetiva.

Ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece asserções, postulados, sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional. (RAMOS, 2008, p. 27)

Assim como a recepção de linguagens – documental e ficcional – pode e, segundo o autor, devem ser percebidas enquanto construções sociais, postulados a intenção de filme independente também configura uma atribuição dada por seus realizadores. Com isso, estar diante de uma narrativa apresentada como independente representa que se tratar de um

¹² Idem

filme realizado de maneira distinta daqueles que se desenvolvem alicerçados em um modelo já apontado – o de cinema industrial.

CAPÍTULO 02 – DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

2.1 Clássico/Moderno/Contemporâneo

Para Nichols (2005) ao observar a história do documentário é importante seguir por uma base que se distancie de premissas que orientem a elaboração de um discurso que se constitui enquanto tradição. A tentativa de elucidação, a partir de enunciados sobre formação e elaboração ocorre após o fato. Realizadores e teóricos remontam suas origens, tomando o documentário enquanto aquilo que se tornou – não indicando uma origem inventiva.

A categorização de períodos do documentário só se dá pela sua efetiva realização enquanto linguagem singular. Mesmo partindo de um legado do fato e não de uma tradição determinada, o desenvolvimento de sua linguagem segue o próprio desenvolver da história, percorrendo etapas decisivas de *elaboração/produção* filmica e *elaboração/produção* teórica. Assim como é inerente à teoria do cinema (ficção e não ficção), o documentário enquanto gênero distinto de outras elaborações, constitui um vasto universo de experimentações estéticas e narrativas.

O interesse desses cineastas e escritores não era abrir um caminho livre desobstruído para o desenvolvimento de uma tradição documental ainda não existia. Seu interesse e sua paixão eram a exploração dos limites do cinema, a descoberta de novas possibilidades e de formas ainda não experimentadas. O fato de alguns desses trabalhos terem se consolidado no que hoje denominamos documentário acaba por obscurecer o limite indistinto entre ficção e não ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica, que estimularam esses primeiros esforços. A continuação dessa tradição de experimentação foi o que permitiu que o documentário permanecesse um gênero ativo e vigoroso. (NICHOLS, 2005, p.116-117)

Elaborações referentes ao cinema documental e sua consequente institucionalização formal ocorre fundamentalmente a partir dos anos 20 do século passado, adquirindo maior vigor e alcance já nos anos 30 pela escola inglesa de Grierson¹³.

¹³ A palavra documentário, usada para nomear um domínio específico do cinema, começou a se estabelecer no final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930, sobretudo com a escola documental inglesa, em bora já figurasse antes em um ou outro texto. Ele traz as marcas de sua significação surgida na segunda metade do século dezenove, no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época. Possui desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que ser quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados. Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então e, consequentemente, de revelação da verdade. (TEIXEIRA, 2012, p.185)

É sabido ainda que na União Soviética, experimentações e elaborações teóricas estavam sendo desenvolvidas principalmente por Vertov. O fato existente do registro fílmico impulsionou um amplo debate formal. Fazendo uma ponte com a atualidade, o grande número de realizações documentais desenvolvidas a partir de financiamentos públicos, privados, ou mesmo as produções sem nenhum tipo de financiamento compõem o cenário contemporâneo de produção cinematográfica documental. Assim como em suas origens, o cinema documental não possui um marco inaugural – a contemporaneidade não indica uma tradição do agora. Os elementos experimentados e debatidos, sejam em festivais ou na academia, partem sempre do fato de que existem produções desenvolvidas sob os moldes do cinema documental, permeadas por experimentações não observadas em outros períodos, ao que se convencionou chamar de período clássico e moderno.

Da-rin (2004) defende a tese de que o cinema já nasce como documentário enquanto documentação da realidade, que nada mais é do que “a elaboração técnica” da própria realidade. As aspas indicam atenção a sua proposta pelo fato de que a realidade não pode ser construída, pois ela já está dada. O detalhe percebido por ele foi que para o cinema, a realidade não está dada. O documentarista que decide realizar um filme sobre movimentos sociais, por exemplo, depara-se com uma situação da própria existência concreta - grupos de indivíduos que mobilizados desenvolvem atividades políticas que caracterizam as práticas sociais e coletivas dessas organizações. Dentro da proposta de realização deste filme os sujeitos participantes convertem-se em representações atuais de influências passadas, seja o presidente de determinado movimento encenando postulados referentes a personagens históricos, onde o sujeito ordinário torna-se referência enquanto personagem da obra pelo artifício da construção técnica do real. Movimento somente possível através da realização cinematográfica.

O cinema, ao aportar neste ambiente dando movimento às imagens fotográficas e realistas do mundo, contribuiu de forma privilegiada para construir tecnicamente a “realidade”, ao mesmo tempo em que transformava em espetáculo. Registro de fatos reais, ficções, encenações e reconstituições formavam um amálgama indistinto, que saciava a fome do público por atualidades. (D-ARIN, 2004, p. 32)

Em última instância, a arte cinematográfica é o exercício permanente de construção técnica do real, por isso que é dito desde Jean-Louis Comolli (2006) que o problema de fato do documentário ser tão fiel à realidade, reside nas dificuldades de

manutenção da naturalidade dos sujeitos filmados quando postos diante da câmera (*auto-mise-en-scène*).

Essa *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascará-la, apaga-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquele que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma. (COMOLLI, 2006, p. 85)

O autor foi o primeiro que chamou atenção para esse fato. Nesse ponto as discussões presentes tanto na teoria do cinema como nas reflexões de método na antropologia, em especial o filme etnográfico, são fundamentais para o entendimento das etapas de desenvolvimento conceitual. Parece nítida a relação de Comolli com as apresentadas por Jean Rouch¹⁴. Tomando como base as reflexões da etnografia, *Nanook* (1922) e *Homem de Aran* (1934), ambos do antropólogo Robert Flaherty, são as referências máximas do debate entre documentário e filme etnográfico.

No filme *Nanook*, os postulados teóricos apresentados décadas após sua realização, são vivenciados pela construção técnica da realidade proposta por Flaherty. Mais um elemento importante para a compreensão da tese defendida por D-arin (2004), que entende o cinema documentário como pai do cinema. O fato de limitações técnicas exigirem artifícios de elaboração dessa realidade possibilitou a realização deste filme. O iglu apresentado não possuía teto, pois seria necessário que a luz adentrasse no espaço de maneira que a câmera pudesse imprimir a realidade da rotina do esquimó. Esclarecer esse

¹⁴ Tal estratégia, no entanto, não nasceu junto com o primeiro filme de Jean Rouch. Ao contrário. Ela é o resultado de suas primeiras experiências com o registro etnocinematográfico de aspectos de algumas sociedades africanas. Foi a partir dessas experiências que sua forma de interagir com as pessoas observadas e seu estilo fílmico, seus procedimentos de *mise en scène*, começaram a se construir. (...) O “outro” é então, aqui, retirado do seu contexto sociocultural imediato e envolvido numa situação extraordinária, ou seja, uma situação desvinculada de sua vida quotidiana. Em outras palavras, contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos, que buscam registrar aspectos da cultura observada – aspectos esses que, desconsiderando a dose de pró-filmia, ou seja, o comportamento que resulta da presença da câmera, existente em qualquer documentário, aconteceria independentemente da câmera –, no filme de improvisação, bem como no documentário-ficção, o objeto do registro não pré-existe à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada. (...) Com esse procedimento, ou seja, fazer com que as pessoas filmadas participassem da *mise en scène*, Rouch vai ao encontro de Flaherty que, junto com Vertov, são seus dois ancestrais totêmicos, os dois pilares sobre os quais está ancorada a sua obra cinematográfica. Esse procedimento foi iniciado com Robert Flaherty e seu *Nanook of the North*, realizado em 1922. (FREIRE, 2006, p. 59-61)

fato é de extrema importância para desconstruir a ilusão de que o documentário nasce enquanto filme que apresenta para o mundo a vida real tal qual é vivida, quando na verdade desde Godard é sabido que o filme documentário nasce enquanto elaboração controlada de uma realidade que se apresenta aos olhos do diretor e é reelaborada por artifícios técnicos claramente expostos na obra de autores como Grierson, Cavalcanti, Godard e Comolli.

A importante contribuição de Flaherty de um método próprio para a elaboração do filme documentário só foi possível por uma sintaxe narrativa do modo de representação. Do ponto de vista formal, o documentário se torna aquilo que conhecemos hoje a partir de Flaherty, Grierson e Vertov. Não esquecemos aqui, que sendo rigorosa com a história, a tese central de D-arin (2004) é que o cinema já nasceu enquanto documentário. O que Flaherty faz é dar sintaxe a linguagem, o efeito, mas não havia ainda a compreensão.

Para encenar, Flaherty viveu a dura vida de Aran, do mesmo modo que viveu com Nanook. O *encenar*, para o diretor americano, possuía um sentido distinto daquele que teve para o grupo documentarista inglês dos anos 30. Nanook era efetivamente um esquimó. As tomadas foram feitas em seu mundo, a baía de Hudson, sob condições adversas de temperatura, ainda que não exatamente aquelas que o filme representa. Não existiam condições tecnológicas, no início dos anos 20, para se filmar em locomoção pela região Ártica. O negativo, por exemplo, não tinha emulsão em baixas temperaturas. A solução encontrada por Flaherty foi preparar a ação do personagem, mantendo-se próximo a pequenos centros habitados onde encenou o movimento de Nanook em terras distantes. Este tipo de encenação documentária coloca questões éticas e estéticas bastante distintas da *encenação-construída*. Se o filme *Nanook, o esquimó* fosse encenado através da ação-construída, Nanook não seria o esquimó Allariak, mas um ator amador japonês, representando um esquimó dentro de um estúdio, no verão californiano, tendo acima de sua cabeça, fora de campo, um chuveiro jogando flocos de isopor. Flaherty abominava a *encenação-construída*, como fica claro em sua biografia e em diversos conflitos que teve com diretores realistas hollywoodianos. É o caso dos desentendimentos com Murnau, por exemplo, durante as filmagens do filme *Tabú*, de 1931. Na *encenação-locação* reside um grau de intensidade da tomada inteiramente distinto daquele da *encenação-construída*. O espectador não vê uma imagem de estúdio, mas vê uma imagem da baía de Hudson, e isto está bem claro para ele - embora não esteja claro que o iglu, no qual Flaherty mostra uma família abrigada do frio, não pode ter teto para permitir a entrada da luz. Como a ética que rege a fruição do documentário *Nanook, o esquimó* não é a ética centrada na demanda de interação e reflexão, o fato de a câmera não mostrar o iglu sem teto possui uma importância marginal para definirmos o campo ético deste documentário. (RAMOS, 2010, p. 77-78)

Outro aspecto importante de observação reside no fato que a partir do momento em que postulados e enunciados a cerca das produções documentais são desenvolvidas, a ideia de *realidade construída* e *realidade encenada*, começam a fazer parte da agenda de debate referente ao tema. As discussões elucidaram que a separação pura e irrestrita quanto a ficção, deve ser aquela onde a realidade é simplesmente construída artificialmente e o documentário como realidade extraída da própria vida, foram ganhando novos contornos e implicações práticas e teóricas. A tentativa de Flaherty foi transmitir o máximo de naturalidade, tendo clareza de que a ideia de uma câmera que filma sequencialmente não se aplicaria. Fica nítido que ele sabia que encenação e montagem devem estar presentes na produção documental. É esse exercício de transmitir uma realidade “natural” que não é penetrada pela ficção que, de fato, constitui o cinema documentário – sua identidade enquanto gênero narrativo único.

Mesmo que muitos realizadores não tivessem conhecimento da dimensão de seus atos para as gerações seguintes, Vertov tinha clareza que mesmo nos projetos realizados no intuído de se distanciar das encenações e criações controladas, o fato da escolha de colocar a câmera em determinado ponto significa um recorte do olho daquele que filma. As bases para o desenvolvimento de seu projeto do kinolho, da câmera olho. A representação máxima desse exercício é o filme *O Homem com a Câmera* (1929). Sua fascinação estava sustentada na ideia do real pelo real e pode-se afirmar que neste filme ele chegou próximo, mas é sabido que em filmes como *Três canções para Lenin* (1934) a realidade apresentada é extremamente controlada, definida e encenada. Nesse filme as cenas indicam uma construção narrativa dominada, por exemplo, as apresentações do banco em que Lenin sentava. Um filme que foi feito em homenagem aos dez anos da morte de Lenin (morto em 1924) e que para alguns não passa de mero exercício panfletário. Vertov (1934) desenvolve uma pesquisa sobre Lenin e descobre que ele era a personalidade mais popular da União Soviética, tido quase como uma divindade, uma lenda, um mito vivo. “*O homem que superou frio*”.

De maneira sintética o filme é dividido em duas partes cabendo à primeira, a apresentação do homem e seus feitos e na segunda os avanços sociais trazidos pela revolução. O progresso, a industrialização e a modernidade que adentram em território soviético como postulado do homem que foi. As cenas do velório de Lenin marcam o ponto de virada da vida soviética e do filme que adentra nas conquistas possibilitadas pela revolução. Com o completo domínio de uma arte tão prematura pode-se afirmar sem medo

de incorrer em equívocos que Vertov passeou pela técnica e como nos disse D-arin (2004) o cinema nada mais é que a construção técnica da realidade. Ele traz as referências do ilusionismo de Méliès (1896), as referências do cotidiano apresentado pelos irmãos Lumière, referências da montagem de Eisenstein, prevendo aquilo que atualmente é chamado de *sujeito-da-câmera*.

Uma questão relevante da atualidade reside no fato da necessidade de uma urgente expansão do conceito de documentário. Arlindo Machado (2011) em seu artigo, *Novos Territórios do Documentário* deixa claro que o conceito de documentário tal qual foi apresentado durante décadas anteriores, não é mais capaz de abarcar a totalidade de possibilidades geradas pela expansão das realizações atuais. A dinâmica fragmentada e diluída, muito em função da modernidade, traz para a construção das narrativas filmicas a noção de *opacidade*, demonstrando no que compete ao cinema de não ficção, o caminho seria muito mais o de uma dilatação do conceito, abrangendo novos modelos e modos de fazer o filme documentário, do que propriamente uma definição hermética e final. O que ocorre é uma divisão em catalogação de vários tipos de documentários realizados nos dias atuais.

O documentário tem um problema básico: nós todos falamos dele, mas não sabemos bem o que ele é. Não conheço uma definição de documentário que seja satisfatória e que dê conta de todos os produtos audiovisuais que são encaixados nessa categoria. Mas seja qual for a definição, sempre haverá documentários que não a referendam. Então, como a definição é difícil, em geral se explica o documentário não por suas qualidades intrínsecas, mas pela negativa: documentário é não ficção (não por acaso, os povos de língua inglesa chamam os documentários de *nonfiction films*). Considerando que no audiovisual, ou pelo menos no cinema, a ficção é hegemónica, é a categoria dominante, então se define documentário como a sua negação. Mas se a ficção pode ser definida como a *suspensão da descrença* (uma história fictícia não pode ser considerada verdadeira ou falsa: ela é o que é e ponto final), espera-se que, no documentário, assim como no telejornal, as coisas se passem de forma diferente, ou seja, eu preciso acreditar na veracidade daquilo que estou vendo e ouvindo. (MACHADO, 2011, p. 6-7)

Aqui é possível uma ponte com a ideia apresentada por D-Arin (2004) e Nichols (2005), quando afirmam que o entendimento do conceito de documentário não pode ser entendido a partir da busca de uma origem pautada na tradição. Para ambos, o cinema nasceu documental, não cabendo uma análise de bases tradicionais de filmes não ficcionais. Apenas o tempo e as reflexões que surgiram revelaram que os filmes são diferentes em método e narrativa, gerando uma divisão utilizada até os dias atuais de

filmes de ficção e não ficção. É importante ter clareza dessas etapas, visto que o próprio cinema não tinha certeza do que realmente era no momento do seu nascimento. Os debates referentes à forma, gênero e tudo aquilo que compõem a agenda de questões importantes, surgem momentos depois de sua efetiva existência. Para todos os envolvidos no surgimento do cinema era impossível perceber que a narrativa que se estabeleceria enquanto condição primordial da recente arte seria o *santo graal* da realização cinematográfica. Neste ponto, a importância da narrativa dentro da construção do filme é primordial e foi, por assim dizer, a grande pérola da arte cinematográfica¹⁵.

D-arin (2004) ao abordar a escola inglesa (Grierson e Cavalcanti), mostra que para Alberto Cavalcanti, o documentário pode ser entendido como uma maneira do cinema selecionar a própria vida e explorá-la, o que significa dizer que para ele o documentário literalmente filma o real. Nasce criando um fosso com a ficção, pois esta seria a única forma para criar uma identidade própria. Para dar identidade ao documentário foi necessário uma que lhe fosse própria e isso só foi possível a partir do distanciamento formal e metodológico criado com a ficção.

Essa posição se torna ainda mais clara quando expõe o manifesto onde eram caracterizados os três principais elementos do documentário; 1- A capacidade do cinema de circular, observar e selecionar a partir da própria vida pode ser explorada em uma nova forma de arte. Os filmes de estúdio ignoram essas possibilidades de acesso às telas ao mundo real, filmam histórias atuadas em fundos artificiais; 2- A crença do ator original (nativo) e na cena original (ou natural) são as melhores guias de interpretação cinematográfica do mundo moderno, proporcionam a capacidade de interpretação sobre eventos do mundo real, mais complexos e surpreendentes do que a imaginação do estúdio possa recriar; 3- Acreditava que as histórias assim contadas, crumente extraídas são mais reais no sentido filosófico.

Ao se referir ao sentido filosófico de real, Grierson nos remete à sua concepção idealista do mundo e do processo de conhecimento através da arte. Seus textos anteriores, inclusive aqueles do período universitário, examinados por Ian Aitken, demonstram que Grierson estabelece uma separação entre o real – geral e abstrato – e o fenomenal – empírico e

¹⁵ Ismail Xavier observa essa potencialidade quando afirma que a partir de Griffith inaugura-se um novo momento para o cinema tornando sua realização permeada por infinitas possibilidades de construção técnica da realidade. O que foi apresentado foi um modelo de fazer o cinema sustentado na narrativa. Importou da literatura este modo de contar história visto que a literatura de sua época era eminentemente narrativa e plenamente estabelecida. (XAVIER, 1984)

particular. O “real” para ele não é o conjunto dos aspectos superficiais do mundo empírico, mas uma realidade subjacente e determinante. Este real, fundamental, não é imediatamente perceptível, mas pode resultar de um processo interpretativo que a filosofia, a religião e a arte são especialmente capazes de proporcionar. (D-ARIN, 2004, p. 73)

A importância da escola inglesa para a produção documental é unânime, desde as primeiras imagens feitas na saída da fábrica pelos irmãos Lumière, o real tem sido uma busca no universo documental. Apesar de serem constituídos por estruturas formais bem diferenciadas, os documentários *clássicos* e *modernos* gravitaram em torno do tema – seja quanto revelação ou representação. Suas realizações se concentraram na busca latente pelo real, a vida sem interferências. Do modelo clássico ao moderno é possível observar formatações distintas que dialogam com as inquietudes de seus momentos históricos.

Ela traz as marcas de sua significação surgida na segunda metade do século dezenove, no campo das ciências humanas, para designar um conjunto de documentos com a consistência de “prova” a respeito de uma época. Possui desse modo, uma forte conotação representacional, ou seja, o sentido de um documento histórico que se quer veraz, comprobatório daquilo que “de fato” ocorreu num tempo e espaço dados. Aplicada ao cinema por razões pragmáticas de mobilização de verbas, ela desde então disputou com a palavra ficção essa prerrogativa de representação da realidade e, consequentemente, de revelação da verdade. (TEIXEIRA, 2012, p. 185)

Se para o documentário moderno, o advento do som representa um marco de redefinição estrutural, o desenvolvimento tecnológico da digitalização do processo cinematográfico é fundamental para o cenário atual da realização documental. O designo de formas e estruturas para o entendimento de gêneros específicos no campo da teoria cinematográfica, em especial o cinema documentário, germinou em terras fronteiriças e seu percurso atrelado à tríade *Ficção/Realidade/Representação* permanece nos dias atuais. Crises de paradigmas observadas nas ciências indicam a falência de formas estruturantes. Um dado relevante está no caráter da possibilidade de articulação de diferentes formas de olhar e sentir postos em diálogo. O cinema do *free cinema* lembra o de Rouch, do cinema verdade, de Glauber Rocha e outras tantas experiências que se aproximam na maneira pela qual se utilizam dos aparatos técnicos, como a ausência de preciosidade na fotografia e câmera trémula sem estabilização, é o cinema britânico buscando se distanciar de Hollywood. Outro aspecto fundamental diz respeito ao *free cinema* ter sido o primeiro

movimento a se preocupar em fomentar via incentivo financeiro, a produção de documentário¹⁶.

D-arin (2004) aceita dialeticamente a presença de elementos ficcionais no documentário e elementos documentais na ficção. A relação de apresentação necessariamente torna-se uma representação já que a partir do momento em que a câmera é ligada tudo passa a ser uma representação da vida real. Tomando Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2011) é possível entender como o documentário Brasileiro conseguiu problematizar temas que são diretamente importantes para as questões e temas nacionais como; raça, classe, gênero, questões agrárias, direito à moradia, em suma, tudo que compete ao campo das investigações sociais e políticas foi tratado pelo documentário brasileiro. Muitos desses temas fizeram parte também de um conjunto de filmes de ficção, mas fica clara a iniciativa do filme documental como precursor de investigação e problematização desses temas¹⁷.

Outro exemplo de documentário atual é o filme *Santiago* (2007) de João Moreira Salles. O preto e branco da imagem, comum a filmes documentários, e o personagem que se estabelece ao mesmo tempo como “documento” e enquanto ficcionalização. O mordomo sofre a interferência constante na cena por parte do diretor. Ao tomar Santiago e Nanook é perceptível a presença dialética entre elementos e formas como característica do documentário moderno. Para o Nanook, o exercício do diretor foi partir da ficcionalização com o objetivo de trazer para a imagem o real. Em outras palavras, imprimir a realidade tecnicamente. O movimento de Santiago é parecido no aspecto da tentativa de controle da cena. Sales escolheu a poltrona, a sala, o plano e indicava quais seus interesses nos assuntos para serem narrados, como o próprio filme revela a “descoberta” de sua forma filme, só foi possível décadas após o primeiro registro das imagens.

O que é possível compreender até este ponto é o fato de que para D-arin a tentativa de uma distinção precisa entre documentário clássico, moderno e contemporâneo sustenta-se fundamentalmente nos postulados sistemáticos que foram desenvolvidos por teóricos e realizadores ao longo de diferentes processos históricos. Em um primeiro momento,

¹⁶ Free Cinema: O Elogio do Homem Comum CECÍLIA ANTAKLY DE MELLO Pós-doutoranda - ECA-USP - Bolsa Fapesp.

¹⁷ A lista de filmes apresentada nos anexos do livro *Filmar o real* (2011) demonstra a diversidade de títulos e temáticas de filmes documentários lançados entre os anos de 1996 a 1997. Ver LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real:** Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 83 a 86.

quando os conhecimentos ontológicos elaborados pela escola inglesa – e em grande medida sintetizados com o manifesto de Cavalcanti – ganham notoriedade, é possível identificar esse período como *Documentário Clássico*. O modelo britânico é clássico porque, de certa forma, a partir dele foi criada uma tradição para o documentário onde este é dialeticamente oposto a ficção, principalmente porque o objetivo maior do documentário para esse modelo de pensamento foi filmar o real, o instante tal e qual está sendo apresentado, imprimindo a realidade que se apresenta além de sua transmissão a partir da ideia de reprodução do real, que seria em última instância a função do documentário.

2.2 Ética e Documentário

Pensando a sequência dos movimentos históricos, o documentário moderno é aquele que já não aceita a separação ontológica entre ficção e não ficção. Muito em função de entender os conceitos enquanto constelação:

Um conceito não é uma nômada fechada em si, compõe uma constelação com outros conceitos e noções que se iluminam entre si, ora de maneira próxima, ora distante, formando uma intrincada rede de pontos maleáveis que se fazem, desfazem e refazem ao modo de um intenso diagrama ou cartografia e em função das ênfases, urgências, intercâmbios, novas combinatórias que as atividades do pensamento demandam sem cessar. É também nesse sentido que um conceito é marcado por sua historicidade, sempre solicitando uma atualização sem a qual se torna palavra vazia lançada na inércia da língua. (...) Portanto, constelação, iluminação, atualização e imanência que na tradição moderna perpassa, pelo menos, as proposições do pensamento benjaminiano, foucaultiano, deleuzeano etc. Igualmente a prática conceitual do cinema que seus grandes criadores não pararam de suscitar, elaborar, lançar ao longo de sua história. (TEIXEIRA, 2012, p. 25)

A percepção clara de observar o próprio ato documental em relação direta com seu momento histórico, identifica aspectos fundamentais para a *des-formulação* da própria ideia de documentário. Esta posição vai seguir até a obra de Rouch, tornando-o um representante daquilo que pode ser descrito como um modelo anti-Calvancanti. Seguindo o processo histórico, o que ocorre é uma supersaturação informacional, fruto das constantes produções de conhecimento a cerca de conceitos formas e métodos. Não são poucos os trabalhos que indicam que o caminho da busca em conceituar o cinema documentário como um todo fechado é um erro. Assim como Teixeira indica, o entendimento de estruturas conceituais que transmuta frente às implicações concretas da vida - impossibilita compreender o fenômeno fílmico documental fora de uma ideia de constelação. O acúmulo

de informações de maneira excessiva tem exigido cada vez mais espectadores preparados criticamente e distanciados de um modelo do espectador comum.

Isso significa que a produção mais recente demanda um espectador mais sofisticado, letrado e educado em relação a toda essa história? É verdade que o lugar do espectador comum, com o ganho de um distanciamento mais crítico, é o facilitador do discernimento. Daí porque, como indiquei páginas antes, numa cultura de saturação informacional, um dos grandes desafios é o de poder transformar a informação em conhecimento e, para se evitar que tanto uma quanto a outra anulem a vida, enfraqueçam nossas potências vitais, transmutá-los numa sabedoria através do exercício de uma douta ignorância. (TEIXEIRA, 2012, p. 25)

O nascimento, por assim dizer do documentário moderno dar-se-á no final dos anos 50 em filmes como *Primárias* (1960) de Dreyer.

Uma das mais importantes contribuições para o desenvolvimento de uma teoria do documentário vem sendo dada por Bill Nichols. Ele parte da premissa de que o documentário não é uma *reprodução*, mas sim uma *representação* de algum aspecto do mundo histórico, do mundo social que todos compartilhamos. Esta representação se desenvolve na forma de um *argumento sobre o mundo*, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma modalidade de organização do material que o filme apresenta ao espectador. Analisando documentários diferentes épocas, estilos e cinematografias, Nichols sintetizou quatro modos de representação: o expositivo, o observacional, o interativo e o reflexivo. (D-ARIN, 2004, p. 134)

A ideia de representação que se desenvolve mediada por um argumento sobre o mundo é determinante para a discussão que será posta em debate a partir de Marcíus Freire em seu livro *Documentário – Ética, Estética e Formas de Representação*. Freire inicia o debate da ética não por sua definição, mas no confronto constante entre estética e ética. Essa relação dialógica fica clara já no subtítulo apresentado em seu primeiro capítulo: *A ESTÉTICA CONTRA A ÉTICA. Sobre os limites da representação do Outro na produção audiovisual contemporânea* (FREIRE, 2011, p. 27). Ainda como elucidação da importância do tema, ele explica em nota de rodapé que a ideia desse título surge a partir da leitura do livro *Ética, contra estética* de Amélia Valcárcel, 2009.

O autor parte das teses fundamentais kantianas sobre o Belo, que sustentam inclusive, toda noção teórico conceitual de arte moderna. Apresenta ética, mas não a define diretamente. O percurso apresentado se baseia em sua constante aplicação prática e analítica do próprio fazer do documentarista. De fato o autor discute a ética no conjunto do argumento textual, em muitos casos citando pequenas definições. A ética não é lei, portanto se constitui enquanto elemento de subjetividade. Faz parte da consciência

individual de cada sujeito, portanto ela é única para cada realizador. Cada sujeito desenvolve sua própria consciência ética. (FREIRE, 2011)

O autor distancia-se de uma ideia moral enquanto ética e nega os preceitos impostos por um modelo de definição de *ética prescritiva*. A ética quando abordada de maneira prescritiva se sustenta em um conjunto de ações que pode ou não ser aplicadas. Pensando a modernidade e as crises fundamentais vivenciadas ao longo do século XX, definições que pressupõem um valor universal, não se sustentam enquanto conceitos aplicáveis. Após inúmeras construções conceituais e o estabelecimento de uma ontologia do saber a partir de teses, como as propostas por um relativismo antropológico, buscar um fundamento absoluto e universal para o comportamento e as práticas sociais são insuficientes enquanto conceitos capazes de oferecer uma leitura satisfatória das relações atuais nos diferentes campos do saber.

Esse é o ponto de partida para o autor. A afirmativa não esgota o tema, mas indica o caminho proposto. O exercício do documentário coloca o realizador numa linha fronteiriça, pois em sua prática, essas questões não são tomadas como prescritivas. Ao fazer um filme, o autor é livre para executar da maneira que entende ser o caminho mais assertivo, porém os limites são opacos, já que o envolvimento de outras pessoas exige cuidados éticos e sólidos que vão desde os direitos de imagem até a distribuição dessas narrativas do outro como parte do próprio *Eu* – sujeito que realiza. A autorização é simplesmente uma assinatura? O valor intrínseco da obra de Freire reside em justamente apontar os temas espinhentos que cercam a relação de filmes documentários na atualidade. Por isso, seu movimento de não partir de uma definição fechada da ética é valiosa.

O próprio documentário de Coutinho, *Boca de Lixo* (1993), é o paradigma da discussão ética dentro do fazer documental. Isso se deu não de maneira prescritiva e sim durante o desenvolvimento do próprio filme. É perceptível que no decorrer da obra, as questões éticas são trazidas a luz e a clareza desse fato já ocorre no inicio do filme quando ele é questionado do motivo de filmar aquele espaço e aquelas pessoas. “Vá mostrar pra Collor”. Rostos cobertos receosos de se apresentar enquanto pertencentes daquele universo. Os minutos iniciais do filme apresentam o diretor sendo confrontado de diferentes formas, trazendo para o centro do debate os limites enfrentados por documentaristas no exercício de sua atividade. Como o próprio Freire apresenta em seu texto:

O tema deste ensaio tem suas raízes em debate que se seguiu à projeção do Filme Boca de Lixo (1993), de Eduardo Coutinho, (...) O debate contou com a participação do realizador e uma das interpolações do público começou a construir alguns dos questionamentos que alimentam o texto. (FREIRE, 2011, p. 27)

O exercício proposto por Coutinho em construir a sequência final do filme, devolvendo as imagens para todos os que questionaram sua presença, constitui um movimento ímpar e novo na elaboração filmica documental no Brasil. Devolver as imagens a quem de fato ocupa aquele espaço identifica o cuidado e preocupação do diretor em entender os próprios limites de sua *atuação/interferência* no espaço do outro. A capacidade que Coutinho tem de criar o real que já existe é amplamente debatida e referenciada. O filme representa de forma concreta este exercício técnico de apresentação de uma realidade que não é a dele. Todos os sujeitos que vivem numa sociedade capitalista compreendem o que é um lixão, mesmo que nunca tenham visitado pessoalmente, conhecem a realidade por relatos, fotos e filmes. O filme de Coutinho foge do óbvio e apresenta uma realidade que se estabelece enquanto metalinguagem do que pode ser percebido na própria vida ordinária, o que se apresenta enquanto obra cinematográfica.

Marcus Freire (2011) ao iniciar por esse filme mostra com clareza que ao invés de uma definição fechada – e impossível de ser feita como já foi visto – de ética, o que o autor faz é problematizar a atuação do documentarista, nesse sentido o limite da representação do outro. A ética só pode ser encontrada nesse limite tênue entre eu e o outro que desenvolve pequenas relações e negociações durante o processo.

Os limites esclarecem em certa medida, a atuação do próprio autor na relação direta com seu objeto, neste caso o outro. As fronteiras são implodidas já que o outro é livre, tem palavra, tem sua própria subjetividade, sua maneira singular em se relacionar com o mundo e criar significações próprias e únicas. Significa dizer que durante esse encontro tudo aquilo que era opaco cai por terra, já que ambos os sujeitos se mostram com clareza. O que falam, o que desejam e a maneira pela qual constroem imagens de quem são ou de como gostariam que fossem vistos. As pessoas reagem.

No entanto, Coutinho, graças à sua técnica de aproximação junto às pessoas filmadas, consegue nos fazer esquecer o ambiente nauseabundo em que essas pessoas trabalham, e passamos a penetrar nas suas histórias de vidas, nos seus sonhos, decepções e projetos e na relação de camaradagem que se instaura entre elas e o realizador. (FREIRE, 2011, p. 28)

Para o documentário não é possível excluir a participação do outro. Inevitavelmente essa relação vai existir. Aquele *outro* filmado está sendo ele mesmo, portanto seu próprio *eu*, diferente do *eu* sujeito-da-câmera. Essa relação dialógica está presente em diversos filmes considerados contemporâneos, como o caso de *Santiago* (2007). Quando por exemplo o mordomo fala diretamente com o diretor usando palavras como “Joãozinho”, revelando uma intimidade constituída na relação *patrão/empregado* – gera um perceptível incômodo no diretor, pois nesse momento as relações de senhorio são evidenciadas, tornando *Santiago* uma referência no tema das contradições e limites éticos de representação do outro.

Esse fato configura a descoberta de que o filme controlado e belo, criado na cabeça do diretor é posto a prova na relação com o outro, apresentando os limites dessa relação de representação. Quando Moreira entende que ele é o “Joãozinho” da relação, o senhor da casa grande, toda a ideia de filme que o havia conduzido até aquele ponto não cabe mais. Os limites foram apresentados e redefinem os rumos do processo, reconstruindo tanto a *narrativa* como a *forma* e o estilo de sua linguagem.

Em *Santiago*, João coloca em prática uma ideia que vinha defendendo com afinco nos últimos anos: a produção de documentários no Brasil deve ser voltar para temos próximos ‘a vida de seus diretores, evitando-se filmar apenas o “outro”. Salles talvez se referisse, indiretamente, ao filme iniciado por ele em 1992 e não concluído, sobre o mordomo que trabalhou com a família Moreira Salles por quase trinta anos. (LINS, MESQUITA, 2011, p. 75)

Entendendo que existe um limite na relação dos sujeitos que estão inseridos no processo, a relação ética com as imagens se torna evidente. Com a descoberta de uma fronteira entre o *eu* e o *outro*, as decisões tomadas a partir daí são de fato as relações éticas na prática concreta da realização documental. Para Freire o que parece ficar claro é o fato de que o bom documentário é aquele em que os limites se fazem presentes na obra. Uma questão que mais uma vez se contrapõe à ficção no sentido de que para esta, os cenários e cenas totalmente controladas excluem problematizações e negociações da imagem. Já o documentário permanece sempre nessa linha limite do que pode e até onde pode ser feito. Por mais que o documentário possua um roteiro “definido”, as transformações são necessárias e estas só podem ser desenvolvidas a partir daquilo que se apresenta enquanto negociação, sendo a problematização o elemento nuclear da realização documental.

O movimento de explicação conceitual hermético não cabe mais, visto que as formulações desenvolvidas quando postas em situações reais se mostram como elementos condicionantes e determinantes do exercício do documentarista. A natureza prática da discussão ética proposta por Freire está diretamente ligada aos limites conceituais perceptíveis na prática. A palavra ética pressupõe ação. Sem agir não se pode praticar a ética. Sem se colocar a prova não é possível descobrir os limites do documentário. A prática não pode estar refém de uma teoria, mas sim seu inverso.

Os problemas éticos que surgem dessa relação limite entre *eu* e o *outro* exigem uma adaptação da teoria em favor das práticas necessárias à efetiva realização da obra. Por mais preparado que seja o realizador que se põe em campo, as relações limite que se estabelecem, e o exercício permanente das negociações, são solucionadas com mais facilidade a partir do conhecimento de metodologias que auxiliem na busca por novos caminhos dentro de um mesmo processo. Todos aqueles que viveram e vivem processos criativos têm clareza do percurso necessário de construção e reconstrução permanentes. Lins e Mesquita (2011), quando afirmam a defesa de Salles sobre a emergência de distanciamento de um modelo de se fazer o documentário, que apenas olha para o “outro”, tomam por base a própria relação entre sujeito filmado e sujeito-da-câmera apresentado a partir do filme *Santiago*¹⁸.

Outro aspecto importante é a relação de *subjetivação* ou *sujeição*. Para Freire o documentário, mesmo quando feito pelo *Eu* e sobre o *Eu*, demonstra que esse sujeito buscado, ou esse *Eu* buscado – torna-se o *Outro*. O outro *eu* que sou o *eu* construído é resultado daquilo que Comolli (2006) chamou de *auto-mise-en-scène*.

(..) verificaremos que desde o nascimento do ato cinematográfico ocorre um duplo processo de individualização e, se assim posso dizer, de subjetivação do sujeito filmado, de modo que aquele que é filmado se torna personagem de filme e, através dessa parte dele mesmo que posa e se posiciona, ele se presta ou se oferece ao olhar do outro. (...) Dentro daquilo que se chama de representação – que inclui o cinema –, nesse modo de estabelecer relações que, sem dúvida, funda as sociedades humanas, o olhar nunca é apenas o olhar do homem para o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo para o homem. Sendo

¹⁸ Embora não corresponda ao “Outro” clássico (moraram inclusive, por anos, na mesma casa), *Santiago* não deixa de ser o “outro” (“outro íntimo”, talvez) para o documentarista. Talvez possamos dizer, com Ilana Feldman, que Salles assume nesse filme que “todo documentário sobre o outro é um documentário sobre si, assim como se costuma dizer que toda crítica é uma autobiografia”. No texto “*Santiago sob suspeita*”, ela desenvolve considerações de grande interesse sobre as “camadas” de *Santiago*, sobre suas “revelações” e “enganos”. (LINS, MESQUITA, 2011, p. 75)

assim, o cinema nada pode fazer além de nos mostrar o mundo coma olhar. Olhar – quer dizer, *mise-en-scène*. O *eu-spectador-vejo* se torna o *eu- vejo-que-sou- espectador*. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Olhar Retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição e revisão (...) Desculpem-me por essa divagação. Volto à *auto-mise-en-scène*. Mas antes, ao olhar como retorno para si mesmo, caminho da consciência. Trata-se de reelaborar a pulsão escópica coma consciência do olhar. Os geômetras da Renascença não sabiam bem (incerteza essencial) se eram os raios luminosos que saiam do olho para clarear as coisas, ou se era das coisas que vinham os raios que atingiam nosso olho. Na dúvida, o feixe de traços retilíneos que materializava esses raios podia de fato ser lido segundo qualquer uma das duas direções. Do sujeito em direção ao objeto. Do objeto em direção ao sujeito. No segundo caso acontece não apenas um retorno do trajeto, uma inversão da perspectiva, mas também uma revolução da relação do espectador e da cena. Uma mudança de estatuto, uma inversão de sentido entre sujeito e objeto. Quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar para si mesmo me coloca em cena. (COMOLLI, 2006, p. 81-82-83)

Entre a sujeição e a subjetivação, o autor cita Claudine de France quando fala da importância da *inserção*, pois a maneira como as relações são construídas durante a realização do filme é determinante para o estabelecimento de uma relação entre sujeitos subjetivados, o *eu* e o *outro*, e não uma relação de sujeição onde os conflitos são negligenciados em função da obra, tornando o *eu* em isso, objeto. Ele mostra uma debilidade na forma de inserção do cineasta e sua câmera, que ao invés de buscar um processo de subjetivação, na verdade se encontra num estado de sujeição.

Tomando a tríade Coutinho, Sacramento e Mascaro, a maneira que cada um se relaciona com a voz do outro através do dispositivo câmera revela muito das questões aqui apresentadas. Paulo Sacramento em seu filme *O Prisioneiro da grade de ferro* (2003) ao entregar a câmera aos presidiários propondo que eles próprios registrem suas atividades, abre caminhos ilimitados para a realização de cenas antes impossíveis de serem inseridas na narrativa. Os exemplos são as sequências filmadas pelo próprio encarcerado em sua cela, apresentando a intimidade do espaço em que vivem. O dormir e acordar, e o mundo – recortado pela janela e suas grades são impactantes.

Imagen 02 – Sequencia de Joel e Marcos, a noite de um detento em O Prisioneiro da Grade de Ferro de Paulo Sacramento (2003).



Fonte: Youtube¹⁹

Gabriel Mascaro em seu filme – *Domésticas* (2012) – utiliza desse recurso quando entrega a câmera às próprias pessoas personagens, que seriam responsáveis pelo registro das imagens representativas da relação entre *patrão/empregada*²⁰. Coutinho faz o movimento de integrar ao filme às imagens de seus personagens como espectadores de si.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dIIV7Pg5Ud0&t=8s> (Acesso: 24 jul. 2019)

²⁰ Eu me preocupei em adentrar na complexa relação de afeto e trabalho entre os jovens que assumiram a missão de registrar o cotidiano de suas empregadas. É a intimidade truncada das relações que me interessava como potência de olhar. Os jovens me entregaram as imagens brutas e a partir disso eu fiz um filme. É neste momento que eu deixo escapar a minha leitura subjetiva na “organização” das imagens. O desafio da direção, neste filme, diferente do que gritar “ação” e “corta”, foi partilhar as subjetividades, agendar os encontros, elaborar os procedimentos de forma que este risco da imagem filmada pelo outro me trouxesse surpresas, inquietações... A idéia foi desafiar os jovens a uma inversão de olhar, neste caso, a observar por uma semana a pessoa que, em muitos casos, o observou pela vida inteira. E nesta semana de redescoberta do olhar, proporcionar uma re-negociação de papéis. (...) Em geral a agenda das empregadas domésticas se confunde com a agenda política da mulher negra no Brasil. Infelizmente cultivamos em nosso país esta relação de exploração da força de trabalho através dos laços afetivos e domésticos deste a escravocracia brasileira. Porém o que mais me interessa no filme é a capacidade de fabular sobre a negociação da imagem empreendida entre os jovens e as empregadas, cada um a seu modo. Se os jovens aproveitaram uma relação de poder dada para adentrar na intimidade da empregada, ou se as empregadas usaram este artifício audiovisual na relação para se auto-ficcionalizar, o que me deixa feliz é a potência dessa imprecisão que emana no filme do início ao fim. (...) O único contato que tive com as empregadas foi através das imagens brutas filmadas pelos jovens. A tensão do filme está neste descentramento das relações negociais da imagem. Mas as imagens foram usadas com bastante cuidado, critério e proposição. É na ressignificação dessas imagens que surge um novo olhar, neste caso, o meu encontro com os jovens e com as empregadas. E não tem como negar que o filme é também este meu encontro afetivo e político com o resultado dessas imagens brutas. (MASCARO, 2019, p. 1)

Disponível em: http://www.esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla-articulo&id_article=89

Imagen 03 - Sequência de fotogramas do filme Boca do Lixo (1992) de Eduardo Coutinho. Momento em que os personagens do filme assistem as imagens de si.



Fonte: Youtube²¹

Esses diretores constroem suas obras sempre no limite da tensão das relações entre os sujeitos. Seguem modelos estéticos e narrativos comuns a filmes documentários. O documentário na medida em que apresenta o real também o representa já que o que é visto enquanto filme não é a própria realidade, mas sua representação/interpretação técnica.

O contemporâneo é o elo entre passado, presente e futuro em um exercício constante de observar suas bases sistêmicas e formais, suas aplicações modernas e prospecções futuras. Um trabalho cíclico em perceber aquilo que foi e maneiras possíveis de aplicação prática muitas vezes projetada especulativamente. Ser um realizador contemporâneo é antes de tudo compreender que o tempo, ao mesmo momento em que revela, também esconde e apaga. Não é possível estar no agora sem se distanciar do que foi, mesmo que as formas não estejam claras. Ser contemporâneo é manter-se imperfeito e dissonante de sua época distanciado do nostálgico.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; [...] Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oZcTlC757mM> (Acesso em 20 jul. 2019)

As problematizações expostas por Freire são amplamente discutidas por Lins e Mesquita (2011) - *Filmar o real* - e uma das questões fundamentais está nas implicações éticas à autorreflexão. Por exemplo, é o documentário contemporâneo que vai criticar o próprio documentário contemporâneo, criando uma metalinguagem própria de seus métodos e limites. As autoras perceberam que o fato de se colocar em problema a ideia de filmar o outro, trazendo para o centro do debate discussões sobre o próprio fazer do documentarista, configura uma característica notadamente contemporânea. (LINS e MESQUITA, 2008)

2.3 – O real enquanto busca

Desde o paradigma inglês como referência para o documentário, o real sempre foi desejado, em um primeiro momento enquanto apresentação e depois representação. Durante muito tempo as estruturas formais foram suficientes para abarcar essas narrativas em diferentes momentos históricos. Estabelecer a diferença entre ficção e não ficção pela noção de real – ou de verdade – não faz mais sentido, mas a relação com o “real” continua a partir de abordagens diferentes, não pressupondo uma ideia de verdade. O documentário inglês é exatamente um paradigma para identificar o que não é o documentário moderno e consequentemente aquilo que pode ser definido como contemporâneo.

Novos modos de organização da vida e suas múltiplas possibilidades de relações intersociais apresentam a emergência de atualização de antigos modelos e o aprimoramento dos recentes. Se para a modernidade o *flâneur*²² cristalizou-se enquanto arquétipo para o entendimento das condições da vida moderna, a contemporaneidade nos apresenta o *interregno*.

Esse é o termo que gosto de usar. No “interregno”, não somos uma coisa nem outra. No estado de interregno, as formas como aprendemos a lidar com os desafios da realidade não funcionam mais. As instituições de ação coletiva, nosso sistema político, nosso sistema partidário, a forma de

²²O *flâneur* como tipo o criou Paris. É estranho que não tenha sido Roma. Qual a razão? Acaso, na própria Roma, não encontra o sonho vias trilháveis? E não está à cidade mais do que repleta de templos, praças cercadas, santuários nacionais, para poder penetrar indivisa, com cada paralelepípedo, com cada tabuleta, com cada degrau, com cada pórtico, no sonho do transeunte? Muito também se pode atribuir ao caráter nacional dos italianos. Pois não foram os forasteiros, mas eles, os próprios parisienses, que fizeram de Paris a Terra Prometida do *flâneur*, “a paisagem construída puramente de vida”, como a chamou certa vez Holfmannstahl. Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus polos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o. (BENJAMIN, 1989, p.186)

organizar a própria vida, as relações com as outras pessoas, todas essas formas aprendidas de sobrevivência no mundo não funcionam direito mais. Mas as novas formas, que substituiriam as antigas, ainda estão engatinhando. Não temos ainda uma visão de longo prazo, e nossas ações consistem principalmente em reagir às crises mais recentes, mas as crises também estão mudando. Elas também são líquidas, vêm e vão, uma é substituída por outra, as manchetes de hoje amanhã já caducam e as próximas manchetes apagam as antigas da memória, portanto, desordem, desordem. (BAUMAN, 2016, p. 1)

O atual modo de vida multifacetada, fragmentada, de relações voláteis, passageiras, da virtualidade dos afetos, da pluralidade de falas, de relações mediadas por imagens, de instituições desacreditadas – é o universo de atuação do realizador audiovisual contemporâneo. Sujeitos que buscam na hibridização de formas e no experimentalismo novos modelos estéticos e conceituais para suas práticas pessoais. O realizador documental contemporâneo pode executar sua atividade sendo *sujeito-câmera* e *sujeito-som* sem que haja a necessidade de outra pessoa para a realização do filme.

Profundas transformações, técnicas e tecnológicas foram decisivas para a consolidação do atual cenário de realizações audiovisuais tanto em sua formatação de gênero – ficção, documentário, instalação, filme etnográfico, etc. – quanto de estrutura de captação – filmadora, câmera fotográfica, celular, drone, câmera de vigilância, etc. – e por fim, exibição/distribuição – televisão, internet, galerias, teatros, etc. Apesar do período de interregno, o real permanece como elemento central para as discussões e realizações:

Parte significativa das ficções cinematográficas e mesmo televisivas tem investido em uma estética de teor documental, e são expressivas as adaptações de relatos literários cuja matéria são situações reais. Os telejornais e programas de variedades não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando em muitas coberturas planos-sequências tremidos e imagens de baixa qualidade registradas por micro câmeras, câmeras de vigilância, amadoras e de telefones celulares, buscando imprimir – ainda que de maneira limitada e “domesticada” – um “efeito de realidade” à assepsia estética que imperava no telejornalismo até o início dos anos 90. (LINS e MESQUITA, 2011, p. 08)

No que compete a “uma estética de teor documental” torna-se apenas repetição de formas quando a voz no documentário não pode ser ouvida. Este movimento – buscar a voz documental – possibilitará compreender as origens de uma linguagem que não parte de tradição determinada. Por mais que estejam presentes, as imagens em formatos convencionalmente classificados como documental, a diversidade de dispositivos de captação e circulação são bastante diversificadas – embora possuam uma constante perceptível – “são atravessadas por imagens ‘reais’ de diferentes tipos (violentas, banais, protagonizadas por celebridades ou anônimos)”. (LINS e MESQUITA, 2011, p. 08)

A incorporação de modelos documentais na composição da imagem fílmica configura um dado importante, visto que, o cinema documentário acumulou desde meados dos anos 90, um grande número de espectadores e realizadores. A disseminação de seu modelo estético e formal é largamente absorvida em seus diferentes formatos de captação e circulação. Neste sentido é comum encontrar modelos analíticos e descritivos de *modus operandi* documental nas diferentes produções audiovisuais, sejam estas para a televisão ou para dispositivos móveis. Programas de plantões policiais, sobrevivência em selva, emergências médicas são “claramente um elemento do documentário, esse ‘cabaré de curiosidades’ é, com frequência, mais um companheiro de viagem que nos envergonha do que um elemento central”. (NICHOLS, 2005, p.122)

CAPÍTULO 03 – MISE EN SCÈNE DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA

3.1 Caminhos da experiência: do teatro ao cinema

Com a conclusão do curso de ciências sociais e o entendimento das possibilidades de encontro entre teoria e prática artística, a fotografia e a realização audiovisual se integraram ao conjunto de práticas profissionais e interesses para reflexões teóricas. Durante longo período, as novas descobertas no universo das artes cênicas e seu conjunto de camadas que envolvem a produção e execução de um espetáculo foram objetos de curiosidade e exigiram enorme dedicação. O contato direto com a produção e execução teatral possibilitou experiências bastante significativas, principalmente quando ampliadas ao universo cinematográfico. Ao longo desses anos de contato com o audiovisual, sempre associados ao teatro e às atividades de formação dentro e fora dos espaços acadêmicos, pude perceber a importância de observar essas zonas autônomas de criação que se formam a partir da junção de sujeitos sobre diferentes modelos de coletivização.

Cada *set* é único, cada obra filmada é diferente. Mesmo projetos com temáticas iguais se tornam diferentes em função das particularidades que carregam como resultado de seus processos de criação e produção. Essa constatação trouxe à tona outro problema para a pesquisa: se cada *Set* guarda em si uma singularidade intrínseca como utilizar o recurso da análise de uma estrutura como o *cinema independente* a partir da realização de um filme e estabelecer características objetivas que o classifique como produção independente? Como identificar os aspectos objetivos presentes nesse tipo de atividade sob o olhar da etnografia do cinema? Qual o olhar sociológico, antropológico e filosófico que um realizador/pesquisador pode reter desse mosaico de possibilidades? Por último e não menos importante, quais os desafios para a composição de um trabalho que se propõe a analisar os processos e métodos de elaboração da cena documental, partindo de referências de diferentes áreas do conhecimento, efetivando uma prática crescente e amplamente discutida dentro da academia como a interdisciplinaridade?

Como foi apresentado, é possível identificar múltiplas transformações na maneira ou maneiras, sob as quais os olhares de sujeitos submetidos a um conjunto inter-relacional impuseram novos desafios. Na antropologia não foi diferente, suas experiências em campo com consequente produção, principalmente em suas práticas de ensino, revelam alguns dos desafios que surgem enquanto reflexo desses novos modelos de sociedade, onde a proliferação da imagem por diferentes meios de difusão é uma máxima incontestável.

A era das novas mídias digitais, em meio a novos modos de vida geraram amplo desenvolvimento de tecnologias, transformando a maneira pela qual nossas relações são constituídas, mediadas por representações imagéticas das mais variadas formas e finalidades. Isso é o resultado da consequente transformação/renovação de veículos tecnológicos e suas tecnologias, onde a imagem desempenha papel fundamental na constituição de inter-relações por meio da arte através de sua ação política. O esfacelamento da *autenticidade* da obra de arte no momento de sua reproduzibilidade técnica, a transporta para um lugar novo, uma nova práxis. (BENJAMIN, 1985) Arte, Imagem e Ciência assumindo um lugar prolífero de leituras possíveis.

A publicação em 2014 pela ABA (Associação Brasileira de Antropologia) do livro, *Antropologia Visual: Perspectivas de Ensino e Pesquisa*, organizada pelos antropólogos, professores e pesquisadores, Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça, revela a importância da escrita da imagem como objeto de investigação do antropólogo. No prefácio, a pesquisadora Carmen Rial da Universidade Federal de Santa Catarina, alerta sobre a importância desta obra num processo semelhante ao proposto por Stam (2013) – em seu livro *Introdução a Teoria do cinema* – quando afirma que não pretende discutir uma teoria específica, “mas sinalizar os câmbios e movimentos mais gerais nas questões colocadas,” e “desprovincializar a teoria no espaço e no tempo” (STAM, 2013, p.18).

Não se escreve apenas com palavras. As imagens também podem ser instrumentos poderosos na elaboração de textos antropológicos, com grande capacidade de difusão de ideias. Mas como ensinar a “escrever” textos imagéticos? Esta é a questão central a que responde o livro organizado por Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça. Responde por meio de textos de antropólogas brasileiras, estrangeiras e de estrangeiros que atuam em instituições brasileiras. (FERRAZ e MENDONÇA, 2014, p. 11)

Em ambas as citações observa-se uma preocupação direcionada aos novos desafios discutidos neste trabalho. Na primeira, a antropologia reenvia suas bases de fundação epistemológicas e principalmente a maneira pela qual articula ensino, pesquisa e produção, imersos na perspectiva da possibilidade da escrita visual. Além, do fato de dialogar com universos de construção simbólicos de outras regiões e enriquecendo suas possibilidades de reflexão. Na segunda, a importância em rever nossas bases fundantes e formadoras da ideia de cinema, aprendendo com diferentes narrativas fora dos grandes eixos europeus e norte americanos. Perceber que a escrita audiovisual carrega um grande potencial analítico

tem sido um avanço importante. Fortalecidos pelas múltiplas possibilidades da abordagem interdisciplinar que propõe prática, pesquisa e ensino a partir da confluência de diferentes saberes, algo que representa um grande desafio para os pesquisadores.

Observa-se desse encontro, rico potencial analítico quando o filme é de fato a própria experiência. Em artigo publicado por Hikiji (1998), intitulado *Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo*, ela esclarece nossa posição de que o século XX revela, além do *antropólogo-cineasta*, o *antropólogo-spectador*. No primeiro caso há uma alusão aos antropólogos que produzem e tratam de questões relacionadas ao filme etnográfico, suas diversas possibilidades de se trabalhar a imagem enquanto práticas de estudos da antropologia visual sob a perspectiva do filme etnográfico.

No segundo conceito ela convida a observar o antropólogo enquanto espectador da obra audiovisual que recebe e interpreta. Isto representa uma diferenciação de buscas, de olhares e construção de objeto. Desta forma, ela diz, “(...) neste artigo, procurarei responder à pergunta pela especificidade do olhar antropológico diante do *cinema-objeto*.” (HIKIZI, 1998) Constituir o cinema como objeto de pesquisa, em especial o cinema independente produzido no Brasil, a partir da análise do processo de realização, se justifica no sentido em que por meio dessa realização coletiva é possível captar as diferentes formas e métodos praticados por realizadores em seus processos de elaboração da cena filmada. Expõem suas visões de mundo, revelam suas capacidades criativas, apresentam suas sínteses na forma imagens/filmes que se manifestam pela elaboração de sua *mise-en-scène*.

3.2 Do Teatro a Cena Realista

Primeiro aspecto importante para pensar a relação teatro/cinema está no domínio daquilo que pode ser descrito como espaço cênico. Se para o teatro, o entendimento contemporâneo é o de que espaço de atuação não prescinde de estruturas arquitetônicas especializadas, o cinema também ganhou novos modos de ocupação e realização da cena. As ruas tornaram-se espaços de realização cinematográfica, mas mantiveram-se as práticas formais, a janela de enquadramento como denominador de área de atuação da imagem e do som. Esse primeiro momento de conflito constante entre espaços de atuação que abrigam modelos estáticos específicos – de acordo com as práticas formais de cada área de atuação – sempre foi motivo de grandes discussões. Em artigo intitulado *Teatro e Cinema: uma*

perspectiva histórica de Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2012), ela apresenta que ambas as artes estão em larga escala expostas às possibilidades da tecnologia, criando territórios híbridos no conjunto de suas práticas e alerta para a importância de pensar uma ideia de autonomia da cena tanto para o teatro como para o cinema.

Em um momento de convergência tecnológica, imagens antes restritas a espaços contíguos e demarcados deslocam-se, ampliando zonas fronteiriças, provocando no espectador a impressão de que tais imagens sobrevivem *malgré* o suporte escolhido, as funções na cena filmica ou teatral, existindo por si mesmas. (MONTEIRO, 2012, p. 24)

O importante é perceber que as transformações observadas no teatro entre o final do século XIX e início do XX, seguem uma estrutura de implementação – ao núcleo da cena – de referências de uma perspectiva simbolista no sentido das experimentações enquanto linguagens elaboradas sobre os alicerces das novas tecnologias, a fotografia e o cinema enquanto captação e projeção. A partir dessas experiências começa a se desenvolver no núcleo de atuação cênica, tanto no teatro como no cinema, embriões novos. A continuidade dessas experimentações culmina em caminhos distintos no sentido da autonomia das linguagens enquanto manifestação única e determinada.

Um *Corpo em Ação* nos espaços de atuação independente de interferências tecnológicas carrega em sua existência autônoma e múltipla a potência de ser. Recursos de montagem de modulações são descartados apostando cada vez mais na entrega das imagens cruas, no sentido de que a construção e elaboração da cena contemporânea se desenvolvem sustentadas por imagens representativas de uma intensidade de vida capaz de ser transmitida e compartilhada com seus espectadores.

Aquilo que no teatro é chamado de *tônis, força vital*, ou nas palavras de Artaud “o ator se auto-iluminar em cena” (2006), para o cinema, suas potencialidades de efetivação não estão necessariamente na relação *corpo X ação*. O cinema parte da janela e desses corpos em ação, dentro do campo ou no *extra-campo*, e não prescindi necessariamente do ator para sua *execução/realização*. Toda elaboração que compõe a estrutura visual da imagem torna-se espaço de atuação, ligando potências autônomas durante o tempo de duração da tomada. Pessoas-personagens ou personagens praticam a encenação, mas sua potência só pode ser observada na relação da ação com o *sujeito-da-câmera*, através da janela cinematográfica.

A constituição de um dispositivo aplicável ao teatro no século XX pode ser vista a partir de dois pontos que corroboram para a consolidação da aproximação efetiva entre o cinema e o teatro. É nesse sentido que a elaboração da cena teatral, ainda no século XIX, impregnada pela invasão da subjetividade, permitindo larga utilização de efeitos especiais típicos do ilusionismo, como componente da ação teatral, gera transformações substanciais – principalmente com a chegada da energia elétrica, reposicionando as possibilidades da iluminação como camada capaz de atribuir sentidos para a criação direta da cena. “A proposta simbolista traz influências pictóricas importantes na conjugação da luz e da cor que, juntas, ocupam o espaço da cena; espaço do jogo e do sonho, espaço poético.” As pesquisas motivadas pelo uso da energia elétrica nos palcos possibilitaram inúmeras ampliações das práticas simbolistas, elevando ao máximo à ideia de espaço de construções lúdicas. O *palco cinético* como novo espaço de formatação da cena. (MONTEIRO, 2012 p. 25-26)

Imergir na elaboração da cena é observar que seus núcleos embrionários sempre necessitam de atualizações de questões que se apresentam no contexto das relações entre sujeitos, tanto na esfera concreta e material de sua execução, quanto nas estruturas simbólicas que conduzem os entendimentos e as interpretações de uma dada realidade por um grupo social determinado. Então, o teatro adquire novas potencialidades de experimentação, mas ainda mantém o ator e o corpo do ator como elemento fundante da cena, posto nesse espaço que é determinado e controlado. A partir das experiências do teatro das marionetes, o direcionamento do foco da cena começa a se distanciar da presença do corpo do ator em direção ao *corpo objeto*, inaugurando novas possibilidades de práticas cênicas.

Assim como Appia, Edward Gordon Craig (1872-1966) com suas supermarionetes inaugura uma teatralidade na qual o corpo do ator é, ao menos idealisticamente, excluído devido à crença na impossibilidade de representar a verdadeira criação. Buscando uma relação frontal com o público, questionando o uso do palco italiano pela insuficiência de seus recursos, Craig investiga a profundidade da cena ao adotar os *screens*, inaugurando uma estética nova em um novo espaço: o quinto palco. (MONTEIRO, 2012, p. 26)

Segue apresentando uma citação do livro *A linguagem da encenação teatral*:

As pesquisas de Craig visavam a uma animação cada vez mais complexa e rica das possibilidades expressivas do espaço cênico. Daí um trabalho, em matéria de luz, que tanto impressionou seus contemporâneos. E também a famosa invenção dos screens, espécie de anteparos que devem

poder ser manejados à vontade e permitir uma fluidez das formas e volumes, fluidez que a luz, cortando as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando os ângulos ou, ao contrário, pondo-os em evidência, tornaria absoluta. Essa inovação técnica que permitia passar de um palco estático a um palco cinético é julgada por Craig tão fundamental que ele considera estar inaugurando, com ela, um novo espaço da representação, o quinto palco... (AUMONT apud MONTEIRO 2012, p. 26)

Muito em função da energia elétrica, as potencialidades proporcionadas pelo uso das tecnologias da cena demandaram novas formas de encenação. A tentativa de retirada do corpo do ator como núcleo da cena, acende outras potências constitutivas do espaço que em confluência as novas tecnologias revelam novos modelos de realização teatral. No cinema, as experiências também foram impactantes. Observando os filmes de Méliès *The haunted castle* (1896), *The dwarf and the giant* (1901) e *The monster* (1903) é perceptível a proximidade direta com o teatro, sobretudo quando observa-se a encenação. Indica a elaboração de uma cena que mantém como perspectiva do enquadramento a frontalidade observada em palcos teatrais. As entradas dos atores seguem a lógica da lateralidade, como as coxias de um palco, além da preservação da visualização da cena sempre em função de sua frontalidade.

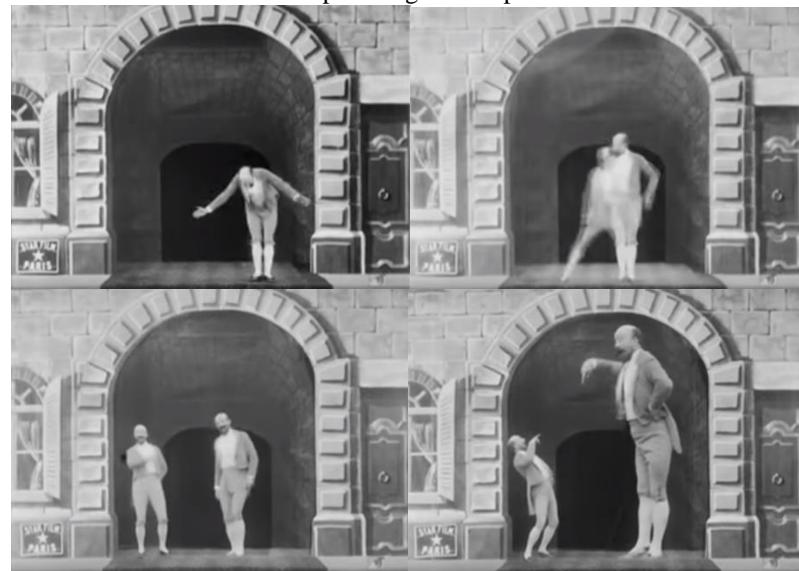
Imagen 04 - Frames do filme *The haunted castle* (1896) de George Méliès.
Momento onde o personagem faz surgir um caldeirão em cena



Fonte: Youtube²³

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=exNsVliQFMA> (Acesso em 22 Jul. 2019)

Imagen 05 - Frames do filme *The dwarf and the giant* (1901) de George Méliès.
Momento onde o personagem é duplicado em cena.



Fonte: [Youtube²⁴](https://www.youtube.com/watch?v=JSVrjwRoLRE)

Imagen 06 - Frames do filme *The monster* (1903) de George Méliès.
Entradas laterais e números frontais de ilusionismo.



Fonte: [Youtube²⁵](https://www.youtube.com/watch?v=T8n0T-x7tcA)

Nos filmes citados, o corpo do ator na ação é construído no sentido de simular códigos de comunicação a partir de sua forma de agir e estruturar a encenação sendo esse veículo de diálogo a partir das referencias teatrais. Gestos longos onde a coluna do ator tem

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JSVrjwRoLRE> (Acesso em 22 Jul. 2019)

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T8n0T-x7tcA> (Acesso em 22 Jul. 2019)

a função de ampliar e diminuir tornando-se o elo de construção da cena. Na tentativa de transpor a *mise-en-scène* teatral para a cena fílmica, o diretor cria uma nova possibilidade de trato da cena redefinindo sua própria função dentro da obra de arte. Essa trajetória quando posta nesses termos possibilita observar a cena dentro da estruturação e elaboração do filme e em especial o filme de ficção onde a relação verdade ou não verdade não é posta a prova.

Vale ressaltar que o conceito *mise-en-scène* foi utilizado pelo próprio Méliès como recurso de descrição da elaboração de sua cena²⁶. Utilizando um termo contemporâneo de hibridização das formas artísticas, esses filmes representam a síntese de um autor multivisual nos moldes de seu tempo, no sentido de trabalhar com as relações da fotografia – congelamento do tempo, sobreposição de imagens – da aceleração com a finalidade de propor efeitos de ilusão – imagem-movimento – a partir do diálogo da construção cênica tendo como referência o palco italiano, do distanciamento entre obra e entre público, além da confluência de formas teatrais do ilusionismo apresentado em palcos e no cinema. As elaborações estruturais da cena, muito característicos do momento de descoberta de uma forma cinematográfica, de um estilo cinematográfico, de um método que possui sua própria gramática visual. As relações entre teatro e cinema na virada do século XX são decisivas na formulação da própria ideia de *mise-en-scène* cinematográfica.

Fugindo de um recorte mais simplista, é importante lembrar que grandes encenadores do período áureo do teatro no início do século XX (como Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Constantin Stanislavski, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia) compõem de muito perto, a tradição da *mise-en-scène*, depois louvada em diretores como Murnau, Lang, Losey e Preminger. Todo o cinema expressionista tem uma dívida clara com as grandes encenações de Reinhardt, do mesmo modo que é difícil pensarmos no construtivismo russo, em particular Eisenstein, sem o trabalho cênico inspirado pelas experiências de Meyerhold. (RAMOS, 2012, p.02)

²⁶ “Se há uma noção que parece aproximar a arte cinematográfica de seu antecedente teatral, é certamente a de ‘*mise en scène*’”. Esta frase de Jacques Aumont resume a história que levou um termo c

unhado, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise en scène*, a ser também aplicado ao cinema já em suas primeiras duas décadas de existência. Podemos encontrá-lo, por exemplo, em escritos de George Méliès datando de 1907: “A *mise en scène* é preparada de antemão, assim como os movimentos de figuração e o posicionamento do pessoal. É um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro; com a diferença de que o autor deve saber por si mesmo tudo combinar no papel, e ser, por conseguinte, autor, *metteur en scène*, desenhista e freqüentemente ator, se ele quiser obter um todo que se sustente.”. (OLIVEIRA, 2010, p. 4)

A influência de uma prática de elaboração da cena no teatro repercute no cinema de diferentes formas e formatos. A montagem soviética, a realização de filmes fora de estúdios controlados e a quebra do eixo de frontalidade da câmera como olhos da plateia indicam a busca desse cinema de autor, do cinema da *mise-en-scène*, desse primeiro processo de elaboração da cena, da busca desses corpos dentro da estruturação da cena cinematográfica onde se tem como referência os elementos que compõem o enquadramento durante o tempo da tomada, seja no campo ou no extracampo.

A transformação dessa cena, nesse primeiro momento importada estruturalmente da própria cena teatral, se dá numa perspectiva que Ramos sintetiza muito bem quando comenta sobre a cena realista de Renoir²⁷. O fato das potencialidades da cena serem perceptíveis em ambas as linguagens não significa que possuem processos de formação similares. Mesmo partindo de questões próximas de ocupação do espaço a partir de um conjunto de elementos onde o corpo, a voz, a luz, a cenografia e outros são partes constituintes da cena, o entendimento é o de que a partir dos anos de 1950, o foco de análise na constituição da cena realista no cinema deve ser buscado consciente do percurso do conceito de *mise-en-scène*, tal qual foi proposto na França durante esse período. Neste sentido, a cena realista é observada em busca do entendimento de seu poder de atração pelo ponto cego da imagem. (RAMOS, 2012)

A postura do eixo realista da encenação cinematográfica (Renoir/Rivette) é distinta e centra-se no espaço que se encontra dado no mundo da tomada. Um espaço onde ele mesmo, de modo originário à *mise-en-scène*, "impõe sua estrutura e quase seu sentido". A estrutura do mundo, sua constituição em estilo, está lá e cabe à *mise-en-scène* deixar-se levar pela força da ladeira, pela atração gravitacional de seus núcleos de movimento, ação e expressão, conforme surgem para a câmera. A definição da diferença entre os dois campos (a *mise-en-scène* da tradição hollywoodiana centro-europeia que vem do teatro e a *mise-en-scène* teatral-realista europeia que vem da história do cinema) é precisada assim: "a *mise-en-scène* (para a estilística realista europeia Renoir/Rivette) não consiste mais tanto em dominar a penetração do corpo do ator no espaço, mas seguir linhas de atração sugeridas pelo espaço dramático tal qual ele é" (AUMONT apud RAMOS, 2012, p. 4)

Libertar a *mise-en-scène* da necessidade de "penetração do corpo do ator no espaço" possibilita que estes corpos percorram a cena de maneira que a ação dramática possa ser desenvolvida no encontro dos atores com o próprio espaço na forma que se

²⁷ Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf>

apresenta na imagem. Dessa relação, pontos de “atração” se estabelecem de modo que evidencia o enquadramento como espaço dramático representativo do outro filmado.

3.3 Mise-en-scène e cinema documentário

Em texto publicado no XI Estudos de Cinema e Audiovisual (2010) pela SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), intitulado *A Encenação Documentária* (2010) Fernão Ramos inicia sua reflexão identificando esse conceito como um ponto de grandes confusões conceituais dentro do universo da teoria cinematográfica, em especial, do cinema documental. Revela um ponto importante a ser desconstruído que é a ideia de que o documentário se diferencia da ficção a partir da oposição entre Lumières e Méliès, onde os irmãos franceses estariam dentro de uma perspectiva documental e Méliès se enquadraria dentro de modelo de linguagem ficcional.

Ramos afirma que o documentário surge, em sua grande maioria, desenvolvido em estúdios de encenação. As obras realizadas no período de *tradição documentária* constrói a cena a partir de situações controladas, roteiros ocupados e detalhados, locações pré-definidas e dessa forma, identifica como sendo fundamental para se pensar a noção de encenação documental a presença da câmera e sua consequente interferência dentro da configuração estrutural da cena. A partir desse impacto designa três tipos fundamentais para se pensar a relação entre encenação e o cinema documental: 1) *Encenação-Construída*; 2) *Encenação-Locação* e 3) *Encenação-Direta ou Encena-Ação*. (RAMOS, 2010, p. 75)

A *encenação-construída* é aquela que desenvolve “um tipo de ação inteiramente construída para câmera”. (RAMOS, 2010, p. 75) Nesse sentido as obras documentais realizadas a partir de elaborações formais da *encenação-construída* podem ser realizadas em estúdios controlados e frequentemente são trabalhadas com “atores não profissionais”, criando uma separação entre “circunstância da tomada” e “circunstância do mundo cotidiano” em seus aspectos “temporais e espaciais naquilo que circunda a presença da câmera”. (RAMOS, 2010, p.75 e 76)

Isso significa dizer que a relação presente no filme entre aquilo que é o “espaço de dentro do campo e o espaço de fora do campo é preenchido sempre por uma heterogeneidade radical”. (RAMOS, 2010, p.76) Com isso o autor apresenta alguns

exemplos de filmes que utilizam os recursos formais da *encenação-construída*, no sentido de demonstrar a maneira pela qual uma série de modos de encenar são elaborados especificamente para serem apresentados em frente à câmera e a circunstância do mundo que conforma essa imagem. Então há um controle a partir de “um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para a câmera e a circunstância do mundo que conforma essa imagem”. Isso é o que ele chama de “*presença da câmera na tomada*”. (RAMOS, 2010, 76)

Assim, para a categoria *encenação-construída* é importante entender a maneira que a presença da câmera na circunstância da tomada se apresenta durante a realização da obra filmica. A presença da câmera na tomada é definida como “um conjunto de atitudes desenvolvidas explicitamente para câmera e a circunstância do mundo que conforma a imagem”. (RAMOS, 2010, p. 76) A importância da construção de filmes a partir da noção de *encenação-construída* reside exatamente no ponto em que a circunstância do mundo cotidiano que circunda a presença da câmera é controlada, descaracterizando a ideia de um mundo autônomo que se interpõe entre *sujeito-da-câmera* e *circunstância-do-mundo*.

Como exemplo o autor cita uma cena do filme *Night mail* (WATT e WRIGHT, 1936) clássico do documentário inglês, onde vários carteiros estão distribuindo as correspondências dentro do vagão do trem. Na cena, toda a ambientação foi construída como cenário exatamente pela insuficiência da possibilidade de levar o equipamento necessário para construção estética como o modelo clássico *griersoniano* exigia na elaboração do filme documental – com “suas angulações e construções sofisticadas de enquadramentos”. Com isso a *encenação-construída* se apresenta como “recurso técnico de elaboração da cena documental”, e isso significa que o horizonte e a dimensão estética do transcorrer do mundo, sua intensidade e indeterminação, não é capaz de ser captada para dentro da circunstância da tomada a partir da presença da câmera na circunstância do mundo cotidiano. (RAMOS, 2010, p. 76)

Outro filme demonstrado pelo autor é o *Walking with dinosaurs* (1999) documentário produzido pela BBC a partir da manipulação dessas imagens (alta tecnologia), tomadas realizadas dentro e fora de estúdios e utilização de muitos meios de trucagem cinematográfica. Ele nos apresenta com isso que a *encenação-construída* em frente à câmera é um tipo de procedimento comum utilizado dentro da construção desses filmes, no sentido de que esses exemplos configuraram uma “manifestação contemporânea

do documentário clássico". (RAMOS, 2010, p.76) Mesmo nas realizações documentais contemporâneas a presença da *encenação-construída* é comum, muitas vezes misturando-se alguns modelos de encenação.

É importante enfatizar que na *encenação-construída*, o mundo da encenação que é elaborado/desenvolvido dentro da circunstância da tomada na presença da câmera, dentro de espaços controlados, é resultado da tentativa de suprir necessidades estéticas e formais de composição da obra documental. Aponta-se também que filmes de reconstrução histórica sempre foram obras de um gênero de muito impacto e potência do cinema documentário e eles são baseados no controle prévio de roteiro e decupagem – criando e definindo asserções sobre o mundo histórico. Estas realizações trabalham impregnadas por imagens obtidas em estudos através de trucagens digitais. Observa-se que a amplitude da tradição documentária clássica atualizada aos dias de hoje, permite reconhecer - em realizações desenvolvidas em grandes estúdios - um lugar de destaque ocupado pela *encenação-construída*. A grande questão é que essa “ação previamente planejada mistura-se às formas mais contemporâneas como os depoimentos para câmera, montagens e material de arquivo”. (RAMOS, 2010, p. 76-77)

A categoria *encenação-locação* é apresentada como uma situação onde toda a realização das gravações é desenvolvida no local onde “o sujeito-da-câmera sustenta a tomada”. O diretor direciona a maneira pela qual deseja que o ator ou essa *pessoa-personagem* atue – desenvolva sua encenação – afim de conseguir atingir os resultados que são esperados. A *encenação-locação* se diferencia da *encenação-construída* já que a primeira se propõe a explorar as próprias “circunstâncias de mundo onde o sujeito filmado vive a vida”.

A *encenação-locação* segue o fluxo natural da vida. A circunstância do mundo se estabelece como premissa para execução desse tipo de encenação. A relação vai se dar sempre na tensão entre “a encenação e o mundo em seu cotidiano.” A tensão se estabelece sempre em um grau de resistência entre a intensidade do mundo e da encenação. É nesse sentido que ela se distancia da *encenação-construída*, pois a intensidade do mundo não se apresenta na perspectiva da *encenação-construída*. A tensão se estabelece “imageticamente enquanto estilo”²⁸. (RAMOS, 2010, p. 77)

²⁸ É importante observar que para ambas as categorias as ações desenvolvidas ou pré-estabelecidos para aplicação prática para câmera se distanciam também, pois “na encenação-construída a intensidade da vida se

Mesmo o cinema de ficção sendo muitas vezes realizado a partir da ideia de *encenação-locação* – já que atuações prévias são apresentadas a câmera dentro do tempo da tomada na intensidade do mundo – não é possível afirmar que as relações entre *encenação-locação* para ficção e documentário são as mesmas. As relações que se constituem enquanto forma e estilo dentro de uma tradição documentarista parte de premissas completamente diferenciadas daquelas observadas no universo da ficção, ela “nada possui em comum com a narrativa documentária conforme a definimos como forma de iniciação assertiva.” (RAMOS, 2010, p.79)

A ideia de enunciação assertiva pressupõe o posicionamento dos sujeitos que elaboram a narrativa documentária perante esse mundo da intensidade da vida, diferentemente do universo ficcional onde as assertivas não necessariamente tem compromisso com a leitura da realidade. A ficção não é nem verdade nem mentira ela simplesmente é ficção. Por fim, temos a categoria *encenação-direta* ou *encenação* como sendo “a franja da encenação considerada ética pelo novo documentário que surge na virada dos anos 60.” (RAMOS, 2010, p. 80)

Como foi apresentado no capítulo anterior, a discussão ética é fundamental para a prática documentarista contemporânea e configura o principal fundamento para pensar a categoria da *encenação-direta*, visto que, as motivações relacionadas aos princípios éticos entre *sujeito-da-câmera* e *sujeito-filmado* são determinados sempre na tensão entre a realização da presença da câmera na tomada e a circunstância da vida. As incursões da câmera-olho são definidas em equilíbrio com as práticas comum a seu momento histórico.

Como exigir de alguém a consciência de uma época que não é a sua, mas nossa? (...) O Cinema Direto/Verdade não encena, ou, ao menos, não encena dentro dos parâmetros da *encenação-construída* ou da *encenação-locação*. Pode um documentarista, que filma dentro da estilística da *encenação-direta*, pedir para o sujeito na tomada repetir duas vezes a mesma passagem por uma porta, pois a luz não estava adequada? Eticamente não pode. Não seria ética a presença de procedimentos de motivação da ação, próprios da *encenação-locação*, em filmes como *Entreatos*, *Caixeiro-viajante*, *Grey Gardens*, *Titicut folies* (Frederick Wiseman, 1967), *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda). (RAMOS, 2010, p. 80)

apresenta como um elemento observável no tipo de encenação-construída onde o mundo no transcorrer cotidiano interfere positivamente ou negativamente criando dificuldades e obstáculos que devem ser contornados tanto pela direção como o sujeito da câmera que sustenta a imagem no tempo da tomada assim também o ator precisa incorporar dentro da sua estrutura de ações sejam previamente desenvolvidas ou não elementos encontrados e observáveis na intensidade pela qual o mundo se estabelece durante o tempo da tomada. Ramos (2010) exemplifica com os filmes *Nanook* (1922) de Flaherty e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha.

A dimensão de compreensão de períodos históricos na própria fundamentação da forma e do estilo documental é imprescindível para o entendimento da *mise-en-scène* do documentário, pois somente em confluência com modelos estruturantes que se alteram em momentos históricos específicos se torna possível elaborar códigos conceituais a cerca da forma documental enquanto filmes de assertivas que se distanciam das obras ficcionais. Esse movimento deve ser realizado afim de que o conceito de encenação quando aplicado ao documentário não seja enfraquecido por aplicações precipitadas do termo *mise-en-scène* tal qual foram elaborados sempre a partir da relação entre a cena e a ficção.

O conceito de *encenação* perde consistência caso seja visto de modo uniforme na história do documentário. Tudo se torna encenação, seja no documentário, seja na ficção. Colocam-se no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz, provocada pela presença da câmera. Os atos de *encenação* dos três habitantes de Aran que, sem nenhum vínculo de parentesco, interpretam uma família nuclear, surgem como equivalentes às atitudes *afetadas* de Edith e Edie Beale em *Grey Gardens*. Do mesmo modo, podemos dizer que Lula, em *Entreatos*, não *encena* seu cotidiano de campanha para a câmera de Walter Carvalho - ele vive a vida de político em campanha e a equipe de *Entreatos* o filma. Certamente, a presença da câmera e seu equipamento flexionam, em alguma medida, a atitude de Lula. Podemos vislumbrar, em diversos momentos de *Entreatos*, como também em *Grey Gardens* (1975), ou *Estamira* (Marcos Prado, 2006), a atitude *exibicionista* para a câmera, tão comum na circunstância de tomada, configurada pela *encenação-direta*. Mas seria a *encena-ação* uma *encenação* propriamente? (RAMOS, 2010, p. 81-82)

O elemento consciente da presença da câmera ganha evidência e torna-se decisivo para a discussão que será apresentada no próximo capítulo. Por hora, cabe identificar que aspectos determinantes de modificações da apresentação de corpos frente ao dispositivo câmera carregam em si características próprias que são fundamentais para o entendimento das categorias apresentadas pelo autor. A relação sempre limite entre a vida vivida e a apresentada nos filmes documentais sendo representativas das *pessoas-personagem* dentro da realidade tecnicamente construída do filme traz aspectos diferenciados de uma mesma parcela do sujeito.

Diferenciados porque os impactos da presença da câmera são observados de maneiras múltiplas a partir de consciências subjetivas que negociam a presença do dispositivo como construtor de imagens carregadas de sentidos adquiridos no contato entre o fluxo da vida – durante o tempo de tomada – e as camadas de negociações e preparações para a encenação frente à câmera. Como a citação apresenta as ações diárias da função de

um político, carregadas de sentidos quando encenados, é evidenciado que com a presença da câmera os sujeitos começam a dominar certos modos de aparição, praticando conscientemente o movimento proposto por Commolli de *mise-en-scène* construída.

Em outro texto publicado também por Fernão Ramos intitulado *A 'mise-en-scène' do documentário* (2011), o autor retoma a temática e apresenta uma reflexão onde a encenação é apresentada a partir de duas possibilidades de aplicação prática no documentário. A primeira, definida como *encenação-construída*, segue o mesmo percurso já apresentado nos parágrafos anteriores. Na segunda ele amplia a categoria, atribuindo a *encenação-direta* duas possibilidades de manifestação dentro do documentário moderno a *encena-afecção* e *encena-ação*:

A encena-afecção e a encena-ação compõem, portanto, duas formas básicas do que definimos como encenação direta presente no documentário moderno, mas ausentes, nesta maneira, no documentário clássico. Distinguem-se assim da encenação-construída que fundamenta a tradição documentária em outro eixo narrativo. Os dois tipos de encenação do documentário moderno compõem-se através do corpo presente na tomada, em sua manifestação para e pelo espectador (que olha pela transparência da imagem-câmera e vê a tomada). Enquanto tipos, a encena-ação e a encena-afecção podem existir em sua pureza estrutural, mas geralmente surgem em formas compósitas, dominadas por demandas autorais ou fatores históricos. Em seu tipo histórico, a encenação surge no final dos anos 1950 com o aparecimento do documentário estilo direto, no momento em que a modernidade se constela na tradição documentária. Modernidade que se constitui no documentário por lidar e refletir uma tradição anterior, que chamamos de clássica, fechada em si mesma, à qual a modernidade se contrapõe. Moderna, também, pois inaugura a dimensão reflexiva, enquanto negação de uma tradição narrativa anterior. Corresponde a um momento histórico no qual é proposto (e realizado), coletivamente, um novo documentário. A crítica ao filme clássico, de corte griersoniano, funda uma nova cena na narrativa documentária a qual me refiro como encenação direta, ou encena-ação/afecção. O prefixo 'ação/afecção' vem, no conceito, afastado do conjunto 'encenação' por se tratar de ação ou afeto que, em princípio, não é encenada. É na defesa da não encenação que podemos dizer que a cena é, literalmente, ence-nada e é neste viés que o documentário moderno funda sua crítica ao modo clássico. Por não encenação entenda-se a encenação presente na 'estética da mosca-na-parede', conjunto de procedimentos centrados no recuo do sujeito que sustenta a câmera, enquanto fundamento ético da representação. Deixamos claro que o não encenar da encena-ação/afecção refere-se a uma flexibilização da ação e do afeto face à câmera, num viés diferencial da encenação do ator no filme de ficção, por exemplo. Na realidade, a encena-ação é ence-nada, pois não há nada de encenação, conforme a identificamos no cinema de ficção. O fato de ser ence-nada não exclui, evidentemente, que a ação dos corpos, na tomada do cinema documentário direto, seja flexibilizada pela presença da câmera. Apenas chama atenção para o modo diferencial de encenação que é a encena-ação. (RAMOS, 2010, p. 12)

Tomando como referência o documentário moderno, o autor apresenta duas possibilidades de investigar os procedimentos de elaboração da cena realizados por diferentes diretores em momentos distintos. Com a ascensão do modo de cinema direto sua influência nas realizações documentais é amplamente perceptível, no sentido de produções que buscam se distanciar de modelos clássicos de realização. Como resultado, a maneira pela qual a *mise-en-scène* se apresenta também é diferenciada, os modelos apresentados na citação revelam a tentativa de atualização de um modo de pensar o filme coletivamente. Os desenvolvimentos tecnológicos observados nos anos 60 implicam em transformações estruturais na realização de filmes. A portabilidade de acessórios de captação de som e imagem reposiciona a criação de narrativas cinematográficas, exigindo de seus realizadores novos modelos de atuação. Desta forma, o objetivo de Ramos na discussão apresentada reside em:

Determinar dois momentos éticos/estilísticos do documentário moderno correspondendo a formas diferenciadas da *mise-en-scène* documentária: a encena-ação-afecção em sua forma mais recuada, ou em sua forma mais interativa/reflexiva. Na determinação do estilo do documentário moderno, a encenação foi definida pela introdução de novas tecnologias nos anos 60, que permitiram que a fala e seu corpo surgissem colados na franja da indeterminação do transcorrer presente. À encenação moderna contrapusemos a cena do documentário clássico, designada pelo conceito de encenação construída. (...) O conceito de encenação é pertinente para trabalharmos com a evolução histórica do documentário nos séculos XX e XXI, abrangendo o conjunto de valores e procedimentos de estilo que definem uma forma narrativa com traços estruturais. Aspectos centrais da tradição documentária podem, portanto, ser analisados a partir da noção de ação (ou afecção) na encenação (ou na encena-ação), dentro do que estamos chamando de cena documentária. (RAMOS, 2011, p. 15)

Tomando a *mise-en-scène documental* como conceito chave para pensar o documentário contemporâneo observa-se que a relação entre elaboração da cena e período histórico está sempre entrelaçada, de modo que as aspirações atuais dentro do gênero documental são resultados de movimentos políticos e práticas estéticas partilhadas por diferentes realizadores em seus cotidianos de atuação. Se o documentário moderno surge em contraposição, como negação de um modelo clássico de *encenação-construída*, as realizações contemporâneas são desenvolvidas a partir de modelos de negação daquilo que foi o documentário moderno nessa relação dialética entre as possibilidades de *encenação-direta*, seja em seus modelos de afecção seja nas construções pautadas na ideia de uma cena construída a partir da *encena-ação*. O que se apresenta enquanto movimento importante para identificar esses elementos está no fato de tomar a realização documental a

partir de modelos de apropriação da câmera e da voz do documentário, partindo de premissas alinhadas a modelos que se apresentam enquanto *cinema de fluxo*.

3.4 Cinema de fluxo

O cinema de fluxo, termo que ganha notoriedade na virada do milênio, em especial na primeira metade dos anos 2000, adquire destaque na elaboração conceitual da linguagem cinematográfica na medida em que observa as profundas transformações ocorridas no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, sendo a condução do plano seu veículo de manifestação das imagens. A partir dos debates da *mise-en-scène* os desenvolvimentos fílmicos se centraram muita mais numa perspectiva de entrega da ação para o espectador cabendo a este as interpretações emocionais de seu desenvolvimento.

É sabido que mesmo percorrendo caminhos distintos as expressões cinematográficas buscam afetar o público, seja por artifícios de trucagens mediadas por efeitos especiais, técnicas de edição, ou por elementos emocionais contidos nos desenvolvimentos das sequências. Cada elemento da *mise-en-scène* possui o único objetivo de provocar afecções naqueles que os assistem. Mesmo quando desenvolvidos a partir de práticas miméticas ou na repetição da vida em suas relações de afetos passionais, a elaboração da cena cinematográfica historicamente buscou entregar ao espectador aquilo que ele deve sentir/perceber quando posto diante do filme.

O ponto de virada dessa percepção inicia-se ainda nos anos 90 a partir de uma série de estudos nas áreas das ciências humanas, que apresentam as bases de referência para o tema nos estudos contemporâneos. Novas leituras de temáticas como *emoções* e *afetos* fundam modelos novos de pensamento quanto à interação de indivíduos em meio às demandas de uma sociedade altamente expostas a um fluxo de informações nunca antes registrado na vida social. O entendimento reposiciona as práticas analíticas das questões que se debruçam a cerca da intersubjetividade, como indica o texto ensaio de Gabriel Peters (2018)²⁹ a partir de Giddens (1998), Kilminster (1991) Fuchs (2014), Thompson e Hoggett (2012):

²⁹ Disponível em <<https://blogdosociofilo.com/2018/11/08/debate-virada-afetiva-intersubjetividade-intercorporeidade-interafetividade/>>

Uma reformulação da ideia de “intersubjetividade”, em termos menos intelectualistas do que os disponíveis nas ciências sociais contemporâneas, está entre as influências mais fecundas que a chamada “virada afetiva” pode trazer à teoria social. Trata-se de martelar a tese de que relações intersubjetivas não são somente “intermentais” e “intercognitivas”, mas também *intercorpóreas* e *interafetivas*. Sustentar essa concepção não significa substituir uma visão intelectualista da interação humana, tomada como encontro entre “cognições puras”, por um retrato psicologicamente empobrecido no qual “corpos humanos afetáveis” influenciam uns aos outros à margem da cognição. O desafio, em vez disso, é mostrar como nossas faculdades cognitivas operam em entrelace com as *ressonâncias afetivas* que nossos ambientes de experiência, povoados por outros agentes, provocam em nós. Através de um diálogo livre com a fenomenologia existencial, sobretudo tal qual mobilizada por psiquiatras de inclinação filosófica como Louis Sass e Thomas Fuchs, a série(zinha) de posts Enlouquece-te a ti mesmo vem explorando a centralidade de *humores* ou estados afetivos difusos em nossos modos mais ou menos (in)felizes de estar no mundo. Ainda que não precisemos nos enroscar em escaramuças conceituais infindas, a distinção entre esses *afetos* difusos, de um lado, e as *emoções* como respostas a eventos específicos, de outro, me parece útil para a compreensão de uma variedade de experiências humanas. (PETERS, 2018, p. 1)

Com o fato de vivenciarmos mudanças profundas na maneira pela qual entendemos as relações entre os sujeitos no jogo social, os modelos de percepção das práticas sociais são reformulados e amplamente difundidos tanto em análises teóricas como também em realizações cinematográficas, apresentadas enquanto sínteses de pensamentos. Os filmes que seguem esses modelos apresentam o entendimento da importância das conexões afetivas mediadas pelas interações corpóreas como construtor de afetos, deslocando a ideia de que cognições em troca se efetivam num modelo de intersubjetividade que se estabelece principalmente através de encontros *interafetivos* e *intercorpóreos*, retirando a hegemonia de conexões unicamente estabelecidas em modelos *intermentais* e *intercognitivos* como expostos na citação. Para além dos modelos intelectualizados contidos nas elaborações das ciências humanas, novas sínteses reflexivas são desenvolvidas como expressão da própria arte cinematográfica, em diálogo constante com as assertivas mais teorizantes.

Outra importante contribuição está na tese *Afetos no cinema de Karim Aïnouz* (2016) apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação da universidade de Brasília por André Gonçalves Costa. Em seu segundo capítulo intitulado *Teoria e metodologia* o autor percorre o estado da arte da teoria dos afetos, onde contrapõe modelos analíticos distintos sobre atmosferas de sensações dos afetos a partir de diferentes representações e abstrações, no intuito de estabelecer a potência das afecções enquanto

argumento dentro do campo de uma razão sensível. Costa (2016) nesse contexto apresenta que:

O interesse recente pelo tema dos afetos nas humanidades e nas ciências sociais deve-se a um percurso que remonta à ética panteísta de Espinosa, do século XVII, que se debruçava racionalmente na definição de um deus que explicasse as capacidades dos corpos para produzir afetos. Em *Ética*, Espinosa teoriza que corpos, como parte integrante de um deus definido por ele como uma “substância material única”, têm propensão natural ao encontro. Desses encontros é que os afetos surgem como trocas de potência, aumentando ou diminuindo a capacidade de agir desses corpos. A partir dessa definição espinozista para a noção de afeto, intimamente ligada à noção de encontro entre corpos, desenvolveu-se todo um fecundo campo de estudos ontológicos e estéticos conhecido hoje como “teoria dos afetos”. (COSTA, 2016, p. 33)

Com o percurso apontado o autor investiga a teoria dos afetos enquanto caminho necessário para o entendimento deste novo universo cinematográfico. Identifica que um primeiro pensamento unânime possível de ser determinado reside no fato de que “afetos colocam a noção de singularidade operando como uma espécie de alternativa, tanto para a noção de identidade, cara à virada linguística, como para à noção de diferença, cara à virada cultural.” (COSTA, 2016, p. 34) É importante observar que as transformações no modelo de pensamento que referenciam noções de identidade e diferença introduziram debates nos meios científicos, principalmente, como observa o autor, nos momentos de virada linguística e virada cultural. O que ocorre com o cinema de fluxo é exatamente este movimento de reposicionamento analítico, levando em consideração novos modos de pensar e criar a cerca de questões como *interconectividade dos corpos*. O cinema de fluxo busca uma relação de espectadores mais atuante quando postos em diálogo com a obra, na medida em que as relações de afeto com as imagens são desenvolvidas a partir da conexão direta entre *corpo/filmado* e *corpo/espectador*, dessa forma o:

Afeto pode ainda ser pensado como sinônimo de potência e de capacidade. Potência e capacidade de um corpo agir, de realizar linhas de fuga, transformações e criação de singularidade. Deleuze adota a ideia afirmativa de força de Espinosa para definir a potência como a capacidade do corpo agir e “multiplicar conexões em diferentes graus e em diferentes situações”. Afetos podem ser percebidos como mudanças na capacidade que os corpos têm de produzir mudanças recíprocas de potência uns nos outros. Essa capacidade conectiva/relacional se expressa “tanto na potência ativa de um corpo de afetar como em seu estado passivo de ser afetado por outros corpos”. Afeto é uma capacidade transpessoal de afecção. Steve Pile define essa capacidade como uma “abertura a outros corpos”, enquanto o fechamento aos encontros se traduz como uma incapacidade ou uma impotência. Nesse sentido, afetos como variação da intensidade da capacidade de afetar e de ser afetado implicam potencializar ou enfraquecer um corpo, seu desejo, seus movimentos, sua capacidade para a transformação. (COSTA, 2016, p. 43)

A variação da intensidade da capacidade de afetar e ser afetado, seria em última instância a busca clara no conjunto das realizações cinematográficas contemporâneas, sejam estas no campo da ficção ou da não-ficção. A capacidade ou incapacidade de uma obra filmica em afetar ou não o espectador torna-se elemento fundamental para a constituição das realizações atuais. Não se busca apenas conexões cognitivas ou mentais, mas necessariamente interconexões afetivas mediadas por relações *intercorpóreas*. Essas relações são relevantes para este trabalho na medida em que corpos são apresentados na ação durante o tempo de duração da tomada e os sujeitos ali são sempre constituídos a partir da relação com o *sujeito-da-câmera*. Nesse contexto é importante estabelecer que:

Um ângulo relacional de análise da corporeidade e da afetividade dos agentes humanos tem muito a oferecer, creio eu, para o exame sociológico do sofrimento psíquico em suas diversas formas. Sem descambar para o gesto radical-chique de simplesmente diluir a individualidade em redes de relações, uma investigação relacional evidencia que vários transtornos mentais não são pura e exclusivamente “interiores”, mas distúrbios na relação que o sujeito, como “corpo vivido” (MERLEAU-PONTY, 2002), mantém com o mundo e com os outros. Um exemplo desse fato está nas experiências de “isolamento existencial” características de alguns quadros depressivos. Com efeito, se nossa suscetibilidade a sermos afetados pelas atmosferas de nossos cenários interacionais nos torna vulneráveis às suas mutações, imensamente sofrida é, por outro lado, a corrosão dessa suscetibilidade em experiências de *dessintonização* que vêm à baila com frequência em casos de depressão. (PETERS, 2018, p 1)

Por esse motivo muitos filmes documentais contemporâneos buscam em temas relacionais seu universo de realização. Esse movimento só se torna possível exatamente pelo fato de que esses sujeitos afetam e são afetados em seus cotidianos de atuação da própria vida. Os documentários comprometidos com o seu tempo não podem de forma alguma negligenciar a potência do encontro desses corpos, da relação entre vida filmada e vida vivida, apresentando sempre esse complexo e ininterrupto ciclo de relações entre corpos e afetos que se desenvolvem no fluxo da vida e são impressos na própria ideia de um cinema de fluxo. É importante, também, estar consciente de que o núcleo de realização de um filme com bases na elaboração do cinema de fluxo se estabelece na presença viva da ação e não necessariamente em uma ideia de conceito capaz de reduzir os acontecimentos em curso a uma elaboração controlada. Mesmo a *mise-en-scène* não sendo capaz de determinar a cena, sua presença é comprovada enquanto elaboração de um pensamento posto em ação.

Talvez devamos afirmar que a *mise-en-scène* já não depende da cena e que sua função é simplesmente afirmar que há um pensamento formal em atividade neste ou naquele filme. Ou talvez devamos guardar a expressão para os filmes em que há efetivamente uma articulação de cenas, e não somente um fluxo de imagens. (OLIVEIRA, 2013, p 208)

Para além do pensamento da morte da *mise-en-scène* enquanto movimento decisivo na elaboração de um filme o que se apresenta é que mesmo em situações de fluxo as realizações cinematográficas documentais desenvolvem em alguma medida controle sobre certos aspectos da elaboração de suas imagens e na condução das cenas filmadas, mesmo que na forma pensamento. Nesse sentido, a elaboração da cena documental contemporânea mantém viva a relação entre *cinema de fluxo* e *mise-en-scène*.

3.5 Filme Ensaio

O filme Ensaio tem a característica de um relato da experiência a partir de imagens, o exercício do pensar. É uma reflexão muitas vezes teórica também, não só no sentido da técnica, mas principalmente na elaboração de uma visão de mundo, tornando-se capaz de discutir conceitos e apresentar métodos pertinentes a elaborações conceituais. Para elaborar sobre uma visão de mundo não necessariamente precisa-se estar na academia. Todos os sujeitos desenvolvem leituras próprias do mundo que os cerca. Os questionamentos propostos estão alinhados à perspectiva de Elinaldo Teixeira no que compete ao entendimento de um cinema não narrativo no qual o filme é visto enquanto pensamento.

O ensaio audiovisual: o documentário Di Cavalcanti tem uma consistência ensaística bastante acentuada. Nele o sensível e o inteligível, a sensação e o intelecto compõem uma interface permanente. A começar pela consistência híbrida, o polimorfismo e polifonia dos materiais de que o cineasta toma mão. Operando com eles ao modo de uma pesquisa, investigação ou experimentação que põe em relevo o próprio processo de construção. Trata-se, assim, de um documentário de invenção, ou que faz da criação um ato cujos resultados não são previstos, antevistos ou calculados de antemão. TEIXEIRA, 2012, p. 274)

Alain Badiou (2002) indica também que o filme deve ser observado enquanto experiência do pensamento³⁰. Neste sentido, o filme ensaio configura uma relação entre

³⁰ Um filme funciona pelo que retira do visível, nele a imagem é primeiro cortada. Nele, o movimento é entravado, suspenso, invertido, paralisado. Mais essencial que a presença é o corte, não apenas pelo efeito da montagem, mas já e de imediato pelo do enquadramento e da depuração dominada do visível. É

pensamento e cinema que se insere no fluxo dos acontecimentos da vida, numa relação limite onde o campo de investigação da realização das imagens dá-se sempre no choque entre as aspirações do sujeito-da-câmera em relação aos atravessamentos daquilo que não se é possível obter controle. Neste ponto configura-se a relação de um realizador que se coloca em risco, e o risco está no risco do *Real*. Justamente nesse âmbito é que as imagens se apresentam indiscerníveis. Não se sabe se a construção da cena indica uma representação da narrativa clássica ou moderna, mas utiliza-se de recursos formais do que pode ser descrito enquanto o cinema do *discurso indireto livre*. (TEIXEIRA, 2012) Quem está narrando? A imagem, o narrador personagem?

Não é possível indicar o filme *144 Horas e alguns minutos roubados* como um documentário clássico ou moderno visto que o percurso das imagens não está alinhado com seus modelos e práticas formais. Mesmo havendo uma rigidez na presença da câmera, da elaboração fotográfica no sentido mais estético, essa presença pressupõe um posicionamento aberto na construção do próprio filme. A narrativa que se desenvolve de maneira aberta pode ser encontrada em filmes que são também chamados de *documentário performático*, mas que são designações de uma maneira de fazer o cinema enquanto elaboração do pensamento, portanto filmes ensaio. Em relação ao filme de Glauber Rocha sobre a morte de Di Cavalcanti, Teixeira apresenta o caráter performático do filme:

A performance: se tomarmos o *travelling* de abertura do filme, ele contorna o MAM e segue pelas ruas da cidade. O filme começaria, assim, pelo fim ou, no mínimo, quando as tomadas do interior do museu no velório já foram feitas, seguindo a equipe para o cemitério. Na verdade, o que vemos depois desse *travelling* é uma construção que se dá a *posteriori*. Ou seja, damo-nos conta de que as tomadas do velório e do enterro, dos quadros em exposição do pintor, do apartamento do cineasta, precedem à sonorização que é realizada depois em estúdio. Não há nenhum som direto captado. Isso se torna visível através da utilização que o cineasta faz do material de imprensa a respeito de sua intervenção/filmagem no velório/enterro. O filme recolhe, desse modo, os efeitos de uma performance já realizada pelo cineasta no plano da imagem, com sua presença em cena várias vezes. Performance que continuará a ser construída no plano da imagem sonora com a voz *off* introduzida, que por sua vez se desdobrará em várias modalidades (de

absolutamente importante no cinema que essas flores mostradas, como em uma determinada sequência de Visconti, sejam flores de Mallarmé, que elas sejam as ausentes de todo buquê. Eu as vi, essas flores, mas o modo próprio segundo o qual elas são cativas de um corte faz que existam, indivisivelmente, sua singularidade e sua idealidade.

Toda a diferença em relação à pintura é que não é o fato de vê-las que funda em pensamento a Ideia, mas o de tê-las visto. O cinema é uma arte do passado perpétuo, no sentido de que o passado é instituído com a passagem. O cinema é visitação: do que eu teria visto ou ouvido, a ideia permanece enquanto passa. Eis a operação do cinema, cuja possibilidade é inventada pelas operações próprias de um artista: organizar o afloramento interno ao visível da passagem da ideia. (BADIOU, 2002, p. 103)

comentário, declamatória, de depoimento, reflexiva etc.). Duplamente é desconstruída a modalidade documental clássica: com a intrusão do corpo do cineasta e com o esfacelamento do sentido de univocidade da voz *off*. (TEIXEIRA, 2012, p. 274 e 275)

O que se apresenta enquanto elemento determinante está no caráter da presença da câmera enquanto janela que apresenta uma realidade compartilhada. O caráter de recolhimento da “performance que continuará a ser construída no plano da imagem sonora” revela, que para os filmes ensaísticos, a construção da cena opera entre os espaços de atuação e performance – a partir de trocas intercorpóreas – e o segundo trabalho de campo do *cineasta-pesquisador*.

Outra estrutura comum às realizações contemporâneas é a utilização do dispositivo carta em sua forma filmes-cartas. Este modo de fazer filme é explorado na realização de *Para que o mundo na esqueça*. O filme Carta pode partir da premissa básica que a presença da narrativa carta deve estar contida enquanto elemento que conduz seu desenvolvimento, criando um filme de dispositivo onde a carta é o provocador para a elaboração do filme. A questão que se apresenta pode ser observada da seguinte forma: é possível pensar num filme carta que seja também um filme-ensaio?

Ao tomar como referência a ideia de *missivista*³¹ é possível compreender que o caminho de elaboração de uma obra cinematográfica, tendo o dispositivo carta como provocador para sua realização, pressupõe que durante sua execução o *sujeito-da-câmera* assumirá a função de missivista das imagens. Desta forma, em ambas as situações tanto o missivista das cartas como o das imagens é responsável por elaborar o pensamento da *escrita/imagem* a partir do desejo da *pessoa-personagem*. Pensando os modelos possíveis de construção de narrativas filmicas, tanto o filme-carta pode partir de um pressuposto

³¹ Profissionais que escrevem cartas – com mais intensidade em tempos passados – ditadas por outras pessoas, são chamados de *missiva de ofício* ou missivista. O missivista, ao escrever a carta ditada pelo remetente, torna-se cúmplice das pessoas que falam uma a outra, assumindo uma terceira parte no ato de enviar a carta. Então, quando o missivista é convocado para a escrita da carta, cria-se diante do diálogo das faltas, um triângulo afetivo e cúmplice. No entanto, sua cumplicidade carrega em si um papel paradoxal, de modo que o missivista sabe do conteúdo da carta pela confissão e confiança do remetente, mas não faz parte dele, a não ser no momento em que se escreve a carta e participa de sua realização. Em alguns momentos, é possível que o missivista seja convocado pelo remetente a encontrar a melhor maneira de se narrar uma notícia ou o missivista, pode, menos como um ato de autoridade e mais como um ato de alteridade, propor textos, palavras, frases ou a supressão de determinadas questões na carta. Toda a escrita parece ser guiada pela voz. Tanto a voz de quem dita, como a voz do missivista que, a cada parágrafo, lê em voz alta ao remetente. A palavra falada, neste caso, parece ser mediadora da palavra escrita na carta. Por isso, diante do gênero epistolar e das intenções com o filme-carta, ao olharmos para o missivista, inevitavelmente, nos lançaremos numa aposta sobre uma possível performance que o documentarista (eu-propositor), nesse caso, poderá adotar e que aqui chamaremos de *missivista das imagens*. (Fragmento retirado do projeto escrito por Pedro Bomba (2018) aprovado pelo programa de pós-graduação em comunicação UFMG sob orientação do professor César Guimarães, 2018)

mais formal, no sentido de trazer para a realização das imagens a leitura da carta – podendo apresentar esse texto em voz *off* seguindo premissas elementares da narrativa documental clássica – como também pode percorrer territórios menos herméticos, no sentido de suas formatações estarem alinhadas a realização de uma obra audiovisual que se aproxima muito mais da experiência do filme-ensaio. Essa relação se estabelece em função das experiências e expansão do conceito do cinema documentário enquanto elaboração de filmes.

O que chamamos aqui de ensaio fílmico remete a uma forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos. Essa dimensão ensaística (...) se faz presente na produção contemporânea. (...) O que aproxima filmes tão díspares (...) é o fato de serem produzidos a partir da conexão material heterogêneo, de estabelecer ecos entre imagens, sons e acontecimentos, sem interpretações totalizantes. Filmes que partem do princípio de que a imagem é um dado a ser trabalhado e relacionado com outras imagens e sons, e não mera ilustração de um real preexistente. (LINS, MESQUITA, 2011, p.55)

É possível observar vários filmes documentais sendo realizados que não prescindem de modelos cristalizados de atuação do documentarista. Assim como foi dito no capítulo dois deste trabalho, o interesse está muito mais em entender melhor a expansão do conceito de documentário do que propriamente aprisiona-lo numa explicação conceitual que o defina enquanto formas e práticas fechadas e universais. Filmes documentais ensaísticos, filmes dança documentários, web documentário, documentário experimental, são modelos formais encontrados no universo das atuais realizações enquanto possibilidade de elaboração técnica do real. Pensar essas possibilidades de expansão do próprio fazer cinematográfico parece um caminho inevitável para observar a realização documental contemporânea. O que está em cheque é a elaboração do pensamento posto enquanto reflexão de uma realidade em busca de formulações pertinentes à própria elaboração de sentido e pertencimento ao mundo que os rodeia.

CAPÍTULO 04 – OS PROCESSOS E SEUS ATRAVESSAMENTOS

4.1 A experiência como percurso

O fato de ter escolhido para pesquisar algo próximo de minha realidade traz algumas vantagens e desvantagens. De início posso afirmar que o cinema desperta afecções variadas e isso faz com que em muitos casos espere o mesmo de outras pessoas. Primeiro obstáculo perigoso a ser enfrentado. Não acredito que seja intransponível, mas requer atenção para que certos equívocos não comprometam a pesquisa. Durante o período de formação ainda na graduação em ciências sociais dediquei grande parte do tempo à experiência para além dos muros da universidade. Boa parte dessa iniciativa surgiu como resposta a um sentimento de incerteza que logo se consolidou passados os dois primeiros anos de curso. Pensar esse movimento é de fundamental importância já que foi a partir do sentimento de não pertencimento, que pouco a pouco fui me afastando das atividades acadêmicas.

Após um primeiro momento de namoro e encantamento, o desencanto! A academia não supria mais o desejo por novas experiências. As leituras que apresentavam horizontes novos percorriam agora por outras searas e a demanda acadêmica se enfraqueceu diante do desejo latente de viver. Foi um período de difícil compreensão, já que era espantosa a maneira pela qual o desencanto foi se fazendo presente. Percebia que algo diferente estava acontecendo, mas não sabia decifrar seus códigos sutis e com o passar dos meses não me sentia mais como parte da lógica que rege a academia. Momentos difíceis...

Neste terreno de incertezas e desilusões o teatro apresentou suas ferramentas: o corpo e todo seu conjunto de articulações, ruídos, formas, o espectador ou interlocutor e o espaço. Lembro que nesse instante o mesmo encanto ressurgiu, mas alterados, já que eu não era o mesmo e nem a própria academia se apresentava de maneira igual. Interessante pensar esse movimento, pois conheci o teatro dentro da própria universidade e isso foi importante para o entendimento de que havia outras possibilidades além daquelas divididas nas aulas de Ciências Sociais.

Começamos a nos conhecer, o teatro e eu. Com alguns meses de convivência o teatro me apresenta o *espaço vazio* como condição máxima para criação. Primeiro grande estranhamento já que toda a experiência racional anterior teimava em insistir no contrário. Principalmente quando pensava na academia e sua normatização preenchida de saberes dos

mais diversos. Naquele instante parecia impossível olhar a universidade como um espaço vazio, parecia-me ser o local onde nós vazios ingressávamos em busca de elementos que nos preenchessem.

Mergulhei em Peter Brook e experimentei como o espaço vazio pode se tornar preenchido por formas, sons, cores, vida. Neste percurso conheci o texto de George Marcus e sua indicação do quanto à pesquisa em artes cênicas pode ajudar a reinventar a pesquisa de campo em antropologia. Diz ele:

(...) esse trabalho pode tornar a atividade em questão, a etnografia e a pesquisa de campo que a produz, algo inteiramente diferente das formas assumidas por ela no interior da tradição empíricista da qual surgiu – uma tradição comprometida com uma função documental e uma representação naturalista, impulsionadas pela participação e observação distanciadas e disciplinadas nos e dos mundos vitais de outros tornados formalmente como “objeto” de pesquisa. (MARCUS, 2004, p. 134)

A princípio não entendi bem, mas o fato de ter percebido que a atividade do etnógrafo não se resume ao relato documental e que a pesquisa de campo pode e deve ser trabalhada enquanto elemento de criação motivou-me significativamente. Ficou claro o quanto a vivência teatral ajuda a imersão no campo. Principalmente quando me propunha a pensar nos limites de minha pesquisa de campo e na linha tênue que separava o ator do pesquisador.

A própria pesquisa de campo – quais são suas fronteiras espaciais e seus limites temporais, quais são suas formas, o que se quer hoje dos “informantes”, como é construída, delineada e concebida durante o aprendizado –, em vez do texto etnográfico e sua forma, é atualmente o objeto de experimentação na pedagogia e práticas antropológicas, principalmente para etnógrafos estudantes em formação, na medida em que desenvolvem novos tópicos em circunstâncias completamente diferentes de seus professores e antepassados. (MARCUS, 2004, p. 141)

Saber que não tinha um informante, mas vários, gerou um misto de pânico e satisfação por poder criar, entender, descobrir minha própria pesquisa. Desta forma, optei por uma análise sociológica do fenômeno teatral que ocorre em locais públicos, associada à leitura antropológica da ocupação da cidade. Podemos indicar que o trabalho pretendeu

observar quais as transformações que ocorrem no espaço público e que eram possíveis de apreensão antes, durante e após a realização de uma peça teatral³².

A análise deste fenômeno revela outra questão como apresenta Marcus quando afirma que “A questão não é tornar a pesquisa de campo antropológica uma forma de teatro – mais do que já é – mas usar experiências e técnicas deste para reinventar os limites e as funções da pesquisa de campo em antropologia.” (MARCUS, 2003, p. 143) De fato, pela experiência no campo das artes cênicas não é difícil perceber certas similaridades entre as duas áreas. Tanto as pesquisas teatrais, como a comprometida com o campo presente nas Ciências Sociais, dialogam em vários aspectos, já que ambas buscam na relação com os sujeitos os caminhos e as diretrizes pelas quais ideias e formulações iniciais vão sendo transformadas pelo contato.

Outro aspecto é o fato de que as bases dessa pesquisa foram desenvolvidas ao longo de anos de viagens por diversas cidades brasileiras, sempre com apresentações teatrais em locais públicos e gratuitos. O fato de ter tido a oportunidade de vivenciar a ocupação do espaço público pelo teatro por diversas vezes, em cidades tão distintas, fez perceber a necessidade de reinventar os limites da própria observação, encontrando no trabalho de ator o contato que desejava estabelecer também enquanto pesquisador. Que o teatro carrega em sua história grande poder de interlocução é inquestionável, mas de que maneira dialogar a figura do ator com a do pesquisador a fim de compreender o cineasta-pesquisador?

Foi bastante complicado entender que a pesquisa de campo nas Ciências Sociais tem muito a aprender com as artes cênicas e percebendo essa possibilidade de encontros, pude direcionar meus questionamentos, sempre tendo como referência dois olhares – o do *ator* e o do *pesquisador* – e em alguns casos uma terceira possibilidade a de *ator-pesquisador*. Entendi que compreender de que maneira a relação com o público se estabelece e como essa relação se dá em níveis completamente diferenciados a depender das condições e situações peculiares de cada apresentação é determinante para a qualidade do encontro. Se por um lado o teatro possibilita um contato direto com o espectador e proporciona um nível de interação difícil de ser estabelecido cotidianamente, por outro,

³² O teatro na rua: uma análise do espetáculo Flor de Macambira na cidade de Xique Xique - BA. / Gladson Cardoso de Souza Junior. - João Pessoa, 2011. 68f.

guarda em si uma peculiaridade própria de sua linguagem, o caráter efêmero de sua realização. De viagem em viagem, de cidade a cidade em meio a conflitos, demandas de trabalho, nervosismo relacional, redescobertas coletivas, a calmaria de pequenas cidades em contraste ao caos das grandes metrópoles foi revelando que a cidade se apresentava enquanto uso.

4.2 Entendendo o Caminho

Entendendo melhor de que maneira o Cientista Social se tornou ator, fotógrafo e realizador audiovisual, até descobrir que nunca havia deixado de ser antropólogo, problematizando um conjunto de experiências através de pesquisas mais especializadas, mesmo que interdisciplinares, cabe agora pôr *foco* no caminho metodológico percorrido para análise dos processos filmicos. Identificar com nitidez a maneira pela qual nos debruçamos em nossa análise processual é imperativo para a compreensão do *leitor/receptor*. Esse esforço dar-se no intento de contribuir com reflexões que enriqueçam as discussões de uma *etnografia do cinema independente*, tendo em vista, a quantidade de confluências possíveis de teorias entre o cinema e a antropologia.

Para tal, o presente trabalho possui um enfoque qualitativo que alinha a observação direta, realizada em campo de diferentes sets de filmagem, associada ao cruzamento teórico em busca da validação conceitual de meu objeto – a produção do cinema independente no Brasil – para uma posterior análise descritiva do processo de realização dos filmes objeto. Como foi já exposto ao longo do texto, as bases de construção de meus referenciais teóricos e metodológicos foram sempre pensadas a partir de experiências em campo, no contato direto com realizadores audiovisuais, atores, coletivos de artistas, grafiteiros, músicos, produtores e gestores da cultura de diversas cidades do país. Nossa recorte analítico será a realização dos filmes objeto, mas as bases conceituais e muitas das referências metodológicas são frutos de um conjunto de referências interdisciplinares. Os dados são de observações em campo, conversas, registros vídeo-gráficos de depoimentos e fotografias de variados sets que participei desempenhando diferentes funções.

Através deste esforço foi possível perceber estruturas que se repetem dentro dos sets de produção independente de baixo orçamento. Geralmente associada à ausência de possibilidade de criação de um espaço de controle, de um ambiente onde som e imagem

não sofram interferências externas. Outra constatação importante é a uniformização dos discursos obtidos acerca do entendimento de cinema independente. Foi interessante perceber que através da *etnografia do filme*, um dos referenciais metodológicos de análise aplicados neste trabalho, foi possível identificar características que são impressas e transmitidas de maneira bastante próxima em diferentes filmes. Informações adicionais sobre o modo de produção, capacidade orçamentária, gerenciamento das relações, são alguns exemplos de traços norteadores de entendimento das obras, portanto se constituem dados fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa visto que “antes de ser um dispositivo de espetáculo, independentemente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte, o filme é um modo de pensar as imagens.” (MICHAUD, p. 11. 2014)

As etapas de consolidação do que hoje entendemos como Antropologia iniciaram-se desde os primeiros registros etnográficos desenvolvidos no século XVI e se estendem até os dias atuais. Suas reflexões partiam de pressupostos imperialistas, de uma lógica onde o centro do mundo civilizado seria aquele pelo qual os antropólogos formavam suas visões de mundo e buscavam respostas para as questões que se apresentavam de maneira imperativa. Em busca de aventuras e novas descobertas muitos percorriam por regiões longínquas registrando todas as etapas, criando narrativas descriptivas de incrível valor *histórico e literário*, mas de científicidade questionável.

Com o início do século XX o campo da Antropologia havia se consolidado em meio às ciências das humanidades, trazendo em suas reflexões conceitos básicos como: raça, cultura, etnocentrismo, alteridade, relativismo, sempre revisitados a partir de experiências práticas por meio da pesquisa em campo. Com o surgimento e a abrangência da Antropologia como cátedra disciplinar, seus métodos foram aplicados em temas variados pondo a prova suas elaborações metodológicas na prática de pesquisas em relação direta com a alteridade e os possíveis relativismos. Estudos sobre o parentesco, religião, economia, moda, grupos tradicionais, políticas públicas, dentre outros, foram amplamente desenvolvidos.

Discursões acerca das relações entre arte e antropologia podem ser consideradas elementos fundamentais para a formulação de um saber antropológico direcionado aos diferentes seguimentos da arte. Os estudos da imagem, da fotografia, esculturas, arquiteturas, vem gerando amplo debate, contribuindo enormemente para a [re]descoberta do campo da antropologia visual como elemento normativo da prática antropológica,

compondo um momento importante deste saber no que concerne ao entendimento de suas práticas. Nossos estranhamentos não se dão apenas com o distante, o diferente pode estar ao nosso lado. (VELHO, 1980) Tendo consciência de que percorremos um território constantemente confrontado pelos mais diferentes modelos analíticos, o trabalho se deu sempre na fronteira da interdisciplinaridade.

É neste quadro que surgirão as especializações disciplinares e institucionais do século XIX, como a etnografia e o museu etnográfico, inseparáveis nesta fase emergente da antropologia (cf. Dias 1991). É no museu etnográfico, em torno da classificação dos objectos e de acordo com os princípios elaborados pelas ciências naturais, que ela constrói as suas primeiras teorias acerca da origem e da evolução da humanidade. A nova ciência autonomiza-se e diferencia-se, em torno dos seus objectos de estudo. Nasce com ela a noção de “objecto etnográfico”, que se define por oposição aos outros objectos: aos naturais, por ser produto humano; aos arqueológicos, por ser de primitivos contemporâneos e não de povos desaparecidos; às obras de arte, por, ao contrário delas, ser um objecto funcional, ter uma utilidade prática e social. E esta última oposição, aos objectos artísticos, será a que primeiro vai marcar a especificidade do objecto etnográfico e da antropologia. Ao contrário das obras de arte, que valem pela sua qualidade intrínseca, os objetos etnográficos servem para o conhecimento; analisados e classificados segundo o seu grau de sofisticação técnica e pelas necessidades a que dão resposta, eles são vistos como documentos do desenvolvimento da humanidade. (DIAS, 2001, p. 108)

A constituição da Antropologia como disciplina e os rumos em busca de uma definição e/ou por definições referentes a seu campo de estudo e atuação pode ser descrito como bastante embrionário quando confrontadas com ciências como a filosofia. Os pontos centrais que conduziram os inícios dos trabalhos de antropólogos estavam diretamente conectados as transformações paradigmáticas que a virada do século gerava em diferentes correntes de pensamentos científicos.

Hoje a ideia de uma universalidade desloca-se do antigo lugar e se complexifica; ela passa a incluir, no mínimo, o diálogo que surge do confronto de vários pontos de vista. Este é um diálogo novo, que inclui vozes anteriormente apagadas ou pouco audíveis, muitas geradas em lugares considerados como não centrais na produção teórica do mundo acadêmico (por alguns concebidos até hoje como periféricos, como ‘terceiro mundo’ etc.). Sentimentos de colonialismo à parte, contudo, o diálogo atual inclui também, de forma necessária e talvez paradoxal, as teorias sociológicas e antropológicas clássicas, que tiveram sua legitimidade assegurada no processo que se desenvolveu do final do século passado às primeiras décadas deste. Nesse contexto amplo, exercitar um projeto de universalidade, especialmente um projeto escrito

no português local, significa adotar a perspectiva de que o debate mais próximo, a dúvida mais minúscula, a questão mais particular, todos eles necessitam, para sua resolução, da autoridade e da intermediação do nível mais inclusivo e mais abrangente das experiências acumuladas da disciplina, quer das linhagens locais, quer das internacionais. (PEIRANO, 1995, p. 09)

A década de 1970 trás para o centro do debate a *Antropologia Interpretativa*, que ao mesmo tempo em que possibilita repensar a presença do sujeito pesquisador na composição do texto etnográfico põe em cheque a validação científica dos resultados da pesquisa. Sua estruturação é fortemente influenciada pela hermenêutica heideggeriana – priorizando a interpretação antropológica do pesquisador. Em meio a críticas e visões ampliadas, antes negligenciadas, a antropologia segue seu percurso entre a prática, a pesquisa e o ensino. A partir do final da década de 80 se instaura um novo momento de autocrítica, de forte politização de suas práticas, tornando necessária uma completa reavaliação de suas buscas, práticas metodológicas, objetivos e definição de objeto como apresentada na citação.

4.3 Descrição como método

Em meio aquilo que pode ser descrito como etapas de entendimento da linguagem cinematográfica é comum encontrar referências das mais diversas ao desenvolvimento técnico e tecnológico empreendido pelos irmãos Lumière, seja por suas criações inovadoras de aparelhos de captação de imagens, ou seja, nas propostas de projeção destas imagens a públicos diversos. No que compete à prática de uma nova arte ainda embrionária, o cinema dos irmãos logo ganha destaque enquanto difusor de uma nova maneira de apreender a vida. Uma consequência disso foi a possibilidade nunca antes imaginada em *descrever o visível* a partir de elementos da vida quando impressos em películas cinematográficas. Nesse território de novos modelos de apreensão, destaca-se ainda em 1895, a observação cinematográfica de práticas sociais possíveis de interpretações, capazes de gerar postulados onde os corpos dos sujeitos nutriam vasto interesse no espectro de entendimento científico como configuração analítica de práticas sociais, que se diferiam quando confrontados entre povos de diferentes grupos sociais. Como nos apresenta Marcíus Freire e Philipe Lourdou:

Dessa forma, quarenta anos antes de Marcel Mauss criar a expressão “técnicas do corpo”, o cinema já descrevia as relações do homem com

aquilo que o próprio Mauss chamou de “o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem.” Inclusive é necessário acrescentar que o cinema teve um papel importante, poderíamos até dizer que como elemento desencadeador, na elaboração da noção de “técnicas do corpo”. (FREIRE, LOURDOU, 2009, p. 10)

Pensar o corpo enquanto meio técnico permite perceber as diferenças entre práticas de grupos distintos, de sociabilidades diversas, mesmo quando o sujeito observado não é o distante, fundamentalmente quando o entendimento de que as relações de proximidade – em meio a modelos civilizatórios globalizados – se constituem por traços de multiplicidades na formação de indivíduos também como partes de grupos sociais comuns. As práticas diretamente ligadas ao método antropológico, em especial as experiências etnográficas de utilização das imagens-movimento como elemento constituinte do saber antropológico, se transmutaram significativamente ao longo de processos históricos específicos.

É evidente que as bases de reflexões do corpo político apresentadas no início do século passado já não foram suficientes para dar conta das complexidades apresentadas pelo século XXI, porém o percurso de suas elaborações é fundamental para o entendimento da *descrição enquanto método* e decisivo para a elaboração de estudos voltados a análise interpretativa da realidade visível. O real impresso em imagens-movimento, mesmo não sendo entendido enquanto realidade e sim “como construção técnica” nos fornece elementos complexos de observação direta desse visível, exigindo métodos sensíveis e precisos de percepção, alinhados a direcionamentos metodológicos amplamente debatidos no campo da ciência social – em especial a etnografia. O modelo descritivo da etnografia como etapa importante de observação do visível se apresenta como ferramenta metodológica importante para o desenvolvimento desta pesquisa, visto que, a prática processual da realização documental, quando postas em debate, prescinde de uma descrição minuciosa enquanto percurso como apresenta os autores:

Iniciamos esse texto criando o seguinte aforismo de Ludwig Wittgenstein: “Há efetivamente um momento em que é necessário passar da explicação à simples descrição”. Fórmula a primeira vista paradoxal, uma vez que, como vimos anteriormente, de acordo com os procedimentos tradicionais do campo do conhecimento, descreve-se primeiro para, em seguida, buscar uma explicação. Não obstante devemos levar em conta que ela faz parte daquilo que os estudiosos do pensador austríaco chamam de sua “segunda filosofia” e que esta tem como pedra de toque justamente buscar “ver o visível” (...) E porque procurar “ver o visível”? Justamente por que “os aspectos das coisas mais importantes para nós ficam escondidos em razão de sua simplicidade e de sua

banalidade. (...) Em que pese o fato de essa fórmula não se aplicar à descrição propriamente dita como método, ela não deixa de ser, por isso, uma das mais perturbadoras para aqueles que colocam a questão do lugar e do estatuto da descrição no contexto do filme etnográfico ou, de maneira mais ampla, do filme documentário em geral. Tanto mais se levarmos em conta que, para Wittgenstein, não é através de uma descrição exaustiva da experiência vivida que esse embotamento do visível será eliminado, mas por uma reeducação do olhar, uma mobilização às coisas que estão dadas no mundo, à vida. Não seria esse, se não o principal, um dos mais importantes papéis do filme etnográfico nos dias de hoje, “reeducar o olhar”... inclusive o do pesquisador? (FREIRE, LOURDOU, 2009, p. 20 e 21)

A partir desse questionamento os autores desenvolvem os capítulos seguintes apresentando as relações conceituais contemporâneas de entendimento desses desafios a partir de trabalhos que colocam a prova métodos e sistemas analíticos desenvolvidos em meio às transformações técnicas, tecnológicas e conceituais, compondo um panorama de aplicação prática de teorias experimentadas na observação da realidade, tornando possível o exercício de apreensão do visível em práticas de pesquisas cinematográficas documentais e etnográficas. Sua aplicação compreende a execução de um laboratório desenvolvido em duas etapas: num primeiro momento a análise repetida das imagens adquiridas durante o campo compondo um estágio de *observação diferida* para em seguida iniciar o processo de *observação cinematográfica*, levando em consideração o contexto onde as imagens foram registradas, configurando nessa etapa a atenção do pesquisador enquanto “cativada pela *mise-en-scène* que levou a cabo para obter tais imagens, conscientemente ou não.” (FREIRE e LOURDOU, 2009, p.19-20)

Nesse contexto as realizações práticas apresentadas pelos autores são referências precisas das etapas dessa pesquisa, tendo em vista que para a realização do trabalho foi observado tanto à constituição das imagens filmadas enquanto recorte possível da realidade visível captada, como também as análises processuais de elaboração da cena enquanto realização da obra e seus múltiplos processos de negociação, revelando limites éticos na relação com o outro filmado.

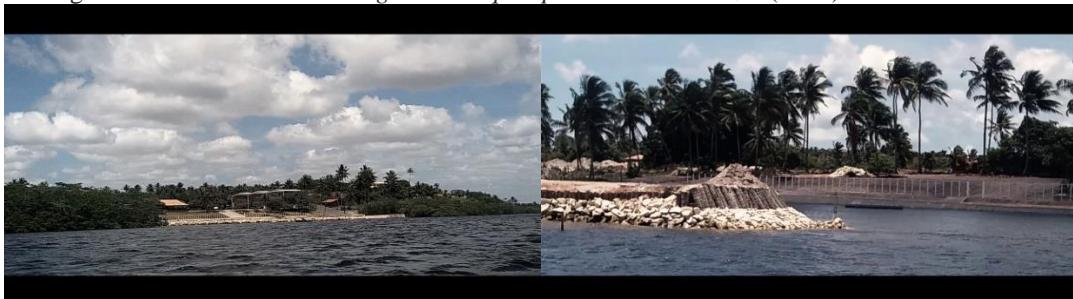
4.4 Buscas / Provocações

No projeto *Para que o mundo não esqueça* o ponto de partida foi o convite feito pelo realizador e pesquisador Pedro Bomba. É possível determinar que a partir da

montagem do vídeo *A gente não quer perder nossas raízes* (2016)³³ feita em parceria com ele foi determinante para a realização desse projeto. O impacto experimentado na ilha de edição foi decisivo. Perceber as consequências do outro filmado enquanto produto fílmico é antes de tudo uma relação ética.

O vídeo foi montado a partir de imagens coletadas por ele com foco na crescente especulação imobiliária de áreas litorâneas para a construção de resorts. O conjunto das imagens são basicamente percursos feitos em um barco por locais que demonstravam o avanço das construções, além de depoimentos de duas personagens centrais, Nice e Valquiria. Em muitas ocasiões as falas tornavam evidentes os riscos de filmar as construções: “acho melhor não passarmos por ali não ainda mais filmando, você sabe como é isso por aqui né?” Relações distintas que se apresentam entre sujeitos que filmam e sujeitos filmados. É uma relação ética que se estabelece já que os resultados das imagens, afeta diretamente a vida dos sujeitos filmados na medida em que concluído o processo de captação, o vídeo montado – entregue ao mundo enquanto produto final em sua forma filme – traz consequências diretas para vida das pessoas que permanecem em meio ao mesmo ambiente tenso onde os representantes das grandes empresas, associados a forças políticas da região, imprimem medidas de intimidação constantes³⁴.

Imagen 07 - Frames do filme *A gente não quer perder nossas raízes* (2016). Obra em andamento.



Fonte: Arquivo Pessoal

³³ Este vídeo não chegou a ser publicado. A referência é feita no sentido do entendimento do percurso até a realização do projeto *Para que o mundo não esqueça*.

³⁴ A relação de tensão ficou evidente quando o título inicial (*Cerca nas águas*) foi questionado. O entendimento de que a repercussão do vídeo na comunidade afetaria as relações entre instâncias de poder foi evidente. Em função das problemáticas reveladas pelas imagens, a opção junto às personagens foi em um primeiro momento a modificação do título para *A gente quer manter nossas raízes*, além da supressão de falas mais explícitas - denúncias - no sentido de preservação dos sujeitos envolvidos. Mesmo com as alterações foi decidido não tornar público o material.

Imagen 08 - Frame do filme *A gente não quer perder nossas raízes* (2016).
Nice e Valquíria personagens do filme.



Fonte: Arquivo Pessoal

Perceber as consequências do material filmado para aqueles que permanecem em meio ao ambiente retratado é decisivo para o entendimento dos cuidados necessários quando a proposta é filmar *comunidades*³⁵. É necessário tornar claro para todos os envolvidos que as etapas a serem seguidas possuem riscos. Tornar consciente de que qualquer obra de caráter documental se constitui na relação constante de negociações entre os sujeitos envolvidos e que não se encerram no set. Muitas vezes amplificam-se na montagem, na medida em que existem muitas formas possíveis de edição de um discurso, cabendo aos realizadores entender os limites éticos de apresentação do outro filmado.

O processo revelou que as relações de confiança são fundamentais para a realização de filmes dessa natureza, além de compreender que são percursos que se distanciam das lógicas de produção do cinema enquanto indústria e se alinham muito mais a realização que necessita de encontros afetivos para que possa existir. Quando o convite para assumir a direção de fotografia do filme foi feito, as motivações para aceita-lo deram-se em função dos laços de afetividade já estabelecidos com o diretor, tornando possível sua realização a partir da longa construção relacional entre Pedro e as mulheres envolvidas na obra. Meses após a realização da primeira etapa das gravações perguntei o que havia motivado a me convidar e sua resposta confirmou a dimensão da relação dos afetos necessária à execução do projeto proposto:

³⁵ A operação de pôr em comum realizada pelos filmes não promove, portanto, nenhum tipo de fusão entre os sujeitos presentes na cena, nenhuma harmonização das diferenças ou comunhão entre os separados, assim como não sutura as identidades divididas nem recompõe os liames esgarçados. As comunidades de cinema dão a ver – como coisa experimentada sensivelmente na forma do filme – as muitas fraturas do comum. Se perguntamos pelos recursos expressivos e pelas operações nos quais o cinema contemporâneo tem investido para criar novas figuras do comum de uma comunidade, a primeira coisa a ressaltar é que não basta que as relações de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário que eles produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo. (GUIMARÃES, 2015, p.50)

Tentando responder as motivações para te convidar eu acho que a primeira questão mesmo é a relação de nós dois. Penso que esse projeto tem muito da relação das pessoas à relação de Nice com os rios, a minha relação com você, a minha relação com ela, a relação que se criou entre nós três. Então tem muito essa aposta na relação. Ele se baseia muito em uma aposta de relações e eu acho que esse é um dos principais motivos. Um segundo, tentando pensar uma ordem, é o momento disparador para esse filme que foi aquele momento em que a gente sentou para ver as imagens que eu fiz e que virou o vídeo *A gente não quer perder nossas origens*. Ali é um divisor de águas porque foi onde a gente se coloca diante das imagens e percebe o risco que aquelas imagens poderiam causar as pessoas que estavam sendo filmadas. Aquele momento é bem crucial para eu fazer o convite a você porque tivemos uma preocupação compartilhada. Esse nosso filme só podia ser realizado a partir de amizade e confiança e por essa relação que criamos a proposta de trabalho foi feita porque o filme é bem aberto e encontrar-lo só é possível se caminharmos todos juntos e sem confiança seria impossível. (Pedro Bomba, 2019)

Reflexões relacionais foram constantes no set entre todos os envolvidos, pois mesmo com a equipe de gravação sendo composta apenas por duas pessoas, muitos foram os sujeitos que se aproximaram, tornando-se presentes em vários dias de gravações, não só acompanhando, mas discutindo o que estava sendo feito. Momentos em que víamos as imagens gravadas juntos, pensando o que estava sendo feito e discutindo o que havia de potente naquilo que assistíamos. Este percurso foi importante para a descoberta dos rumos pelos quais deveríamos seguir em busca da cena. O entendimento de Nice quanto ao impacto dos seus sorrisos gerou consciência de seu corpo posto em frente à câmera, trazendo autonomia para que sua própria elaboração da cena fosse possível.

No que compete ao entendimento do *filme-ensaio* o processo de realização de *144 horas e alguns minutos roubados* configura dentro desta análise a realização de um filme pensamento enquanto síntese de um momento histórico específico. As motivações iniciais dialogam com o filme de Pedro na medida em que para ambas realizações as estruturas de trabalho são muito semelhantes – ausências de instâncias financeiras num primeiro momento, sendo inclusive realizadas com os mesmos equipamentos de captação de sons e imagens, além de contar com apenas duas pessoas na equipe. Se no filme de Pedro assumo a função de *sujeito-da-câmera*, na realização de *144 horas* acumulo as funções de sujeito-da-câmera, diretor e montador, contando com a participação de Eluar Melo como produtor.

As similaridades dos projetos permitem observá-los enquanto realizações que dialogam em seus processos de realização, mesmo tendo o entendimento de percursos e dispositivos diferenciados. O valor reflexivo do percurso de realização das obras permite

perceber as etapas de elaboração da cena documental contemporânea a partir de estruturas formais diferenciadas, mas que se aproximam na medida em que as dificuldades apresentadas nas respectivas realizações são postas a prova.

4.5 Para que o mundo não esqueça

Refletindo o processo de gravação da primeira parte do filme, desde as conversas iniciais até os dias de set, o elemento fundante da busca está centrado no processo de escuta compartilhada. Em um jogo de provocações mútuas que vão dando forma a cena filmada. Durante a presença em campo seja nas gravações, nas visitas as locações, passeios fotográficos, o grande desafio foi estabelecer uma relação de confiança entre Nice, a primeira personagem filmada, e o *sujeito-da-câmera* que diferentemente do diretor não possuía nenhuma relação prévia. As primeiras visitas foram no sentido de propor conversas com a pretensão de descobrir possibilidades de cena a partir da colaboração de todos os presentes, a fim de que o resultado em sua forma filme correspondesse à materialização de ações capazes de representar os desejos de Nice – não apenas como personagem que *apresenta/representa* os desejos da direção, mas, sobretudo, uma *pessoa-personagem* que cria sua própria relação de domínio com a cena filmada. Nos primeiros movimentos o foco esteve em conversas sem a presença da câmera, posteriormente, os diálogos foram filmados na tentativa de elencar caminhos comuns que possibilitasse a realização da *mise-en-scène construída*.

Colocar-se a escuta da fala das pessoas, aquelas que nos propomos a filmar, no momento mesmo da filmagem, escuta-las, sugerir-lhes que se coloquem a partir disso, do fato bem simples de que ha escuta. A câmera escuta. Que eles atuem, então, a partir de suas próprias palavras, ouvidas por nós, aceitas, acolhidas, captadas. Não as minhas palavras, mas as deles. Posso dizê-las de novo no lugar deles, mas são deles, e quanto a isso ninguém se engana. Sabe-se bem, muito bem, de quem são as palavras, a quem pertencem. Certeza. O reconhecimento de uma justeza. "As minhas palavras, as suas" - não é a mesma coisa. A partir dessa apropriação, o trabalho se constrói. Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. (COMOLLI, 2006, p.55)

A forma *encenação-construída* começa a surgir com potência até que a *auto-mise-en-scène* se solidifica na realização de suas ações frente à objetiva. A autonomia da personagem conduzindo sua própria narrativa, em associação a dinâmica da forma cinema

de fluxo – mediadas pela realização do dispositivo carta –, se estabelecem enquanto busca por novos territórios na relação de afinidade *espectador-filme*:

Nos dispositivos concebidos pelos “cineastas-artistas” contemporâneos, há um transbordamento do narrativo, uma vontade de algo que não seja só uma história (um sentido, uma emoção), mas que percuta no corpo, em “estados pouco evidentes do corpo e da consciência”, submergindo o espectador num “banho de sensações novas”. A “sutura” entre o narrador filmico e o espectador já não depende mais de uma coerência do processo de narrativação. Outros circuitos de afinidade espectador-filme se estabelecem.” (OLIVEIRA, 2010, p.86)

A relação enquanto *missivistas da imagem* se revela como potência no exercício permanente da escuta enquanto modelo metodológico de apropriação da cena do outro filmado, ainda que em diálogo com o *sujeito-da-câmera*, que durante o tempo da tomada se põe em ação junto à personagem (o outro filmado) dialogando corpos e olhares. Os ritmos e potências impressos nas imagens sempre serão resultado do grau de escuta e aceitação registrados no momento de seu acontecimento. Não se trata de “coerência do processo de narrativação”, como exposto por Oliveira na citação. As relações de afinidade se estabelecem a partir da capacidade autônoma dessas imagens em afetar quem as assiste. A possibilidade da cena documental sempre deve ser buscada nesse terreno de abertura ao outro.

Um momento marcante foi quando durante uma conversa com a câmera ligada as demandas e emoções da vida real transpassaram as fronteiras da busca controlada e o clima de tensão emocional se estabeleceu pela primeira vez. Estávamos diante de uma situação limite, que exigia escolhas, e desde aquele instante percebemos que as escolhas seriam decisivas para o andamento do projeto. Lembro claramente de ter desligado a câmera. Pedro desligou o equipamento de som. Sentamo-nos mais próximos e continuamos imergindo naquele universo de sensações compartilhadas. Ouvimos muito e falamos de nossas vidas também. Trocamos efetivamente com uma mulher, mãe, avó, marisqueira cheia de sonhos e traumas, mas que seguia em frente sua lida diária na luta política por melhorias das relações com sua comunidade, com sua família, repensando suas amizades, aspirações e sonhos. Foi uma tarde incrível, mágica. Pudemos perceber a força daquela mulher que permanece na luta mesmo quando tudo parece desmoronando, ela resiste. Aprendemos com ela que não importa o desafio, as transformações são possíveis e necessárias. Para a dor sempre é possível encontrar novos sonhos, horizontes nunca antes imaginados.

O fato de escuta-las simplesmente acaba aparecendo como um mínimo enorme, porque não é mais, de jeito nenhum, vivenciado hoje em dia. O funcionamento da televisão gera um mal-estar terrível do qual as pessoas estão perfeitamente conscientes. Em cena, apenas os porta-vozes autorizados, classificados, ou então papeis codificados, engessados. E nada daquilo que rege esse tratamento da palavra sem nenhum respeito, grosseiro, feito de cortes, de tesouras, de eliminação dos silêncios, das hesitações, do pulsar da língua, deixa qualquer pessoa indiferente. Sem revela-lo, e disso que as pessoas sofrem. Como lugar onde o poder é exercido sobre os outros, a televisão é exemplar. O poder daqueles que ocupam a tela sobre aqueles que a olham. E verdade também que as pessoas veem televisão, mas não acreditam nela. Não sei se alguma vez acreditaram nela. (COMOLLI, 2006, p. 57)

Outro momento representativo da consciência de domínio que ia sendo adquirido na *mise-en-scène* foi à referência à irmã que desde muito cedo recusava sua posição de marisqueira. Sonhava em ser atriz e Nice falou: “quem diria que além de mulher e marisqueira agora posso dizer, também, que sou atriz.”. Nesses pequenos momentos de descoberta, exercendo de maneira meticolosa a escuta, os caminhos foram se apresentando. Não há dúvida do quanto Nice se tornou dona da história que contamos. Todas as etapas de elaboração da cena foram construções coletivas onde as circunstâncias da vida durante o tempo de tomada se fundaram entre os domínios da *encenação-afecção* e a *encenação*, fincando as bases de sua elaboração em solo fértil tal qual a categorização proposta por Fernão Ramos, já apresentada neste trabalho de *encenação-direta*.

Durante o processo, a fotografia foi decisiva para o entendimento da elaboração da cena bem como para a consolidação de um percurso de construção plural, tendo em vista que, as negociações entre *sujeito-da-câmera*, direção e *pessoa-personagem* se estabeleceram durante todas as etapas das gravações, inclusive nos momentos onde as imagens eram assistidas e muitos cortes foram decisões das personagens.

Em visitas por possíveis locações, estabelecendo conversas livres sobre elementos importantes de serem desenvolvidos para o filme, a fotografia apresentou caminhos sólidos. As imagens fotografadas das duas protagonistas do filme em momentos de descoberta da cena trouxeram para o centro do debate o entendimento de corpos fotografados, onde a repetição de sorrisos largos estava evidenciada. O fato foi gerador de consciência do sorriso como elemento de diálogo constante em toda a obra executada. A surpresa da personagem quando observou o conjunto das fotografias criou uma relação de consciência da cena a ser filmada, ainda que mediada pela fotografia.

Imagen 09 - Fotografia Still *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Nice apresentando os lugares onde queria gravar.



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen10 - Fotografia Still *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Nice e Gilza apresentando lugares onde queriam gravar.



Fonte: Arquivo Pessoal

Sempre que novas imagens eram feitas, os resultados eram vistos juntos, dessa forma foi ficando nítido que a construção da cena era coletiva, tendo como premissas a pluralidade dos sujeitos envolvidos e a consciência do processo de produção por parte da equipe, que possibilitou unidade de entendimento das etapas onde as *pessoas-personagens*

faziam parte das escolhas e criavam consciência da construção da cena, compondo modos e modelos de apresentação de suas realidades. A consciência da *câmera-presente* e a construção coletiva do filme constituíram a primeira etapa importante de realização da obra, além de possibilitar na prática à elaboração de pensamentos direcionados a auto-*mise-en-scène* tal e qual as hipóteses iniciais indicavam como caminho³⁶.

Imagen 11- Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
O diretor Pedro, Nice, Cleide (amiga), Cristiane (filha) e Ágata (neta) assistindo imagens gravadas.



Fonte: Arquivo Pessoal

Os momentos de permanência foram apresentando o jogo, a brincadeira onde se expurgava as desilusões da vida e se atingia fortalecimentos, cada um ao seu modo, apostando na potência do encontro, no poder da escuta, na autonomia da imagem que apresenta o outro filmado. Seja nas relações entre Nice e Pedro, entre Pedro e eu, ou na minha relação com Nice, todos jogavam e provocavam-se constantemente, sempre dando vazão a escuta como elemento fundamental para o processo. O resultado é a primeira parte do filme, que surgiu na montagem como síntese do exercício permanente e coletivo da

³⁶ Tanto nas hipóteses de Pedro com nas apresentadas para este trabalho a relação das personagens com a *auto-mise-en-scène* são decisivas na condução dos estudos. No projeto submetido por Pedro Bomba ao programa de pós-graduação da UFMG em sua parte que discorre sobre os *princípios do processo* o primeiro ponto é descrito como: “construir uma *mise-en-scène* compartilhada capaz de fazer surgir uma *auto-mise-en-scène* das mulheres. No processo de realização dos filmes, pretende-se a partir das histórias, memórias, objetos e temas que surgirão no decorrer das primeiras conversas, alcançar uma *auto-mise-en-scène* da remetente e destinatária capaz de criar, com a mediação da imagem e do dispositivo, uma aproximação entre Nice e Gilza, encurtando suas distâncias.” (BOMBA, 2018, p. 14). Como percurso desse projeto em seus objetivos gerais dizia: Observar de que maneira o *cinema de fluxo* e a *fascinação* exercem papel determinante para pensarmos a própria elaboração/realização da *mise-en-scène* documental contemporânea.

escuta, da confiança e da relação que se fundou a partir de uma lógica de subjetivação. Todos os presentes no processo se tornaram *sujeitos portadores do saber*, conscientes de sua participação e potência individual, inclusive determinando aquilo que deveria ser revelado ou não.

Há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura. A cinematografia fornece a prova disso, porque suscita e solicita essa postura e, ao mesmo tempo, porque registra, nela inscreve sua marca. O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certeiro, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro. (COMOLLI, 2006, p. 81)

No que compete às decisões de revelação da experiência filmada, as imagens brutas foram vistas nos encontros e conversas muitas vezes antes de iniciar as gravações do dia. Com a presença de sua filha Cristiane, da neta Ágata, sua amiga – que se tornou personagem do filme por sua importância enquanto presença em todas as visitas – Cleide, seu companheiro “Tenente” e a filha de Cleide, Geane. Como resultado do encontro, Cleide agora faz parte do coletivo de mulheres que lutam por direitos dentro e fora de sua comunidade e pela primeira vez na vida, como foi posto por ela em uma de nossas conversas visitadas por lágrimas, “encontrei um lugar que me dá sentido viver”. Pensando o processo, é perceptível o quanto o encontro foi potente e o desafio posto agora é pensar a maneira pela qual as escolhas de organização dessas imagens se efetivaram na ilha de edição, tendo em vista que nesse momento nos tornamos com mais evidência missivistas das imagens contadas.

O primeiro desafio concreto foi o entendimento das funções em set. Como todo o processo se deu de maneira participativa e coletiva, as relações entre fotografia, direção e atuação foram sendo postas em diálogo à medida que os questionamentos iam surgindo. Foi de fato uma descoberta diária, tanto durante o período de captação como na montagem. Os desafios entre direção e montagem representam um dilema relevante para quem trabalha com as realizações documentais, visto que, em muitos casos podemos nos impregnar de afecções vivenciadas em set e creditar a determinada cena uma força que está muito mais em sua realização na produção *in loco* do que enquanto imagem autônoma no filme. Trabalhar o desapego nesse sentido é uma necessidade nem sempre fácil de efetivar. Nas discussões seguintes sobre o *144 horas* retomaremos os temas referentes ao acúmulo de funções.

Para que o mundo não esqueça não foi pensado para apresentar uma personagem na perspectiva da representação de seu universo a partir da função que esta exerce, seja enquanto marisqueira, seja na relação com o movimento MMS (Movimento das Marisqueiras de Sergipe), ou ainda sua proximidade com práticas religiosas. De fato, estas configuram o conjunto das relações pessoais estabelecidas em suas práticas cotidianas. O fragmento de vida apresentado deu-se em função dos acontecimentos que ocorriam no período de gravação. É importante que as pessoas que assistam ao filme identifiquem a personagem em suas práticas cotidianas, mesmo que estas não apresentem uma visão biográfica. O que a primeira montagem revelou foi o entendimento de que o tempo para debruçar-se sobre as imagens foi insuficiente e algumas possibilidades de cena foram negligenciadas. E esse é o caminho da descoberta do filme como aponta Freire e Loudou:

Como efeito, é o momento crucial em que, após ter mensurado seus eventuais sucessos e seus inevitáveis malogros ou imperfeições, o pesquisador deve, em seguida, levar em conta e tirar partido de certos dados coletados cinematograficamente. Dessa forma, penetra-se no laboratório de pesquisa, uma vez que as imagens fílmicas recolhidas, mesmo que imperfeitas – mas que permitem corrigir as falhas da memória, bem como os inevitáveis atalhos de anotações escritas –, constituem, para o pesquisador-cineasta, um segundo trabalho de campo. (FREIRE e LOUDOU, 2009, P.19)

O exercício da montagem inevitavelmente configura uma nova imersão no universo das imagens e nas reminiscências da experiência vivida coletivamente. O *pesquisador-cineasta*, sempre que retorna a esse espaço de memória imagética, retoma o contato com as experiências e confronta suas impressões formuladas com as potências apresentadas nas imagens pelas próprias imagens, em sua unicidade e autonomia. Esse caminho é permeado por importantes questões conceituais. Durante o *segundo-trabalho-de-campo*, pontos fundamentais são revelados. Inicialmente a proposta apresentada por Pedro se sustentava na decisão de realizar um *filme-carta*, onde à presença real da carta não se materializasse na imagem filmada, seja em sua representação do papel ou ainda a leitura da formulação escrita em voz off. A ideia era a de que o filme fosse a própria carta, na tentativa de propor um distanciamento das produções onde à presença da carta fundamenta toda a realização da obra. Esses apontamentos foram claros, tanto em seu projeto escrito como nas conversas que tivemos durante os inícios das atividades.

Na nossa pesquisa, o gênero epistolar surge como potência para criação de um dispositivo que norteará o processo criativo dos filmes. Principalmente porque o que pretendemos filmar é algo que ainda não

existe, pelo fato de que não há, entre as marisqueiras, a existência de cartas trocadas. O que há é a formulação desse dispositivo como uma aposta no sentido de que poderá o dispositivo provocar, como formula Migliorin, “uma ativação do real”. Sendo assim, o que nos interessa é a possibilidade, a partir do dispositivo gênero epistolar e do filme-carta, de “criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente”. Nossa interesse está relacionado com a capacidade que podemos ter em provocar o surgimento de acontecimentos a partir do dispositivo. (BOMBA, 2018, p. 10)

A pretensão em filmar algo que não existe parte da concepção em provocar a formulação de uma carta inexistente na troca entre as personagens, mas se torna mais ampla quando em conversa por telefone ele completa a informação dizendo que além dessa elaboração – tendo como referência o sentido do gênero epistolar – suas aspirações se concentram nas trocas entre a equipe e as personagens, propondo a materialização da elaboração epistolar manifesta enquanto imagens, não necessitando do elemento carta enquanto formulação da escrita. Por isso, desde iniciada a imersão no processo de realização, as motivações gravitaram sempre em função desta relação entre o gênero epistolar, sendo realizado assumindo a função de missivistas da imagem, num exercício de tradução dos anseios da personagem para a materialização em forma de imagens-carta aproximando o *filme-carta* do *filme-ensaio*.

Pode o dispositivo carta e o dispositivo filme-carta proposto nesta pesquisa, fazer surgir uma potência coletiva? Em outras palavras, poderá a escrita de si – a partir da carta – revelar as complexidades em relação à vida dessas mulheres marisqueiras? Ou, poderá o dispositivo aqui proposto instigar a criação de uma obra cinematográfica? Apesar de fazerem parte do mesmo movimento de marisqueiras e compartilharem de experiências semelhantes quando o assunto é o trabalho com a cata dos mariscos, cada mulher que compõe o movimento traz consigo histórias de vidas únicas e que, em sua 11 singularidade e subjetividade, contribuem de certa forma para a construção desse corpo que é o movimento das marisqueiras. No entanto, não temos condições nem pretensões de realizar um trabalho no campo das imagens que consiga abarcar uma construção única da mulher marisqueira de Sergipe. O que nos interessa, por outro lado, é a aposta que fazemos com o dispositivo carta e a relação de diálogo que poderá se estabelecer entre duas pessoas e como esse dispositivo poderá criar acontecimentos possíveis para o vazamento das subjetividades dessas mulheres. (BOMBA, 2018, 10-11)

Percebe-se que mesmo propondo de maneira oral a realização do filme, sem necessariamente a elaboração textual da carta, no próprio projeto apresentado, a carta configurou-se um elemento fundamental para que seus objetivos fossem alcançados. Nesse ponto discutimos quanto às discrepâncias das informações, visto que a proposta

apresentada no texto do projeto, conjectura com a realização do intercâmbio entre a carta e o filme-carta como dispositivo a ser seguido em busca da realização de seus objetivos. Como não podia ser diferente, durante a realização em set esse tema retorna ao centro dos debates de forma decisiva.

Após alguns dias de filmagens Pedro relata certa apreensão quanto à dificuldade de entendimento do espectador de que o filme apresentado se tratava de uma carta de Nice *endereçada* a sua amiga Gilza. Começou a questionar até que ponto seria possível continuar o processo sem a existência da elaboração da carta enquanto elemento materializado da escrita. Lembro-me de questionar as indicações expostas de tentativa de realização do filme, sendo as imagens a própria elaboração epistolar. A decisão foi a de provocar Nice para que escrevesse uma carta endereçada a amiga e tornar esse acontecimento uma cena. Dias depois foi gravada como medida de segurança, já que sem “explicação” não teria como o espectador compreender que se tratava de um filme endereçado a Gilza. Tivemos pensamentos divergentes, mas acatei sua decisão e seguimos com a gravação. Ficou claro que sua decisão se deu em função da necessidade em fechar algumas arestas ainda opacas da condução narrativa. Colocamos em prática e construímos uma *mise-en-scène* específica apenas para essa sequência no último dia de gravação.

Imagen 12 -Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Durante a gravação da cena da carta.



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 13 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20). Durante a gravação da cena da carta.



Fonte: Arquivo Pessoal

Iniciada a ação, a leitura da carta não soou bem, já que a cena era completamente distinta dos momentos até então capturados. Neste momento, interferimos no fluxo natural dos acontecimentos, na tentativa de controlar a ação por meio de indicações na leitura e ritmo. Outro aspecto importante foi o fato de que ao final da leitura foi proposto que Nice ligasse para Gilza e informasse que estávamos naquele momento gravando a cena final do filme e que ela veria em breve em forma de imagens.

Imagen14 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Durante a gravação da cena da carta.



Fonte: Arquivo Pessoal

Mais uma vez não se efetivou. A ligação não completou e por fim foi proposto o envio de uma mensagem de áudio com as mesmas informações. É possível compreender dessa situação, que mesmo o andamento rítmico da ação não tendo se efetivado da maneira pela qual a direção imaginava, as potências das provocações foram percebidas exatamente

durante o retorno às imagens no processo do segundo trabalho de campo, como foi exposto na citação de Freire e Lourdou. Todo o processo foi marcado por avanços e recuos como é comum à imersão em campo, mas em se tratando de imagens que permanecem, suas leituras possíveis vão ganhando novos contornos à medida que o entendimento do processo vai se efetivando.

Esse foi o movimento de se debruçar sobre as imagens, tentando se distanciar enquanto autor da obra, apontando em um caminho de desligamento dos afetos enquanto relação pessoal – o deslocamento do fato vivido para as imagens captadas e aquilo que estas são capazes de oferecer enquanto potência do outro filmado. Os espectadores não nutrem nenhum apreço pela convivência no set e sim por personagens apresentados apenas pelas imagens. Através das imagens das *pessoas-personagens* é que empatia ou antipatia são geradas nos espectadores e não nas referências subjetivas do convívio social durante a realização do filme. Aqui está um limite importante a ser respeitado, já que apenas os participantes do processo tiveram a oportunidade de desenvolver algum tipo de afecção pelo sujeito da imagem representado pela pessoa-personagem durante a realização do filme, em relações de pessoalidade e proximidade diretas. As relações de tensão que foram se estabelecendo durante o set são impossíveis de serem impressas nas imagens de forma completa e a etapa de montagem exige uma nova postura diante daquilo que foi registrado, no sentido da redescoberta da relação, agora com as imagens e suas potências materializadas. A realização da cena se torna possível nessa fissura entre negociações e decisões compartilhadas.

Nessa etapa do processo foi possível pela primeira vez perceber que o filme estava nascendo. O desenho que vai tomando, a maneira como os elementos que muitas vezes foram descartados ainda em set ressurgem potentes e ganham força quando revisitados sobre novas perspectivas. O impacto – depois de ter finalizado a primeira etapa de filmagens – em redescobrir aquilo que foi impresso é sempre significativo, visto que o projeto vai ganhando novos contornos a partir de sua própria realização. Se em um primeiro momento a proposta era finalizar a etapa de filmagens com Nice e se debruçar nas imagens em busca do filme, os percalços da vida modificaram significativamente os rumos. Nesse sentido as descobertas iniciais da cena se efetivaram em set, mas a continuidade de sua descoberta enquanto encadeamento de acontecimentos continuou na ilha de edição.

Ainda durante a gravação, foi identificada uma incoerência entre os modelos já solidificados de escuta e construção conjunta das ações e os lugares a serem filmados, o que logo foi batizado de *síndrome de Santiago*, em referência ao filme de João Moreira Salles e sua relação de interferência total durante a circunstância da tomada enquanto realizava as imagens de seu mordomo. Nesse filme o diretor revisita as imagens anos após sua realização e percebe seu contínuo direcionamento da ação sem que houvesse espaço para a escuta. Claramente está posto uma relação de sujeição onde o mordomo tenta de várias formas conduzir a própria encenação, mas sempre esbarra nas interferências da direção. Essa relação de tentativa de domínio da cena foi experimentada por nós em sequências propostas a Nice sem que ela houvesse participado de sua elaboração.

Para a proposta dessas sequências foram levadas em consideração às indicações de Nice quanto aos locais e os temas que desejava endereçar a Gilza. As definições de apresentação dessas ações ficaram a cargo da direção de fotografia em determinar o enquadramento que seria definido para a apresentação das cenas. O choque na diferença de postura foi rapidamente percebido. Todas as ações anteriores haviam sido gravadas a partir dos acontecimentos que naturalmente se estabeleciam no espaço filmado. Não significa afirmar que isso tenha ocorrido sem interferência, pelo contrário, a consciência da presença da câmera era comum a todos os presentes. A nova aposta, em buscar a aplicação de cenas mais controladas, gerou uma ruptura no que vinha sendo praticado enquanto método de descoberta da cena filmada, o que conduziu as primeiras impressões das imagens feitas sob essa ótica à sua completa negação enquanto possibilidade de utilização durante a montagem. No entanto, como tem sido discutido, o retorno às imagens permite perceber outras potencialidades que muitas vezes estão mascaradas em meio a determinações pré-estabelecidas. Este movimento se torna evidente quando alguns planos obtidos nesse modo de elaboração cênica retornam como possibilidade de potência exatamente pela nova percepção de suas potências autônomas.

Imagen 15 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Cena dirigida



Fonte: arquivo pessoal.

Imagen 16 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Cena dirigida



Fonte: arquivo pessoal.

As imagens exemplificam o movimento encontrado durante o retorno, onde o enquadramento – associado à duração do plano mais alongado, imprimindo momentos distintos como a seriedade do pensar e o sorriso da lembrança – indica que os acontecimentos no set e suas impressões não podem ser decisivas sem que antes o *segundo trabalho de campo* seja executado. Movimento parecido também ocorreu após a realização de imagens pensadas para os planos de cobertura, numa proposta de enquadramento que demonstrou ser muito mais um desejo da direção e da fotografia do que da personagem (imagens 17, 18 e 19). Logo após de efetuado, não fazia sentido a um filme epistolar narrado por imagens, apresentar planos como o fogão a lenha, ou a própria casa como localização espacial puramente. O sentido da imagem enquanto carta se localiza no diálogo endereçado de acontecimentos divididos. Naquele momento o entendimento foi que as

imagens foram produzidas apenas enquanto demanda de direcionamento e apresentação de uma realidade que Gilza – a receptora da carta – conhece muito bem. Uma visão romantizada que, no entanto, distanciada de seu momento de realização, a partir da revisitação das impressões negativas iniciais, possibilitou a percepção da força imanente àquelas imagens para que assumissem a função de dilatadores temporais no desenvolvimento da narrativa.

Imagen 17 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20). Casa de Nice



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 18 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20). Fogão a lenha área externa.



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 19 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20). Plano detalhe fogão a lenha área externa



Fonte: Arquivo Pessoal

Outro aspecto importante se concentra na utilização do som na composição da cena. Partindo de concepções da direção onde a carta não existiria enquanto elemento concreto, sua leitura, seja através da voz direta na diegése, seja pelo recurso de voz-off, não caberia na construção do filme. O exercício da montagem mais uma vez indica possibilidades diretas em utilização do som enquanto elemento orgânico para a condução do filme, ora através de fragmentos da própria carta ora a partir da invasão da camada sonora em sequências anteriores, criando uma ponte entre espaços distintos. O maior exemplo da aplicação desse recurso pode ser percebido na sequência onde Nice caminha por um longo período por um chão de terra batido e o som da cena corresponde à próxima sequência, onde as personagens já estão no mangue. Vale ressaltar também que a elaboração dessa

cena surge do diálogo e a importância do caminhar por aquele percurso como prática comum a rotina da vida dessas marisqueiras, além de ter sido proposto também, muito em função da necessidade de sequências mais alongadas, de temporalidades diferenciadas das executadas em sequências anteriores. Muito dessas descobertas só foram possíveis a partir das tentativas de execução das cenas apresentadas no parágrafo anterior, já que a necessidade de se estabelecer temporalidades diferenciadas surge como demanda durante o próprio processo.

Imagen 20 - Sequência de frames *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Invasão do som da sequência posterior



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 21 - Fotografia Still *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Estudo de cena



Fonte: arquivo pessoal

Por fim, mas não menos importante, algumas notas sobre a presença de Gilza desde o início das filmagens. No primeiro dia marcado para a visita a casa de Nice, o que seria meu primeiro contato com ela, Gilza liga para Pedro quando já estávamos no carro e pede uma carona para que ela fosse conosco. Um choque já que nos preparamos para filmar a “carta” endereçada a ela e sua presença parecia uma quebra conceitual da proposta desenhada.

Conheci Gilza dessa forma. No percurso do carro conversamos algumas trivialidades onde o foco era a festa do padroeiro da comunidade de Nice. Gilza passaria alguns dias dormindo lá. Em função dessa permanência pesamos que seria impossível

realizar as gravações com sua presença, já que não fazia sentido elaborar uma carta que seria endereçada posteriormente com a participação das duas. Conversamos muito e alguns entendimentos foram se estabelecendo já que cartas tratam de trocas compartilhadas. Claro que Nice podia elaborar uma relação vivida pelas duas, já que o gênero epistolar se caracteriza pela memória compartilhada enquanto escrita. Chegamos à casa de Nice. Apresentações feitas, decidimos ligar a câmera e estudar as condições técnicas do lugar, já que as cenas daquele instante não caberiam na ação do filme. Os três primeiros dias em set foram dessa forma. Conhecendo a relação das duas em meio a eventos significativos da comunidade. Desse encontro surgiram as cenas principais do filme – a feitura do bolo, a procissão, a relação que se estabeleceu não só entre Nice e Gilza, mas também com Cleide.

Imagen 22 Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).

Plano geral da procissão



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 24 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).

Preparação do bolo. Nice e Gilza



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 23 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).

Nice durante a procissão



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 25 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).

Preparação do bolo. Nice e Gilza



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 26 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Nice, Cleide e Ágata lavando mariscos após a cata.



Fonte: Arquivo Pessoal

O filme estava ali, mesmo que ainda não fosse percebido. As conversas na estrada com Pedro durante idas e vindas ocorreram como tentativa de entendimento dos rumos que a própria circunstância da vida apresentava. O entendimento deu-se no sentido de que *imagens cartas* são trocas de memórias vivenciadas e que não dependem do isolamento para que se efetivem. Logo, Gilza entra no jogo e a busca ocorreu em formas de aproveitamento de sua presença física dentro da narrativa de Nice. A cena elaborada foi o plano de Gilza observando a passagem da procissão pela frente da casa de Nice, o segundo trabalho de campo revela a possibilidade de conexão dessa cena em diferentes aplicações no filme, não necessitando da ligação direta com o fato procissão.

Imagen 27 – Frame Still *Para que o mundo não esqueça* (2019/20).
Nice, Cleide e Ágata lavando mariscos após a cata.



Fonte: Arquivo Pessoal

Além de inserir a personagem no filme foi possível compreender as demandas individuais quanto à postura frente à câmera e suas próprias elaborações e domínios da cena filmada. Mesmo apresentando desenvoltura diante de todo o equipamento de gravação, por um momento deixa claro que a presença da câmera afeta suas ações mesmo que não queira. Enquanto faziam o bolo para a festa as personagens dialogavam em clima festivo até que Gilza explicita o incômodo gerado pela presença da câmera. Assim como foi apresentado nas leituras de Comolli, a relação de sujeitos filmados em sua presença na cena gera modificações substanciais na elaboração desta. Portanto as etapas de escuta e consciência da realização do filme permitem que as personagens desenvolvam suas próprias elaborações da cena tornando-se donas de suas auto representações. Movimento muito semelhante à cena do “plantar bananeira no mangue” onde Nice consciente da presença da câmera, provoca, a partir da ação e contamina também sua filha que tenta a empreitada. Essas possibilidades de elaboração da cena só se tornaram possíveis através das etapas gradativas de escuta, elaboração e visualização das imagens filmadas.

Imagen 28 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20). Cena “bananeira”



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 29 - Frame *Para que o mundo não esqueça* (2019/20). Cena “bananeira”



Fonte: Arquivo Pessoal

4.6 144 horas e alguns minutos roubados

Se para a realização do filme *Para que o mundo não esqueça* a motivação inicial se deu por meio de convite *144 horas* surge de inquietações subjetivas que ganharam força durante o processo eleitoral para presidência em 2018, em especial, a semana que antecedeu o segundo turno. Neste período os antagonismos sociais se intensificaram e o constante crescimento da violência fundamentalmente direcionada a grupos minoritários foi determinante para sua realização. A importância do momento histórico revela a possibilidade da realização de um documentário executado por meio de diferentes dispositivos.

Para realizar a tarefa, a escolha do filme como modelo de síntese elaborado se dá pela potência contida na forma cinematográfica documental como instrumento de produção de conhecimentos. O dispositivo criado quando das primeiras elaborações de caminhos possíveis se concentrava no acompanhamento de realizações coletivas que ocorreriam ao longo da semana. Seu título provisório, *30 minutos*. O início da imersão nos acontecimentos ocorreu no sentido de realizar um documentário com trinta minutos de duração, capaz de apresentar uma síntese dos acontecimentos daquela semana a partir de experiências compartilhadas de afecções variadas. Alguns lugares, situações e pessoas foram estabelecidos como representantes importantes de serem acompanhados em manifestações diversas como o Slam de Poesia, Hardcore contra o fascismo, festa na casa de acolhimento LGBTQ+ (Casa Amor), UFS contra o fascismo, além de depoimentos filmados como os de João Silvério Trevisan, o professor Luís Felipe Miguel (UNB) e de Severo D'Acelino, importante liderança do movimento negro de Sergipe.

As 144 iniciadas na segunda-feira dia 22 de outubro e finalizadas no sábado dia 27 de outubro de 2018 transcorreram entre encontros e atravessamentos dos mais diversos, que produziram os acendimentos necessários para a descoberta do filme. Atravessamentos com sujeitos múltiplos que buscavam formas possíveis de entendimento do que estava acontecendo, em um momento político significativo para a social democracia do país. Imergir nesses grupos e seus núcleos de manifestação tornou-se o meio encontrado de compartilhamento de preocupações mútuas, relacionados aos rumos políticos do país e suas consequentes implicações práticas na vida direta dos cidadãos em instâncias variadas da vida política e social. Modo de encontro, fortalecimento pessoal e coletivo nesses dias nebulosos da recente história democrática nacional.

Sob o forte influxo de uma experimentação em curso, múltipla e descentrada, que elegeu os espaços urbanos – das franjas periféricas ao centro conturbado – como territórios políticos e afetivos de invenção de novas formas de viver junto, os temas do comum e da comunidade passaram a transitar livremente – desde a primeira década do século 21 – entre ativistas imantados pela potência da multidão (com seu recente rastilho de manifestações e lutas locais em diferentes países) e integrantes de variados coletivos de artistas, filósofos, cientistas sociais, e até mesmo críticos de arte e curadores, como é o caso de Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa, que colocaram a 27a Bienal de Artes de São Paulo sob a égide do texto de Roland Barthes, *Como viver junto* (2006: 53-60). Surgiram, assim, reivindicações novas em torno do vínculo entre estética e política impulsionadas pelo questionamento da divisão entre espaços privados e públicos e pela criação de formas de vida – ocupações, intervenções de coletivos autônomos, lutas pela mobilidade urbana – que confrontam os diversos mecanismos de exclusão e de segregação nas democracias

atuais, produzidos e sustentados tanto pelo mercado quanto pelo Estado. (GUIMARÃES, p. 46)

Portanto o filme surge da busca em compreender a partir de uma leitura racional o fenômeno político que repercutia diretamente nas estruturas democráticas. É evidente que a dimensão dos acontecimentos é muito maior do que a sua capacidade em capta-la, principalmente porque as escolhas dos momentos filmados representam um recorte possível daquilo que seria capaz de ser realizado em função das limitações de equipe e financiamento, mas suas fagulhas repercutiram com muita intensidade e potência quando assumido o posto de espectador das imagens filmadas durante o processo de montagem. O transcorrer da semana revelou o entendimento de que o resultado cinematográfico seria fruto das escolhas feitas de como filmar e o que filmar, intervindo na ação direta enquanto *sujeito-da-câmera*. Um personagem do extracampo. Enquanto *sujeito-da-câmera* deve-se aceitar a circunstância da vida com seus encontros e desencontros, suas intensidades e potências, sustentando o plano na duração dos acontecimentos. A escuta a partir do extracampo como a própria *escuta/câmera*. A sustentação do plano durante a circunstância da tomada foi uma escolha consciente, com o objetivo de que dessa forma se tornasse manifesta nas imagens as instâncias autônomas de potência do outro filmado, consciente do “risco do real”.

Diante dessa crescente roteirização das relações sociais e instersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo “realista” da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo do “como filmar”, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como faze rum filme, mas como fazer para que haja filme. A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto de comando. As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação: é a trilha do documentário que serpenteia de *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini) a *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault), de *Pouco a pouco* (Jeans Rouch) a *E a vida continua* (Abas Kiraostami). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda. (COMOLLI, 2006 p. 169-170)

O caminho até a fase de pós-produção e finalização pode ser identificado a partir de duas questões: como desenvolver a estrutura formal das imagens de maneira que recursos de trucagens e manipulações digitais sejam evitados? Por que fazer esse filme?

Buscando resposta para a primeira questão seu início deu-se a partir da noção de dispositivo. Diante dos inúmeros acontecimentos políticos, a primeira ação foi definir o que seria filmado enquanto recorte possível de ser acompanhado, com o intuído de produzir um documentário de trinta minutos sob o mesmo título. Como forma, foi à realização de um filme descritivo no sentido didático, clássico. As palavras seriam os veículos de transmissão das leituras de mundo. Estas seriam obtidas através de entrevistas e o acompanhamento filmado de manifestações artísticas variadas. Portanto um filme documental expositivo de título *30 minutos*³⁷. As escolhas se apresentam enquanto percepção da potência que os filmes possuem enquanto apresentações de realidades singulares e coletivas, que só podem ser apreendidas em um todo temporal específico.

O que o filme faz que outras imagens móveis não fazem, quando não são filmes, é fechar-se em copas sobre a duração. Oferece ao espectador um jogo jogado. O filme é uma espécie de tanquinho que bate a matéria do tempo para poder fruí-la torcida, com emoção. Pois um filme, como uma sinfonia, passa em direção a um final que já está dado a cada instante, a cada plano. Final que existe nele e não é só ‘happy end’. É sua arte de ser pela duração – à diferença de uma pintura ou foto na parede. Por isso, o cinema pendurado, ou instalado, não é filme e deixa de ser cinema. É o filme que faz variar o dispositivo e não o inverso. A querela sobre o que ‘restou’ do cinema tem no âmago suas ‘mortes’ e esta espécie de grande Leviatã que é o ‘cinema expandido’. (RAMOS, 2016, p.38)

O filme enquanto propositor do pensamento em construção entre pontos de encontro e desencontro em meio à disjunção e ao conflito. Uma obra que se constrói entre intervenções performáticas, música, animação, distantes de um modelo clássico e mais alinhado a práticas formais observadas em filmes estruturados na perspectiva do “*cinema expandido*”³⁸.

³⁷ Trata-se da noção de um uso da noção de dispositivo que pode ser associado ao pensamento do crítico e cineasta Jean-Louis Comolli. (...) Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraíram da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção. (COMOLLI, 2006. p. 99-111 apud LINS, MESQUITA, 2011, p. 57)

³⁸ A polêmica sobre o que “restou” do cinema na contemporaneidade traz em seu âmago a questão do filme. Alguns creem poder deixá-lo para trás, nesta espécie de grande Leviatã que é o ‘cinema expandido’. A noção de ‘cinema expandido’ tem sua genealogia no livro *Expanded Cinema* do norte-americano Gene Younblod (1970), imerso no quadro ideológico que respira a *contracultura* californiana dos anos 1960. É herdeiro de uma cosmologia do tipo *hippie*, baseada no pensamento do místico francês Pierre Teilhard de Chardin. Chardin, que viveu na primeira metade do século XX, um pensador que teve sua influência nos escritos de

O cinema, através da imagem móvel, ou mesmo imóvel, mas sempre pela duração fílmica, lida com a maneira que temos de nos fincar no presente e pode manipulá-lo pela experiência espectatorial. Lida com nossa maneira fazer passá-lo, tempo presente, para adiante ou para trás, acelerado ou em vagar. Fura um buraco no passar, mas não corre como fio na agulha. Não costura. Pode acelerar, como passam duas horas que voam na duração de um filme de ação na sala escura, ou pode furar, significar, a intuição temporal em sua imanência da figuração de outro tipo de imagem (a imagem do “de fora”). Certamente a arte não está só aí, no modo que o passar do filme determina. Mas esta é sua particularidade. Arte que está em nos fazer andar para frente e para trás, apesar da âncora com pés de barro que prende nosso corpo no presente estendido, que é a vida (ou a sessão). No meio do que Merleau Ponty chama de “chiasme”, encontro da carne com o mundo, o filme marca um intervalo no qual este encontro se desfaz em modalidades flexíveis, em modalidades de subtração, modo de vislumbrar o virtual que veio se envolver no plano da imanência. Formas de imagem das quais o cinema, ao passar pelo filme, é apenas marca, ou pensamento/conceito, expressão. Ao se inserir no presente estendido, no lerdo presente estendido, o filme e seus avatares lidam com uma forma de fazer suportar a extensão em sua monótona forma de transcorrer (Heidegger designava esta lida pelo conceito de “angústia”). É isto que faz, nos permitindo suportar a extensão no modo diferenciado do intervalo que cria. É ao intervalo que chamamos cinema, importando pouco o dispositivo tecnológico que o sustenta, desde que traga amarrado pelo rabo sua duração - como o faz o filme. (RAMOS, 2016, p. 49-50)

A noção de *intervalo* exposta na citação configura como elemento importante na elaboração das experiências filmadas. As relações entre sujeitos filmados e sujeito da câmera se sustentaram a partir da lógica de cinema expandido, materializadas nos atravessamentos de modelos formais observados no *filme-ensaio*, na medida em que a *imagem/palavra* está sempre presente enquanto pensamento em curso de uma realidade vivida – a tessitura de imagens que vão se agrupando à medida que se apresentam como reflexões da experiência em curso. O ensaio de um tempo costurado pela diversidade de encontros variados, mediadas por manifestações artísticas múltiplas. Uma cinematografia de discussão ética também, que não está apenas colocada na relação filmográfica e com o outro, mas fundamentalmente exposta nas reflexões transmitidas pelas próprias palavras. Palavras que emanam das poesias e apresentam um país em transe. O conflito e a disjunção estão a todo tempo presentes nos discursos e performances. Sua potência surge enquanto elaboração cinematográfica na forma filme como apresentada na citação. O poder de

André Bazin com sua cosmologia idealista transcendental, de fundo cristão. Viria de Chardin o conceito de ‘noosfera’, no qual Younblood se baseia para desenvolver sua teoria de um “cinema expandido”, que alguns tentam relacionar à multiplicação digital de dispositivos pessoais. O salto é grande, como bem nota Jacques Aumont em capítulo com veio irônico de *Que reste-t-il du cinéma?*, intitulado “Expanded et autres rêveries”. (AUMONT, 2012, p. 44-49 apud RAMOS, 2016, p.44)

síntese de um tempo que sustenta a duração de seu transcorrer “que traga amarrado pelo rabo sua duração”.

As características da fotografia que por escolha são executadas a partir de planos fechados, no intuito de tornar o plano filmado o destaque fundamental da ação durante o tempo da tomada, é importante para o entendimento do filme como realização de diálogo entre *sujeito-da-câmera* e a circunstância da vida. O recorte fotográfico em seu enquadramento é o meio de comunicação entre *imagem X espectador*. Mediada pela janela cinematográfica configura-se em ultima instância a materialização da cena enquanto *mise-en-scène* final: como resultado das escolhas do *sujeito-da-câmera* (subjetivas) que se coloca em ação a partir da relação direta com o fluxo dos acontecimentos durante o tempo de tomada na circunstância da cena. Múltiplas subjetividades alocadas dentro de uma duração específica, transmutando-se em realização *imagem/pensamento*:

Subjetivo é o cinema, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumière). O que o aproxima do jornalismo é o fato, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas do ponto de vista de um sujeito, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (COMMOLI, 2006, p. 174)

Mesmo tendo clareza que o fluxo dos acontecimentos não pode ser controlado, escolhas e preparações prévias são condicionantes que revelam a presença – em algum grau – de controle sobre o espaço filmado. A *mise-en-scène* elaborada nos acontecimentos da vida é capturada e remodelada pela elaboração filmica. Nesse sentido, são apresentadas nas sequências e possuem camadas autônomas de elaboração e controle específicos. Isso se dá pelo fato de que todas as situações registradas perpassam por etapas de construção da cena – independente da presença da câmara. Não se trata de jogos sociais em função das representações de sujeitos diversos em interação. Desloca-se essa postura sociológica de observação da ação, sendo o elemento cinematográfico o foco dessas notas.

O importante é que as diferentes atuações contidas nas imagens filmadas foram desenvolvidas para finalidades específicas onde a forma cinema não foi em nenhum momento o objetivo. As imagens do filme são resultados de um duplo movimento de elaboração da *mise-en-scène*. Tomando o Slam como exemplo, os próprios poetas se colocam a prova frente os espectadores, tendo como veículos de expressão os seus corpos e

vozes, entregando aos presentes sua encenação direta. No segundo movimento o sujeito da câmera desenvolve outra elaboração da cena, atingindo sua forma final enquanto enquadramento, para em seguida, tornar-se cena apresentada enquanto forma filme com a finalização da montagem. O objetivo é traduzir a organicidade apresentada nas imagens-registro, levando em consideração a *auto-mise-en-scène* proposta pelos próprios artistas durante suas apresentações. O exercício de tradução carrega seus limites e no que se relaciona com a cena filmada não é diferente. Se o próprio fato de encenar uma poesia já configura um primeiro momento da tradução (obra poética traduzida para obra encenada)³⁹, transformar a poesia encenada em filme representa o segundo momento dessa tradução e sua realização depende da efetivação da *mise-en-scène* em sua forma filme.

Com o objetivo de manter a ação filmada tendo como foco a personagem emissora da palavra, a escolha se deu na realização de planos fechados mantendo profundidades de campo sempre baixas ou médias, com a finalidade de isolar no enquadramento o assunto principal da ação: a *encena-ação* – resultado do processo consciente da *auto-mise-en-scène* das personagens e suas performances frente ao olho câmera, transformada em encenação filmica. A encenação elaborada pelas pessoas personagens sendo redimensionada em função da sustentação da potencia autônoma da imagem em sua forma filme, a partir das escolhas aplicadas aos enquadramentos.

Imagen 30 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20). Clara Noronha durante apresentação do Slam



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 31 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20). A poeta Jéssica durante apresentação do Slam.



Fonte: Arquivo Pessoal

³⁹ Na prática teatral existem inúmeros caminhos para a realização da cena. Quando se tem o texto poético como base de construção da *mise-en-scène* alguns pontos se tornam ainda mais difíceis de serem executados. Mesmo recorrendo a técnicas específicas de atuação como o teatro físico de Satanislavsk, o teatro da crueldade de Artaud, o teatro pobre de Grotowsk, a antropologia teatral de Barba, o teatro do oprimido do Boal, o fato de trazer a cena a partir do corpo manifesto uma obra poética por si já configura uma transformação do fato escrito em apresentação teatral. Mesmo o teatro tendo o texto como referencial de elaboração da cena quando este se trata de poesias os desafios estão postos no sentido de encenar emoções e sentimentos que estão dados na própria obra poética. Neste sentido, o teatro não é capaz de omitir a presença do ator em cena, mas possui o poder de revelar o jogo que se estabelece entre ator e personagem percorrendo as entranhas da palavra.

Imagen 32 -Frame 144 horas e alguns minutos roubados (2019/20). Contra plano Jéssica durante apresentação do Slam



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 33 -Frame 144 horas e alguns minutos roubados (2019/20). Contra plano Estela durante apresentação do Slam.



Fonte: Arquivo Pessoal

Uma característica marcante da estrutura de apresentação dos Slams reside no fato da palavra ser o principal veículo de comunicação do texto poético, sendo inclusive proibida a utilização de acessórios que fortaleçam o caráter cênico durante a apresentação. Por esses impedimentos, a escolha de um enquadramento onde a presença da (o) poeta permaneça na imagem durante o tempo da tomada foi pensado no sentido de fortalecer a palavra durante a apresentação da poesia encenada, captando a elaboração da *mise-en-scène* em sua forma filme. Mesmo quando o plano revela a plateia, mantém-se a relação de baixa profundidade de campo, a fim de apresentar os acontecimentos na perspectiva da *câmera-personagem* que observa e elabora a cidade e seus acontecimentos cinematograficamente.

O que são as cidades para nós hoje, que nelas nascemos e as habitamos, que as temos como cotidiano, que as suportamos mais ou menos bem, e que, entretanto, as fazemos e refazemos a cada, passo, a cada percurso? Sem dúvida, filmar as cidades significa conhecer seus mistérios. A cidade que o cinema nos faz conhecer é ficção mais que espetáculo, ela é mais próxima da cidade do romancista que daquela do urbanista, do arquiteto, do sociólogo ou do político: a ferramenta muda as cartas do jogo. O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca. Esse – leve – deslocamento que é chamado “realismo” procede da impressão de realidade; mas ele produz também uma impressão de irrealdade: a cidade filmada se parece com a cidade da passagem, exceto pelo fato de que se distingue dela por um suplemento de exaltação, essa *cinegenia*, e começam a se parecer com a sua versão filmada. Triunfo do espetáculo perceptível também na mutação dos cenários cotidianos, cada vez mais conformes à tipologia que o cinema propõe deles, à “imagem”, como dizemos, aquela que os filmes fixaram. (COMOLLI, 2006, p. 179)

A versão filmada de cidade apresentada surge enquanto elaboração técnica de uma realidade duplamente encenada, mas capaz de fixar potências subjetivas e coletivas como resultado dos atravessamentos observados nas relações entre sujeitos e cidades. Múltiplas personalidades organizadas em grupos de coletividades, ocupando os espaços da cidade

como forma de comprometimento entre suas práticas artísticas e trocas *intercorpóreas* de apropriação do espaço espetacularizado. A síntese estética em sua forma *filme-ensaio* confirmando “outro aspecto relevante” que “diz respeito ao alcance histórico e político desses documentários subjetivos”, como exposto por Lins e Mesquita em seu livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* quando discorrem sobre *Documentário subjetivo e ensaio fílmico*. (LINS, MESQUITA, 2011, p. 52).

Imagen 35 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20).
Sequência performance

Imagen 34 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20). Sequência performance



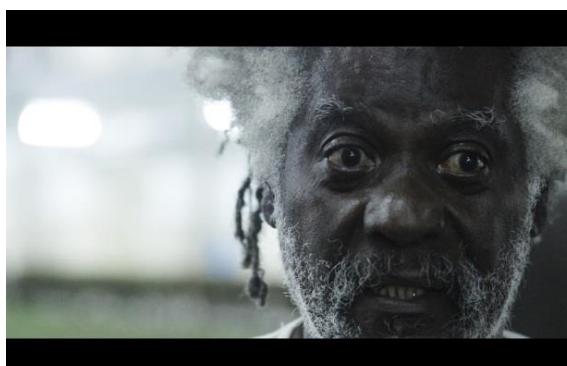
Fonte: Arquivo Pessoal



Fonte: Arquivo Pessoal

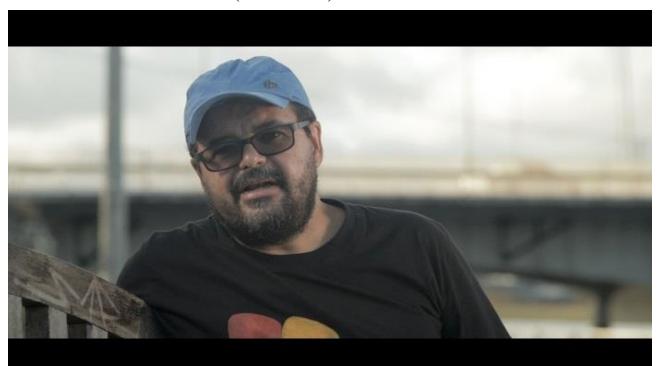
As imagens captadas *na forma depoimento* seguiram a mesma estrutura: baixa profundidade de campo e planos fechados, assim como as demais performances filmadas representadas pelas imagens 33 e 34.

Imagen 36 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20). Entrevista Severo



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 37 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20). Entrevista Romero.



Fonte: Arquivo pessoal

Imagen 38 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20).Entrevista Trevisan



Fonte: Arquivo Pessoal

Imagen 39 - Frame *144 horas e alguns minutos roubados* (2019/20).



Fonte: Arquivo Pessoal

Quando iniciada a pós-produção, as relações entre as imagens e suas capacidades de revelação do momento capturado tornaram-se mais precisas quando postas lado a lado em sequências controladas. O entendimento das relações criadas entre momento de gravação e autonomia das imagens como etapas distanciadas de observação apresentou a necessidade de escolhas quanto a constituição dos fragmentos de vidas filmadas, no sentido de estabelecer entre as imagens suas possibilidades em ocupar espaços de poder na duração do filme, de maneira que suas intensidades e capacidades singulares de leitura da realidade vivida tornem-se igualmente capazes de oferecer sínteses de reflexões enquanto elaboração de pensamento ao espectador.

Durante as gravações, o envolvimento como *sujeito-da-câmera* direcionou os esforços para a elaboração de cenas controladas com o objetivo de produzir material descritivo do momento vivido em forma de análise subjetiva em sua forma. As determinações pessoais de envolvimento direto enquanto sujeitos imersos no momento histórico dos acontecimentos interferiram diretamente na relação da cena filmada. As definições de composição do enquadramento indicam posicionamentos do sujeito-da-câmera no limite das relações estabelecidas entre sujeitos e espaços filmados, sustentando a tomada. As cenas das entrevistas foram desenvolvidas na perspectiva de um modelo de elaboração que se distancia daquelas onde a sequência filmada se realiza sob “o risco do real” (COMOLLI, 2006).

Cabra marcado pra morrer pode ser visto como marco inaugural, na obra de Eduardo Coutinho, da ênfase na palavra falada, enunciada nas conversas com o diretor e personagens, observados pelo aparato cinematográfico. *Santo forte* radicaliza essa postura e evidencia, ao mesmo tempo, parâmetros de uma abordagem que se tornou influente no documentário brasileiro ao longo dos anos 80 e 90: o privilégio da entrevista, associado à retração na montagem do uso de recursos narrativos retóricos, particularmente da narração ou voz over, nos mostra uma intervenção excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações. É como se a pré-disposição de dar voz aos sujeitos da experiência (já presente no documentário do Cinema Novo, mas não tão associada à voz over interpretativa ou totalizadora) fosse ganhando força, a ponto de abolir ou subjuguar outras formas de abordagem. (LINS, MESQUITA, 2011, p. 27)

O exercício de ver as imagens, como segundo trabalho de campo do *cineastapesquisador* (FREIRE, LOUDOU, 2009) revelou que quando posta em sequências, a fala de “especialista” cria uma desvalorização da palavra do artista, das músicas, poesias e performance. Nesse modelo de apresentação do filme, todas as manifestações

artísticas ocupavam um lugar menos impactante dentro da narrativa, ora figurando como imagens de passagem, ora enquanto elos de transição das falas portadoras de “poder”. Nesse sentido, o entendimento de que as leituras dos especialistas promoviam um distanciamento da arte manifesta nos corpos como produtora de verdades autônomas, tal qual nos apresenta Alain Badiou em sua definição de *inestética*:

Por “inestética” entendo uma relação d filosofia com a arte, que, colocando que a arte é, por si mesma, produtora de verdades, não pretende de maneira alguma torná-la, para a filosofia, um objeto seu. Contra a especulação estética, a inestética descreve os efeitos estritamente intrafilosóficos produzidos pela existência independente de algumas obras de arte. (BADIOU, 2002 p.9)

Pelo fato da imersão na realização do filme partir diretamente da experiência nos espaços filmados apoiados em sua intervenção direta na rua, o diálogo entre fronteiras artísticas e teorizantes deu-se durante o próprio desenvolvimento das gravações. A realização das entrevistas, em um primeiro momento, representava o lugar de segurança para que o filme fosse possível de ser montado e finalizado. Falas que ofereciam leituras do momento como as de João Silvério Trevisan, relacionando o que estava sendo vivido em 2018 e as semelhanças do que ele mesmo havia vivenciado entre os anos de 1964 e 1983 auxiliavam na própria compreensão do momento vivido.

Vale enfatizar que as falas acumuladas em forma entrevista são leituras instigantes e de alta capacidade reflexiva, mas enfraqueciam substancialmente a potência do outro filmado – enquanto produtor de verdade – quando postas em sequência com a experiência artística. Como Badiou apresenta, a realização artística deve ser observada não enquanto objeto, mas sim como o próprio produtor de saberes diversos. No primeiro momento as performances filmadas e no segundo momento o resultado desse conjunto de realizações artísticas amalgamados em um todo temporal na forma filme capaz de oferecer uma síntese, um filme pensamento.

A trajetória da passagem do especialista para a arte é central para pensar o processo de elaboração da cena e sua descoberta. Os entendimentos revelaram que a potência do filme estaria na capacidade de apresentação do pensamento ensaio. Sua efetivação só foi possível tendo a palavra da arte como potência geradora de conhecimento capaz de promover leituras aprofundadas do momento vivido. A partir da percepção da poesia, da música e da performance como forma estruturante do filme se concretiza a realização do *filme-ensaio*. O deslocamento do núcleo de desenvolvimento

das ações centrados na arte torna a forma filme potente enquanto geradora de afetos múltiplos sob a perspectiva da arte que pensa a estética, a política e a emancipação do sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Projetos *Independentes* vem ganhando amplo destaque e visibilidade enquanto realizações que se desenvolvem em meio a um novo contexto globalizado de relações de mercado. A atual conjuntura política e social, associados aos amplos desenvolvimentos técnicos e tecnológicos gera novas maneiras de organização e gestão das relações de produção. A partir dessa pesquisa foi possível identificar que as necessidades apresentadas em projetos contemporâneos – a partir do modelo *realizador/independente/contemporâneo* – são conduzidas a partir das particularidades que se apresentam em cada realidade demandando soluções diferenciadas de projeto a projeto.

O percurso do trabalho revelou ainda que documentários contemporâneos realizados a partir de modelos de produção de baixo ou baixíssimo orçamento estão diretamente relacionados em suas estruturas formais e éticas enquanto modelos de entendimento na presença da câmera dentro do universo filmado, sendo este (a capacidade orçamentária) um importante delimitador da elaboração de cena. Para além da relação entre forma e estilo, o que se aponta como elementos constituintes da cena contemporânea, se debruçam sobre as perspectivas apresentadas de um cinema de fluxo como elemento condutor da construção do filme.

A elaboração da encenação se dá no exercício constante da escuta a fim de conceber uma estrutura de cena capaz de abarcar a multiplicidade dos envolvidos dentro da realização da ação. Nesse sentido a *mise-en-scène* contemporânea passa por dois processos de elaboração bastante significativos: 1) o exercício da escuta como entendimento de caminhos possíveis a fim de que os objetivos traçados para a *mise-en-scène* sejam atingidos de maneira a representar aspirações comuns; 2) a realização do segundo trabalho de campo, onde o *pesquisador-cineasta* retoma essas memórias na ilha de edição em sua forma imagem e realiza novo procedimento de observação em busca da formatação da *mise-en-scène* enquanto obra filme acabada.

A própria jornada de captação das imagens vai colocar à prova, dentro da circunstância da tomada, planejamentos prévios de execução da encenação, nesse sentido, as negociações, os conflitos e tensões que se estabelecem, configuram uma importante característica contemporânea observada no modelo de realização documental. As problemáticas que se configuram, demandam, em última análise, a

tomada de decisões éticas em relação ao posicionamento da câmera dentro da ação, filmada dando forma a voz do documentário contemporâneo.

A *mise-en-scène* documental, tal qual apontada nos trabalhos de Fernão Ramos, expostos nessa dissertação, indicam as potencialidades e urgência em se debruçar sobre o tema a fim de aperfeiçoar métodos e práticas de realização da cena em dialogo com as transformações e novas demandas que surgem tanto no universo da teoria do cinema, em especial o cinema documentário – fundamentalmente na necessidade de expansão conceitual fugindo da busca por uma definição universal hermética – como também no aperfeiçoamento de suas práticas de execução. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior (2010), sob orientação de Ismail Xavier, conclui em sua dissertação *O cinema de fluxo e a mise-en-scène* que:

Chegamos a uma definição da *mise-en-scène* como ferramenta de reflexão sobre o mundo associada à ideia de fascinação, mas também de afrontamento. A *mise-en-scène* implicaria uma ação de deslocamento do sujeito, de interpelação do outro, de conflito entre materiais heterogêneos, de transporte do olhar que carrega consigo o corpo, este eixo por onde se articula a primeira questão de ordem política no cinema: a partilha sensível do espaço. Um cinema sem *mise-en-scène* seria, no limite, um cinema que se nega ao afrontamento, se nega a interpelar o outro, seja para buscar um acordo ou conflito. [...] Ao permitir o livre fluxo de imagens, o cineasta deixaria de ser um *metteur en scène* e se tornaria um agenciador de signos potencias. (OLIVEIRA, 2010, p.144).

Os objetos de observação desta pesquisa revelaram que os filmes podem se estabelecer enquanto realização ensaística de um momento específico da história política e social do país, ser o ensaio de um tempo na perspectiva de visão capaz de produzir saberes a partir da síntese presente nas imagens. As experiências em set durante os processos de realização dos dois filmes objetos revelaram a confirmação da hipótese apresentada de que ambos os projetos dialogam em suas buscas pela elaboração da cena. Se no filme de Pedro, as preocupações residem na relação entre documentário e *filme-carta*, a partir da leitura conceitual do gênero epistolar e a ideia de missivistas da imagem, o entendimento é o de que o *filme-carta* é um desdobramento do documentário contemporâneo, elaborado a partir da relação direta entre o dispositivo *carta* e a própria forma documental. Sendo o *filme-ensaio* outra importante categoria de realização na atualidade, como nos apresenta Lins e Mesquita (20110) no livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, em especial nas discussões *Dispositivos documentais, dispositivos artísticos* (p. 56-61) e *Documentário subjetivo e ensaio filmico* (p. 51-55).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. **O ensaio fílmico como encontro entre o sujeito e o mundo por meio do cinema.** Revista Brasileira de estudos de cinema e audiovisual. v. 5, n. 1 Jan.-Jun. 2016, p 1-6.
- ALLEN, Richard; SMITH, Murray. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta:** uma análise conceitual. Tradução de Fernando Marcarello. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- ALSCHITZ, J. **Teatro sem diretor:** um grande diretor-pedagogo explica as suas ideias sobre o teatro. Tradução de Graziella Schettino Valente. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** Tradução de Teixeira Coelho e Mônica Stahel. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX:** Evolução da técnica, problema da ética. Tradução de Raquel Araujo de Batista Fuser, Fausto Fuser e J. Guisnburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- AUMONT, J. **O cinema e a encenação.** Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Ed. Texto e Grafia, 2008.
- BADIOU, Alain. O pequeno Manual de Inestética. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes.** Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara:** Notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015
- BAUMAN, Z.; MAY, T. **Aprendendo a pensar com a sociologia.** Tradução de Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BAZIN, André. **O cinema:** Ensaios. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do **capitalismo.** Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, arte e política:** Ensaios sobre Literatura e História da cultura. Col. Obras Escolhidas, vol. 1. Brasília: Brasiliense, 1985.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens.** Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro:** propostas para uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BORDWELL, David. **A encenação no cinema.** Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008.

CARDOSO JR, Gladson de Souza. **O teatro na rua:** uma análise do espetáculo Flor de Macambira na cidade de Xique Xique - BA. João Pessoa, 2011. 68f.

CARRIÉRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema.** Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVALHO, Vladimir. **Vladimir, 80 - 14ª Conf. Int. do Doc. Petrobrás.** [Entrevista concedida a Amir Labaki] ETV (1h 41 min.), 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yTHugbEGwDA>> Acesso em 20 Jul. 2019.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Cinema Brasileiro anos 2000, 10 questões.** Catálogo. 51 p. São Paulo, 2011.

COMOLLI, J. L.; GUIMARÃES, C. (Org) CAIXETA, R. (Org) **Ver e poder a inocência perdida:** cinema, televisão, ficção, documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COSTA, André Gonçalves Da. **Afetos no cinema de Karim Aïnouz.** Tese de doutorado. UNB, Brasília, dez. 2016.

COSTA, Manuela Ramos da. **Cinema Independente do Brasil no contexto da globalização:** práticas estéticas, performances políticas, condições econômicas. Trabalho apresentado no GT de estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXV encontro anual da Compôs, 2016, Goiás.

COSTA, Manuela Ramos da. **Cinema Brasileiro independente no contexto Contemporâneo:** Entre a ficção e a realidade. 2017. Tese de doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2017.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido:** Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Tradução de Peter Pál Pelbert. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade:** Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **O ato de criação.** Tradução de José Marcos Macedo. Transcrição da conferencia filmada na FEMIS (*Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son*), 1987, publicada no Jornal Folha de São Paulo de 27/06/1999. São Paulo, 1999.

DEREN, Maya. **Cinema: O uso criativo da realidade.** Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes. Belo Horizonte: Devires, v.9. n.1, p.128-149, Jan/Jun, 2012.

DIAS, José António B. Fernandes. **Arte e antropologia no século XX:** modos de relação. Etnográfica, vol. 5, p. 103-129, 2001. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf>

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** Tradução de Jefferson Luis Camargo. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

FELDMAN, Ilana. Um filme de: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. Devires, Belo horizonte, vol. 9, n. 1, p. 50-65, jan./jun. 2012.

FERRAZ, A. L. M. C. (Org); MENDONÇA, J. M. (Org). **Antropologia Visual: Perspectiva de ensino e pesquisa.** Brasília: Aba, 2014.

FO, Dário; RAME, Franca. (org) **Manual Mínimo do Autor.** Tradução de Carlos David Szlak. 5.ed. São Paulo: Ed. Senac, 2011.

FOCUS, Escola de Fotografia. **Sobre Linguagem Cinematográfica.** Artigos e Entrevistas. São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://focusfoto.com.br/sobre-linguagem-cinematografica/>> Acesso em: 15 Julho 2019.

FÓRUM DOC BH. **Catálogo 22 festival do filme documentário e etnográfico: fórum de antropologia e cinema.** Belo Horizonte, 2018

FREIRE, M.; LOURDOU, P. (org.) **Descrever o visível:** Cinema Documentário e Antropologia filmica. São Paulo: Estação liberdade, 2009.

FREIRE, Marcius. **Documentário:** Ética, Éstética e Fórum de representação. São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Marcius. **Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário.** Doc Online, n.3, dez. 2007, p. 55-65.

GAUTHIER, Guy. **O documentário:** Um outro cinema. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.

GIDDENS, Anthony. **A constituição da Sociedade.** Tradução de Álvaro Cabral. 3.ed. São Paulo: Ed. Wmf Martins Fontes, 2009.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina(org.) **Walter Benjamin - Rastro, Aura e História**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GONÇALVES, M. A. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2008.

GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L.; BARBA, E. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; Ed. Sesc, 2010.

GUIMARÃES, César. **Filmar os terreiros, ontem e hoje**. Perspectiva em ciência da informação. Belo-horizonte, v. 24, número especial, p. 23-36, jan./mar. 2019.

GUIMARÃES, César. **O retorno do homem ordinário do cinema**. Contemporânea, Salvador, vol. 3, n. 2, p. 71 – 88, Jul./Dez. 2005.

GUIMARÃES, César. **O que é uma comunidade de cinema**. Revista Ecopós. Rio de Janeiro, v.18, n. 1, p. 45-56, 2015.

GUTEMBERG, Alisson. **O cinema moderno e a construção da mise-en-scène de “Deserto Feliz”**. Culturas Midiáticas. João Pessoa, ano IX, n. 17, jul./dez, 2016.

HACKING, Juliet. (Org.) **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HAL, Foster. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petropolis: Vozes, 2017.

HENRIQUE, Paulo (org.) **Documentário Brasileiro**: 100 filmes essenciais. 1.ed. Belo Horizonte: Letramento: Canal Brasil: Abraccine, 2017.

HÍKJ, Rose Satiko Gitirana. **Antropólogos vão ao cinema**: observações sobre a constituição do filme como campo. Cadernos de Campo. São Paulo, v.7, n.7, 1998.

IKEDA, Marcelo. (Org); LIMA, Dellani. (Org) **Cinema de Garagem: panorama da produção brasileira do novo século**. Rio de Janeiro, 141 p. Jul./Ago. 2012.

IKEDA, Marcelo. **Ciclo Imagem e Alteridade - módulo: Crítica I - "Análise e Crítica"**. [Entrevista cedida ao Vila das Artes] Vila das Artes (14 min 35 seg.) 03 nov. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b-jJEJM5MzY>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. *Aniki*, vol.5, n. 2, p. 457-479, 2018.

ITAÚ CULTURAL. **Catálogo 24 festival internacional de documentário É tudo verdade**. São Paulo, 2019.

JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
Jorge Zahar, 1980.

KINDERSLEY, Dorling. **História ilustrada da arte**: os principais movimentos e as obras mais importantes. Tradução de Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2016.

KOURY, M. G. P. **Uma Fotografia Desbotada – Atitudes e rituais do luto e o objeto fotográfico**. João Pessoa: Manufatura, 2002.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Introdução a sociologia da emoção**. Coleção Cadernos do GREM. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2004.

LABAKI, Amir. **É Tudo Verdade** [Entrevista concedida ao Observatório da Imprensa] TV Brasil (54 min), 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC7p1Hj67eA&t=580s>>. Acesso em 20 Jul. 2019

LABAKI, AMIR. **Programa Metrópolis**. [Entrevista concedida a Adriana Couto] TV Cultura, bloco 01 (13 min 59 seg) 09 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=03UIhpSeXiI>>

LABAKI, AMIR. **Provocações com Amir Labaki**. [Entrevista concedida a Antônio Abujamra] TV Cultura, bloco 01, (15 min 31seg), 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VGJOz2krRrE&t=2s>> Acesso em 20 Jul. 2019.

LABAKI, AMIR. **Provocações com Amir Labaki**. [Entrevista concedida a Antônio Abujamra] TV Cultura, bloco 02, (12 min 38seg), 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H3xjpQLYtqk>> Acesso em 19 Jul. 2019.

LASSALLE, J.; RIVIÈRE, J. L. Conversas sobre a formação do ator. Tradução de Nathalia Safranov Rabczuk e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LINS, C.; MESQUITA, C. **Filmar o real**: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. **A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. **Cinema Digital e 35 mm**: técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como Fazer Documentários: Conceito, Linguagem e Prática de Produção.** 3. ed. São Paulo: Summus, 2018.

MACHADO, Arlindo. **Novos territórios do documentário.** Doc On-line, Campinas, n. 11, p.5-24., dez. 2011.

MACHADO, Arlindo. **O Filme-Ensaio.** Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, set. de 2003.

MACHADO, Marden. **Cinema de Autor.** Cinemarden (07 min 16 seg.) 08 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aamZNNLa9kY>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível.** Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2008.

MARCUS, G. E. **O intercâmbio entre arte e antropologia:** como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. Revista de antropologia da USP, São Paulo, v.47, n.1, 2004.

MASCARELLO, Fernando (org.). **Historia do cinema mundial.** 7. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

MELLO, Cecília Antakly De. **Free Cinema: O Elogio do Homem Comum. Significação.** São Paulo, v.35, n.29. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65660>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Cinema Independente no Brasil: anos 1940-50.** Asociación Argentina de Estudios Sobre Cine y Audiovisual. 30 mai. 2015. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/rocha_melo.pdf> Acesso em 20 de Jul. 2019.

MICHALSKI, Yan; PEIXOTO, F (Org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MICHAUD, P. A. **Filme: por uma teoria expandida do cinema.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro; Contraponto, 2014.

MONTEIRO, G. L. G. **Teatro e Cinema:** uma perspectiva histórica. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n.23, p. 23-34, jul. - dez. 2011.

MONTEIRO, G. L. G. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. **Artcultura**, v. 13, n. 23, 7 maio 2012.

MOURÃO, Dora; LABAKI, Amir. **O cinema do real – Jogo de Ideias.** [Entrevista concedida a Claudiney Ferreira] Itaú Cultural (26 min 51 seg.), Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omkpWpV3bIY>> Acesso em 22 Jul. 2019.

NACACHE, J. **O ator de cinema.** Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Ed Texto e Grafia, 2012.

NAGIB, L. **Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno.** Aniki, vol. 1, n. 1, p. 8-21, 2014.

NAGIB, Lúcia. **Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno.** In: DENNISON, S. (Org) **World Cinema:** as novas cartografias do cinema mundial. São Paulo: Papirus, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário.** Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro:

OIDA, Yoshi. **Um ator errante.** Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2009.

OLIVEIRA JR. L. C. **A mise en scéne no cinema:** Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

OLIVEIRA JR. L. C. **O cinema de fluxo e a mise en scène.** Dissertação de mestrado. 2010. USP, São Paulo, 2010.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia.** Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1995. 180 p.

PETERS, Gabriel. **Virada Afetiva: Intersubjetividade, Intercorporeidade, Interafetividade.** Sociofilo. 08 nov. 2008. Disponível em: <<https://blogdosociofilo.com/2018/11/08/debate-virada-afetiva-intersubjetividade-intercorporeidade-interafetividade/>> Acesso em 22 de Jul. 2019.

PRADO, Décio Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno:** Crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RAMALHO JR, Francisco. (Dir.) **Doc Comparato:** Da criação ao roteiro, teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Cicatriz da Tomada.** In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema:** Documentário e Narratividade Ficcional. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A encenação documentária.** In: PAIVA (Org.), S.; CÁNEPA, L. (Org.) SOUZA, G. (Org.) **XI Estudos de Cinema e Audio Visual.** Vol. 11, Ano X. São Paulo: Socine, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène do Documentário.** **Cine Documental.** n. 4. Buenos Aires, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène do Documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles Rebeca. In: **Revista Brasileira de Estudos de Cinema**. Vol. 1, nº1, São Paulo, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette, Michel Mourlet. In: **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual**. Vol. 1. São Paulo: Socine, 2012. Disponível em:<http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf>

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim**. Revista Galáxia. n. 32, 2016. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/25800>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. Rumos do Cinema. In: **Revival do documentário e da narrativa em 1ª pessoa sugere o nascimento de um novo realismo**. Jornal Folha de S.Paulo. Caderno MAIS! 12 agosto 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1208200709.htm>>

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do Sensível: Estética e Política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2009.

REZENDE, Luiz Augusto. **Microfísica do Documentário: Ensaio sobre criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

RIBEIRO, José da Silva. **Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual**. Doc On-line, n. 3, dez. 2007, p. 6-54.

ROLIM, C. L. **Modelo de produção áudio visual no brasil: um recorte sobre a tendência da produção coletiva no cinema contemporâneo independente**. 2014. Tese de mestrado. UFCG, Campina Grande, 2014.

ROMANO, Lúcio. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015

ROSENFELD, K. H. **Estética**. Coleção Filosofia Passo a Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

SALLES, J. M.; LABAKI, A. **Encontro de João Moreira Salles com Amir Labaki** [Entrevista concedida a Fernando Eichenberg] TVE (6 min 54 seg), 2005. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=qomLxhRMgM8>> Acesso em 20 Jul. 2019

SCOTT, J. (Org) **Sociologia**: Conceitos Chaves. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SILVA, Paulo Henrique (Org.). **Documentário Brasileiro: 100 filmes Essenciais**. 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVA, R. (Org.); NAZARÉ, L.(Org) **A república porvir: Arte, política e pensamento para o século XXI.** Conferência. Santa Maria de Feira: Rainho e Neves Lda, 2011.

SONTAG, Susan. **A vontade Radical:** Estilos. Tradução de José Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SOUZA, Gustavo. **Uma jornada para o espectador: crer, não crer, crer apesar de tudo. Matrizes.** São Paulo, ano 2, n. 2, jan./jun. 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem.** Tradução de Pontes de Paula Lima. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do Autor.** Tradução de Pontes de Paula Lima. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

TEIXEIRA, F. E. **Cinemas “não narrativos”: Experimental e documentário – Passagens.** 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: _____. **Individualismo e cultura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

WELLEN, Henrique; WELLEN, Héricks. **Arte e emancipação:** ensaio sobre o cinema. 1 ed. Maceió: Coletivo Veredas, 2016.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema:** Antologia. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. **A opacidade e a transparência no cinema.** [Entrevista concedida a Mariana Queen Nwabasile] Revista Significação (5 min 07 seg.) 06 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnI>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** Cinema novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith:** o nascimento de um Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail. **Sala de Cinema – Ismail Xavier.** [Entrevista concedida ao programa Sala de Cinema] SESC TV (50 min 14 seg.) 31 de ago. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zk9AON3og6c>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

LISTA DE FILMES CONSULTADOS

A ARTE de Jhon Cassavetes. **Direção de Michael Ventura e Jhon Cassavetes.** EUA, 1961. 2 DVDS (417 min).

AGULHA no palheiro. **Direção de Alex Viany.** Rio de Janeiro: Flama Produtora cinematográfica, 1953. Ficção (95 min).

ALAMEDA Da Saudade 113. **Direção de Carlos Ortiz.** São Paulo: Lótus Filmes Ltda, 1950. Ficção (90 min).

BOCA de Lixo. **Direção de Eduardo Coutinho.** Rio de Janeiro, 1993. Documentário (49 min).

BOMBA, Pedro. Para que o mundo não esqueça: uma proposta de filmes-carta com marisqueiras de Sergipe. Projeto de dissertação. UFMG, Belo Horizonte, 2018.

DI CAVALCANTI. **Direção de Glauber Rocha.** Rio de Janeiro: Embrafilmes S.A. 1977. Documentário (17min).

DOMÉSTICAS. **Direção de Gabriel Mascaro.** Recife: Desvia, 2012. Documentário, (75 min).

HOMEN de Aran . **Direção de Robert Flayerth.** Irlanda: HomeVision HVE, 1934. Documentário (76 min).

MÉLIÈS, George. **The Haunted Castle 1896 George Melies Silent Film.** Silent Film House. (3 min 18 seg) 20 mar. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OPmKaz3Quzo>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

NANNOK do Norte. **Direção de Robert Flayerth.** França; EUA: Pathépictures, 1922. Documentário (78 min).

O GRANDE Momento. **Direção de Roberto Santos.** São Paulo: Nelson Pereira dos Santos: Santa Clara Filmes, 1959. Ficção (80 min).

O PRISIONEIRO da grade de ferro. **Direção de Paulo sacramento.** São Paulo: Olhos de cão, 2003. Documentário (123 min)

O SACI. **Direção de Rodolfo Nanni.** São Paulo: Brasiliense Filmes, 1953. Adaptação para cinema (65 min).

PRIMÁRIAS. **Direção de Robert Drew.** EUA: Drew Associates, 1960. Documentário (60 min).

RIO, 40 graus. **Direção de Nelson Pereira dos Santos.** Rio de janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. Ficção (90 min).

SANTIAGO. **Direção de João Moreira Salles.** Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007. Documentário (80 min).

THE DWARF and the giant. **Direção de George Méliès.** França, 1901. Vídeo Experimental (1 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JSVrjwRoLRE>>

THE HAUNTED Castle 1896 George Melies Silent Film. **Direção de George Méliès,** França, 1896. Vídeo Experiental (3 min 18 seg) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OPmKaz3Quzo>> Acesso em 20 de Jul. 2019.

THE MONSTER. **Direção de George Méliès.** França; EUA, 1903. Vídeo Experimental (2 min 56 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FAnSxaR_fKw> Acesso em 23 Jul. 2019.

TRÊS canções para Lenin. **Direção de Dziga Vertov.** Rússia: 1934. Documentário (59 min)

UM homem com uma câmera. **Direção de Dziga Vertov.** Ucrânia, 1929. Filme Experimental. (68 min).