

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE

Especialização em Roteiro em Áudio e Audiovisual

LUCIANA YURY MINO

AS POSSIBILIDADES EXPRESSIVAS DO DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DO ESTUDO DOS
FILMES: *A MATADEIRA*, *BABILÔNIA 2000*, *JANELA DA ALMA E*
ÔNIBUS 174.

São Paulo

2011

LUCIANA YURY MINO

AS POSSIBILIDADES EXPRESSIVAS DO DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DO ESTUDO DOS
FILMES: *A MATADEIRA, BABILÔNIA 2000, JANELA DA ALMA E
ÔNIBUS 174.*

Monografia apresentada à banca
examinadora da COGEAE-PUCSP
como exigência parcial para obtenção
do título de especialista em Roteiro em
Áudio e Audiovisual.

Orientadora:

Profa.Dra.Verônica Ferreira Dias

São Paulo

2011

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Verônica Ferreira Dias (Orientadora)

Prof^a

Prof

Aos meus pais, a Alberto e a Benjamin, que me incentivaram a realizar esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa.Dra.Verônica Ferreira Dias, pelos comentários pontuais e sugestões que direcionaram esta pesquisa.

Ao Prof.Dr.Milton Pelegrini, que fez as primeiras indicações para a formatação deste projeto.

Aos professores e colegas do curso, pelas trocas de experiência e de conhecimento, que contribuíram para a concretização deste estudo.

RESUMO

O documentário nacional ganhou indiscutível visibilidade na última década. Dentro do panorama da crescente produção no país, esta pesquisa mostra diversas concepções de linguagem do documentário, pela análise da composição estética de quatro filmes: *A Matadeira*, de Jorge Furtado, *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, *Janela da Alma*, de João Jardim e *Ônibus 174*, de José Padilha. A escolha dos filmes vem a ilustrar a diversidade de formas na apresentação do argumento. Há diretores que privilegiam o discurso oral, já, outros, preferem dar maior destaque para recursos visuais utilizando material gráfico e iconográfico. A linguagem audiovisual, em sua amplitude de expressão, atende às necessidades específicas de cada realizador. A pesquisa se fundamenta no referencial teórico sobre o documentário, relacionando-a a conceitos de alguns pesquisadores da categoria, tais como: Bill Nichols, Consuelo Lins, Jean Claude Bernardet, Marcel Martin e Silvio Da-Rin. Partindo do entendimento dos conceitos teóricos, o estudo mostra de que forma a imagem, o som e a montagem são construídos para atender determinada intenção cinematográfica de cada realizador.

Palavras-chave: montagem cinematográfica, ética, narrativa audiovisual.

ABSTRACT

The national documentary has conquered considerable visibility in the last decade. Considering the growing production in the country, this research shows different conceptions of language in the documentary, through the analysis of the esthetic composition in four films: *A Matadeira*, by Jorge Furtado, *Babilônia 2000*, by Eduardo Coutinho, *Janela da Alma*, by João Jardim e *Ônibus 174*, by José Padilha. These movies represent the diversity regarding the presentation of the script. Some directors prefer to use the oral resource, while some others would prefer to emphasize the visual resources by using graphic and iconographic material. The audiovisual language, by offering different choices of expression, serves the aims of each director. The research is based on the documentary theory proposed by some authors like Bill Nichols, Jean Claude Bernardet, Marcel Martin and Silvio Da-Rin. By understanding the theory about the documentary, the study shows how image, sound and editing are built to construct the idea of each director.

Key-words: cinematographic editing, ethic, audiovisual narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: sequência do carro em movimento, fora de foco.....	p.20
Imagem 2: cena da tomada de um campo em <i>travelling</i>	p.21
Imagem 3: sequência após a imagem 2, do piso de um bar.....	P.21
Imagem 4: sequência após a imagem 3, plano detalhe de um olho	P.21
Imagem 5: cena fixa da praia de Copacabana	p.25
Imagem 6: cena de uma tomada aérea do Rio de Janeiro.....	p.27
Imagem 7: cena do depoimento da assistente social.	p.28
Imagem 8: cena do “falso” historiador.	p.31
Imagem 9: o fotógrafo cego Eugen Bavcar mede a distância da modelo Spela Lenarcic para tirar a foto.	p.35
Imagem 10: o vereador Arnaldo Godoy em um praça de Belo Horizonte.	p.36
Imagem 11: imagem de arquivo – foto da cinesta Marjut Rimminen na sua adolescência. .	p.36
Imagem 12: cena do filme “Many happy returns”, de Marjut Rimminen.....	p.37
Imagem 13: plano detalhe de um corpo feminino.	p.37
Imagem 14: sequência do cânion.	p.38
Imagem 15: assistente filma a equipe gravando.....	p.39
Imagem 16: personagem Fátima cantando na Pedra do Urubú.....	p.40
Imagem 17: primeiro plano da personagem Fátima cantando.....	p.40
Imagem 18: personagem Conceição com uma foto da sua juventude.....	p.41
Imagem 19: personagem Carolina na cozinha da sua casa.....	p.42
Imagem 20: cena de uma tomada aérea do Rio de Janeiro.....	p.43
Imagem 21: amiga do sequestrador Sandro mostra onde costumavam dormir, nas calçadas do centro do Rio de Janeiro.	p.44
Imagem 22: imagem de arquivo – cópia de um relatório sobre o comportamento do sequestrador Sandro, durante a sua internação na FEBEM.....	p.45
Imagem 23: maquete do mapa da Inglaterra.	p.48
Imagem 24: imagem de arquivo - recorte de um artigo de jornal da época referente à Guerra de Canudos.	p.48
Imagem 25: cena da traição da esposa de Antônio Conselheiro.	p.49
Imagem 26: cena dos detentos apresentados em negativo.	p.56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - CONTEXTO GERAL DA PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIOS NACIONAIS NOS ÚLTIMOS 15 ANOS	
1.1 – A produção de documentários nos anos 90 e 2000	12
1.2 – O documentário moderno	13
1.3 – O recurso da entrevista no documentário	16
1.4 – O dispositivo no documentário	17
CAPÍTULO 2 - ANÁLISE DA NARRATIVA	
2.1 - <i>Janela da Alma</i>	19
2.2 - <i>Babilônia 2000</i>	24
2.3 - <i>Ônibus 174</i>	27
2.4 - <i>A Matadeira</i>	30
2.5 - Panorama geral sobre a construção do argumento nos filmes analisados	32
CAPÍTULO 3 - O SOM, A IMAGEM E A MONTAGEM	
3.1 - <i>Janela da Alma</i>	33
3.2 - <i>Babilônia 2000</i>	39
3.3 - <i>Ônibus 174</i>	43
3.4 - <i>A Matadeira</i>	47
CAPÍTULO 4 - A ÉTICA	51
4.1 - <i>Janela da Alma</i>	53
4.2 - <i>Babilônia 2000</i>	54
4.3 - <i>Ônibus 174</i>	56
4.4 - <i>A Matadeira</i>	58
CONCLUSÃO	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61
ANEXOS	62

INTRODUÇÃO

Esta monografia apresenta algumas possibilidades de expressão do cinema documental, através de um recorte temporal e geográfico de produção: o documentário brasileiro contemporâneo. A partir de conceitos teóricos propostos pelos principais pensadores do documentário e do cinema, tais como Bill Nichols, Marcel Martin e Jean Claude Bernardet, são analisadas as composições estéticas de quatro filmes nacionais: *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, *Ônibus 174*, de José Padilha e *A Matadeira*, de Jorge Furtado. Conforme poderá ser percebido ao longo do estudo e pela breve descrição, a seguir, de cada documentário, nota-se a diferença de estilos de composição de cada diretor:

"*A Matadeira*", de Jorge Furtado (1994)

Este filme retrata o episódio histórico do massacre de Canudos. O diferencial deste título está na abordagem auto-reflexiva e poética proposta pelo diretor. Utiliza colagem paródica de diferentes estilos audiovisuais e intercala tais citações com uma interpretação poética do evento.

"*Babilônia 2000*", de Eduardo Coutinho (2000)

Filmado no último dia do ano de 1999, no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro. Mostra os preparativos para o Reveillon e as histórias contadas por moradores locais. O documentário é metalinguístico e é marcado pela dominância da verbalização.

"*Janela da Alma*", de João Jardim e Walter Carvalho (2002)

A partir do tema principal - a visão -, o filme propõe discussões sobre o ver e perceber no mundo contemporâneo, enfocando a narrativa por meios retóricos e sensoriais.

"*Ônibus 174*", de José Padilha (2002)

Retrata duas histórias em paralelo: a do sequestro do ônibus 174 em 12 de julho de 2000, na zona sul do Rio de Janeiro e a do próprio sequestrador. A montagem do documentário trabalha com recortes temporais, estruturando uma narrativa fragmentada e resgata um acontecimento do passado histórico ao tempo presente, sob uma nova ótica de interpretação dos fatos e dos personagens.

A pesquisa está estruturada em 4 capítulos.

No capítulo 1 é estudado o contexto da produção de documentários brasileiros nos últimos 15 anos, confrontando-o ao universo do documentário moderno dos anos 60 e delineando sob quais vertentes se fundamentam as atuais produções no país.

O capítulo 2 traz a análise da estrutura narrativa em cada filme, como se organizam a apresentação do argumento, o seu desenvolvimento e a finalização e qual o foco do recurso utilizado na história: tempo, espaço, personagem.

No capítulo 3 o estudo mostra de que forma a composição da expressão sonora - palavra, ruído e música - e da imagem - fotografia original e material de arquivo - contribuem para dar o sentido buscado pelo realizador. Dentro das possibilidades do cinema, a importância desses dois elementos assume diferentes graus de relevância de acordo com a proposta de cada filme. Aponta quais critérios foram utilizados para a montagem de cada filme, levando-se em conta a composição do tempo, do espaço, do personagem e a organização dos planos. Identifica de que forma o uso de cada atributo contribui para delinear a intenção do diretor.

O capítulo 4 mostra a ética na interação do realizador com o objeto retratado, e de que forma a representação do personagem, que pertence ao mundo histórico, pode interferir e ter consequências relevantes em decorrência do filme.

Capítulo 1 - Contexto geral da produção de documentários nacionais nos últimos quinze anos.

1.1 A produção de documentários nos anos 90 e 2000.

A década de 90 marca o período conhecido como a “retomada” da produção de cinema brasileiro. Foi, então, regulamentada a legislação de incentivo à produção cultural, através da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet, que propunham o intercâmbio de benefícios fiscais a empresas públicas e privadas por patrocínio a projetos audiovisuais. A produção do documentário contemporâneo nacional, consequentemente, passou por um crescimento quantitativo expressivo, sobretudo a partir de meados dos anos 90¹.

Vários mecanismos têm contribuído para a ampliação do espaço do documentário no mercado do audiovisual: editais específicos da categoria, como o DOCTV, outros editais como o Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo, o avanço tecnológico que disponibiliza equipamentos digitais e possibilita formas mais econômicas de produção².

A expansão do documentário ocorre também em função da abertura de espaço em outros suportes como a televisão, através de parcerias com canais fechados como o GNT e redes públicas como a TV Brasil e Cultura. E, dentro das outras possibilidades, estão os vídeos dispostos em áreas públicas, a internet e o espaço das salas de cinema, até então dominado pela ficção. Segundo dados do portal Filme B (apud Consuelo Lins 2008:12), é notável a ampliação da quota reservada aos documentários no cinema, apesar de a bilheteria dos longas documentais brasileiros, com algumas exceções, dificilmente ultrapassar a marca dos 20 mil espectadores³.

¹ A relação dos documentários nacionais lançados entre 1996 a 2007 pode ser vista em Consuelo LINS e Cláudia MESQUITA, *Filmar o Real*, 2008:83.

² “*Nós que aqui estamos por nós esperamos*”, de Marcelo Masagão, ilustra este novo panorama digital. Lançado em 1999 e premiado no Festival É Tudo Verdade, o filme faz uma retrospectiva das principais mudanças que ocorreram no século XX, retratando homens comuns e personalidades que entraram para a história. O documentário não tem elenco e foi realizado em computador, somente com a edição de fragmentos de imagens de arquivo produzidas no período e, por consequência, com reduzido custo de produção, majoritariamente destinado ao pagamento de direitos autorais dos arquivos de imagens.

Apesar de serem propostas diversas, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha retrata o seqüestro ocorrido em julho de 2000 no Rio de Janeiro e também trabalha com a re-significação de imagens. O filme utiliza o material de arquivo televisivo da época, entrevistas com os envolvidos no episódio e depoimentos. Resgata o acontecimento para o presente propondo uma reflexão sobre as circunstâncias do incidente e o contexto social em que está inserido, mostrando, em paralelo, a história pessoal do protagonista, através de fragmentos intercalados das duas narrativas.

³ Alguns filmes superaram essa bilheteria, alcançando recordes históricos de público, como *Janela da Alma*, lançado em 2002, de João Jardim e Walter Carvalho, com mais de 140 mil espectadores.(fonte: Filme B). A temática do filme – as diversas formas de experimentar o sentido da visão segundo a ótica de personalidades e pessoas anônimas - é original, dentro do panorama de documentários nacionais, porque propõe um argumento

1.2 O documentário moderno

Para entender as tendências estéticas de hoje, no contexto da produção nacional, nota-se a importância das propostas de produção dos documentaristas do período moderno, que corresponde à produção dos anos 60, realizada, sobretudo, por diretores ligados ao Cinema Novo. São filmes que abordam, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, temas ligados às classes desfavorecidas - objeto recorrente até a atualidade - dando voz a esses personagens através da entrevista. Essa técnica foi possibilitada pelo advento do som direto, que, aos poucos se torna usual, com a popularização dos gravadores portáteis Nagra e de câmeras 16 mm mais leves.

Em contraste ao que ocorre no documentário contemporâneo, no qual a voz do personagem normalmente assume o discurso da sua própria história como protagonista do filme, no período moderno a proposta é de usar esta voz para explicar situações sociais complexas, de acordo com uma visão pré-estabelecida do tema e submetê-la à interpretação do narrador especialista, que tem a “voz do saber”, conforme terminologia de Jean Claude Bernardet. Como afirma o autor, “os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor”(2003:18).

Viramundo (1965), de Geraldo Sarno, retrata a situação dos migrantes nordestinos que vem a São Paulo em busca de trabalho e de uma vida mais digna e é exemplo do chamado “modelo sociológico” de documentário, segundo Bernardet. A composição do filme é estruturada pela dualidade da “voz do saber” e da “voz da experiência”. O locutor assume a posição de detentor do conhecimento científico, fala com autoridade e não dá espaço para questionamentos. Os entrevistados tem a “voz da experiência” e colaboram para reiterar a linha de pensamento do narrador, através de suas histórias fragmentadas e individuais.

Bernardet explica,

A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais, torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar a partir de sua superfície. Os migrantes – de que os entrevistados são a amostragem – são o objeto da fala

abstrato, diferentemente dos temas mais recorrentes no Brasil: a violência urbana, os contrastes sócio-econômicos, manifestações culturais, biografias. Note-se que entre os aspectos relevantes para o sucesso deste documentário estão a escolha dos entrevistados (Wim Wenders, José Saramago, Hermeto Pascoal, entre outros) e a estrutura de composição que será analisada nos próximos capítulos.

do locutor, que constitui sujeito detentor do saber. Sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtém dados individuais, parciais, fragmentados. A exterioridade do sujeito em relação ao objeto, a que está obrigado a reduzir aqueles de quem fala, é um dos fundamentos do seu saber. E, dessa exterioridade, a ausência do locutor na imagem e a própria matéria sonora de sua fala dão conta.(2003:18)

A forma do documentário sociológico, que apresenta uma narrativa linear e um discurso afirmativo e conclusivo através do narrador, começa a ser contestada, e produções inovadoras surgem, principalmente a partir dos anos 70. *Congo* (1972), de Arthur Omar, é um filme emblemático da ruptura com a forma tradicional e retrata a festa folclórica da congada. Distanciando-se do padrão de representação tradicional do documentário, o filme não capta nenhuma imagem do seu objeto, a congada em si, sendo constituído em grande parte por letreiros e imagens desconectadas do assunto, como vacas, feno e porcos. A temática do filme acompanha a tendência daquele momento de resgatar e promover a cultura popular, mas propõe uma forma estética inovadora. O que existe da essência da congada no filme, é a informação proveniente dos letreiros, das obras de antropologia do próprio diretor e de textos de Mário de Andrade. Nesse sentido não existe um discurso direto e claro, que mostre um saber científico do real. Bernardet comenta:

As palavras – talvez desagarradas, talvez não, perdemos o controle e a segurança – acabam desenhando na nossa cabeça um certo universo cultural referente à congada, mas nossa dificuldade em concatená-las as transforma, não num veículo de saber, mas numa espécie de cenografia conceitual, uma cenografia de palavras. Enquanto isso, o espectador, pelo menos da primeira vez em que vê o filme, se esforça por assimilar ou concatenar informações e desespera de conseguir acompanhar o filme.(2003:114)

A Matadeira (1994), de Jorge Furtado, assim como *Congo*, estrutura a composição do filme com enfoque no modo de representação do objeto, mais que no próprio objeto em si. São documentários auto-reflexivos, que exigem, de certa forma, maior esforço de consciência e percepção do filme, sem oferecer uma interpretação conclusiva e direta para o espectador. Bill Nichols explica:

O modo reflexivo se parece com a tentativa surrealista de ver o mundo cotidiano de maneiras inesperadas. Como

estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada. (2005:167)

Outras manifestações audiovisuais também trilham novos caminhos de produção. Em *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, Deutrudes, migrante nordestino, tem a câmera na mão, para filmar sem a interferência do diretor, que usa estas imagens para construir o filme. Essa técnica será repetida, posteriormente, em 2003, no filme *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento, comprovando que as correntes estéticas ora resgatam formas previamente experimentadas, ora buscam a sua ruptura. A auto-representação no documentário é uma das tendências da categoria na atualidade. Viabiliza a criação de representações pelo próprio sujeito da experiência, que passa da condição de objeto do filme para a de realizador. *O prisioneiro da grade de ferro – auto-retratos* é emblemático deste tipo de produção documental. O filme, gravado sete meses antes da implosão do complexo penitenciário, resultou de oficinas de vídeo com detentos no Carandiru, nas quais eles mesmos filmaram cenas do cotidiano, realizando roteiros e planejamentos prévios. Essa forma de produção se tornou bastante usada em comunidades carentes e grupos minoritários, geralmente através de parcerias com organizações não-governamentais, substituindo em parte a visão exclusiva do cineasta pela visão do sujeito da experiência. É importante ressaltar, no entanto, que a autonomia de gravação sempre está sujeita à proposta de montagem do realizador, que atribui sentido ao material bruto, sendo, portanto, a liberdade de concepção do argumento limitada pela intervenção do diretor.

De forma mais discreta, em alguns episódios do programa *Globo Repórter*, a partir dos anos 70 até meados dos anos 80, nota-se a tentativa de criar novas maneiras de se realizar o documentário: câmera na mão, longos planos-sequências, ausência de voz *off*, mistura de ficção com documentário, abrindo perspectivas interessantes para o documentário. Nesta época, Eduardo Coutinho, um dos mais reconhecidos documentaristas da atualidade, integrava a equipe deste programa, até o ano de 1984.

1.3 O recurso da entrevista no documentário

O foco direcionado para a palavra falada, marcante na obra de Eduardo Coutinho, traçou caminhos para o documentário a partir dos anos 90: o privilégio da entrevista e a retração no uso de discursos impostos pela narrativa *off*, considerada excessivamente intervencionista e conclusiva.

Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho é o filme que aponta novas direções para o documentário brasileiro, marcando a divisão entre o cinema moderno e o documentário dos anos 80 e 90. O argumento principal do filme era retratar a história do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a mando de latifundiários, utilizando os próprios camponeses como atores do filme. As filmagens de 1964 foram interrompidas pelo golpe militar e retomadas após 17 anos, em 1981, sob outra perspectiva de produção, a da abertura para o reencontro com os mesmos camponeses, transformados pela experiência histórica. Coutinho direciona o foco das filmagens para o encontro com estes personagens.

Em 1999, *Santo Forte*, do mesmo diretor, marca a volta do cineasta às telas de cinema, 15 anos depois de *Cabra marcado para morrer*. Conforme elucida Verônica Dias (2003), o filme é inovador à medida que a expressão oral assume total espaço em detrimento da imagem. O diretor se concentra no encontro, na fala e na transformação da pessoa comum em personagem. Essa composição será a marca do cineasta em seus próximos filmes: a realização de entrevistas, o som direto, a ausência de voz *off* como voz de Deus e o uso desse recurso na metalingüística do filme (para explicar o dispositivo), a ausência de trilha sonora extradiegética, a presença em cena do realizador e da equipe de gravação.

Jean Claude Bernardet questiona o uso desenfreado da entrevista em alguns documentários da atualidade, estimulados pelo estilo de Coutinho. O pesquisador se refere ao automatismo no enquadramento usual da câmera para a entrevista e o jogo banalizado de perguntas e respostas sequenciais, deixando uma lacuna na montagem de uma narrativa original e interessante.

Bernardet comenta:

A quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista: as atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que não sejam verbais etc. De modo que as informações que recebemos são as fornecidas verbalmente pelo entrevistado em resposta ao estímulo da pergunta, mas não as que poderiam provir de outros campos

de observação e não as que o entrevistado não percebe, mas que o documentarista poderia perceber.(2003:287)

Conforme explica Bernardet (2003), “à margem de filmes que contestam essa forma tão usual do documentário, a entrevista pode também ser um estilo, um traço autoral”. Esta característica é encontrada no cinema de Eduardo Coutinho, que afinal, apresenta em seus filmes, além da expressão verbal do personagem, a caracterização do ambiente em que está inserido.

1.4 O dispositivo no documentário

Como esclarece Consuelo Lins,

o termo dispositivo no documentário contemporâneo remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo gerador de situações a serem filmadas. (2008:56)

A autora se refere a uma delimitação e um enfoque temático em cada filme. Lins explica que o recorte pode ser geográfico, como em *Edifício Máster* (2002), de Coutinho, que retrata os moradores de um mesmo edifício em Copacabana; temporal, como em *33* (2003), de Kiko Goifman, que mostra a busca da mãe biológica pelo próprio diretor do filme, num espaço de tempo de 33 dias ou *Babilônia 2000*, de Coutinho, que filma o último dia do ano de 1999 no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro. Em *O passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut, o dispositivo gira em torno da tentativa de obtenção do passaporte pela diretora do filme, criando uma narrativa paralela centrada no levantamento do seu histórico familiar contextualizado na imigração de judeus ao Brasil durante a 2ª.Guerra. *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, centraliza o dispositivo na religiosidade, demarcando um espaço para a captação de histórias para o filme, a favela Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro. Estes exemplos mostram que o uso de dispositivos para a produção de documentários partem de uma premissa inicial que ao longo da filmagem pode ser modificada pela interferência do inesperado, à medida que não estão previstos os conteúdos possíveis das tomadas filmicas, em seus aspectos imagéticos, sonoros e narrativos.

A composição do documentário contemporâneo vem, cada vez mais, cedendo espaço para experimentações. O filme-dispositivo, a auto-representação, o estilo metalinguístico-participativo de Coutinho são exemplos que comprovam a diversidade entre os realizadores. Ampliou-se também a temática desses filmes, não mais restrita ao enfoque social da classe

desfavorecida; a liberdade artística, mesmo lentamente, parece conquistar o seu espaço junto ao público. Nos próximos capítulos são analisadas quatro obras, como já mencionado, que ilustram detalhadamente a diversidade de linguagem do documentário contemporâneo brasileiro.

Capítulo 2 - Análise da narrativa

Neste capítulo é mostrada a trajetória cinematográfica de cada diretor e a identificação de um traço autoral em suas obras. É analisada a estrutura do argumento de cada documentário e sob qual parâmetro se sustenta a composição da narrativa principal.

2.1 - *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho (2002)

Os diretores

João Jardim formou-se em jornalismo pela Faculdade da Cidade e estudou cinema na Universidade de Nova York. Participou do núcleo do diretor Carlos Manga, na TV Globo, onde realizou a minissérie *Engraçadinha* e editou *Memorial de Maria Moura* e *Agosto*. Seu primeiro longa metragem, *Janela da Alma*, ganhou vários prêmios nacionais e internacionais e levou mais de 140 mil pessoas aos cinemas em 2002. *Pro Dia Nascer Feliz*, seu segundo longa, é um documentário sobre as adversas situações que o adolescente brasileiro enfrenta dentro da escola. Junto com a britânica Lucy Walker e a brasileira Karen Harley, João Jardim codirigiu o documentário *Lixo Extraordinário*. O filme foi indicado ao Oscar de melhor documentário, em 2011, e ganhou prêmios no Festival de Berlim e no Festival Sundance.

Walter Carvalho é reconhecido pela versatilidade com que se adapta a diferentes projetos e pela manipulação consciente dos elementos de composição da imagem, em especial a tonalidade. Graduado em programação visual pela Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, possui extensa filmografia de curtas: *Chico da Silva*, *Boi de Reis*, *Memória goitacá*, *Brinquedo popular do Nordeste*, *Pancararus*, *Dia de erê*, *Missa do galo*. Possui um amplo currículo de participação em documentários: *Terra para Rose*, *Que bom te ver viva*, *O canto da terra* e também na televisão: minisséries, programas e novelas. Como diretor de fotografia, foi premiado no International Camera Festival 1996 por *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas e aclamado pela crítica em *Central do Brasil*, de Walter Salles.

O filme

Janela da Alma explora as nuances que giram em torno do sentido da visão. O título do filme sugere que a exposição do argumento é feita segundo uma perspectiva subjetiva, indicando a amplitude da conexão entre o olhar e a alma. Propõe discussões sobre o ver e perceber no mundo contemporâneo, construindo a narrativa por meios retóricos e sensoriais.

O filme intercala trechos de depoimentos de pessoas anônimas e personalidades (algumas com diferentes graus de deficiência visual, outras sem nenhuma deficiência), com seqüências de imagens selecionadas para criar estados de ânimo no espectador, revelando sincronia direta ou indireta com a temática do discurso. Algumas imagens simulam as sensações provocadas pela deficiência visual em algum grau: a seqüência do plano detalhe desfocado do corpo nú de uma mulher, cuja tomada em *close* confunde a percepção da textura da pele feminina e a seqüência do carro em movimento, mostrando a paisagem externa da cidade, fora de foco.

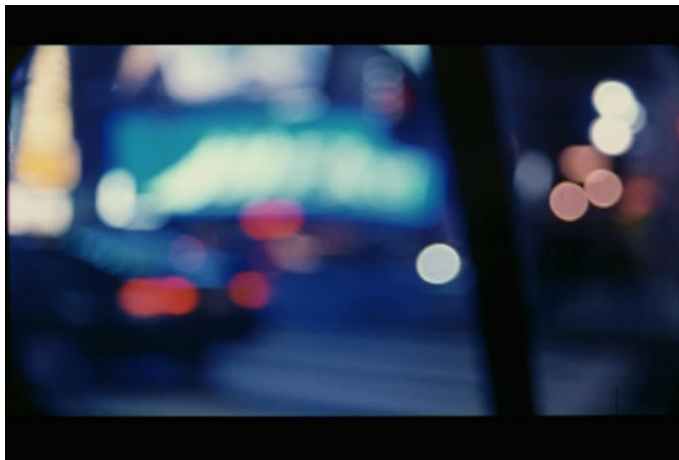


Imagem 1: seqüência do carro em movimento, fora de foco.

Outras imagens parecem ser inseridas para estimular o espectador a refletir sobre os argumentos apresentados nos depoimentos; às vezes revelando *links* mais diretos da imagem com o discurso, às vezes usando recursos mais reflexivos, que causam por um lado, estranhamento, e, por outro, sensações ou estados de ânimo. Para exemplificar, cito a cena da área rural, filmada em *travelling*, dando a impressão de ser vista de dentro de um vagão de trem. Esta imagem é colocada após o discurso do professor Paulo Cezar, sobre a particularidade do olhar e da experiência pessoal e única da interpretação de cada indivíduo. Após a tomada do campo, há um corte para uma seqüência curta do chão de um bar,

finalizando-a com um plano detalhe de um olho, como se a câmera mostrasse a “particularidade do olhar” do diretor.



Imagem 2: tomada de um campo em travelling

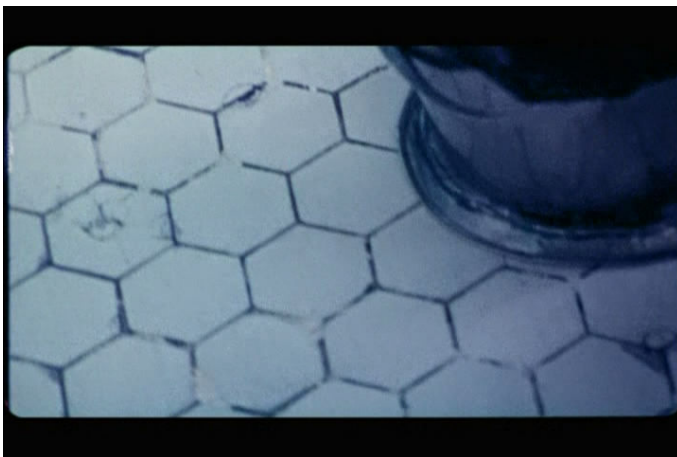


Imagem 3: sequência após a imagem 2, do piso de um bar.

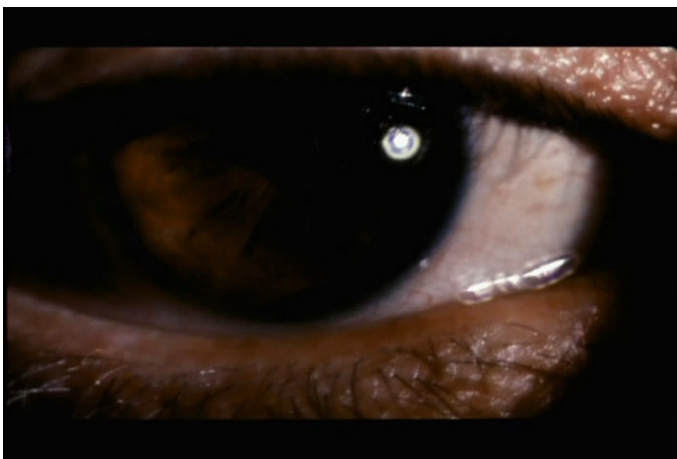


Imagem 4: sequência após a imagem 3, plano detalhe de um olho.

A primeira cena do filme mostra o plano detalhe de uma fogueira e amplia esta tomada estimulando a sensação visual e tátil do calor, de forma imaginária; usa o recurso imagético de realizar uma tomada em *close*, que confunde a percepção do objeto e amplia a tomada, para que o espectador experimente a sensação que teria uma pessoa com deficiência visual.

O músico Hermeto Pascoal discursa em torno da sua experiência pessoal e curiosidades do seu cotidiano em função da dificuldade visual. Ele explica que o seu problema visual de não conseguir direcionar o olhar, impede que as pessoas percebam para onde ou quem ele está olhando. É interessante notar que a abordagem do seu discurso é sempre positiva, mostrando que a deficiência o favoreceu em várias situações, como no exemplo da roda de meninas que ele, quando adolescente, em companhia dos amigos, escolhia para namorar, através do olhar; como elas não conseguiam identificar para quem ele estava olhando, várias “candidatas”, ao mesmo tempo, pensavam terem sido escolhidas por ele. O músico menciona, ainda, que, na juventude havia desejado estar cego por alguns dias, pois essa condição permitiria a ele ter uma vivência musical muito mais profunda.

O escritor português José Saramago, vencedor do Nobel de literatura em 1998 e autor do livro *Ensaio sobre a cegueira*, mostra, em seu primeiro discurso no filme, que uma das abordagens pretendidas pelos diretores é a de mostrar aspectos positivos da deficiência ou limitação visual. O escritor faz referência ao romance de Romeu e Julieta:

Se Romeu tivesse a precisão dos olhos de um falcão,
provavelmente não se apaixonaria por Julieta, porque veria
os detalhes da textura de sua pele, que não seria agradável
de se ver.

Nesta sequência, o autor explica que o limite da visão imposto pela natureza da espécie humana e a consequente incapacidade de enxergar muitos detalhes favorecem a apreciação do belo. Em sincronia com o discurso anterior do músico Hermeto Pascoal, Saramago também ressalta aspectos positivos da limitação visual, afirmando que esta condição determina favoravelmente a formação dos círculos sociais dos homens.

Eugen Bavcar, fotógrafo cego esloveno, realiza as fotos seguindo o seu sentido auditivo. O seu discurso no filme se refere à significação conotativa do olhar, segundo a qual a perda da visão interior, do distanciamento e do senso crítico são causas da cegueira generalizada a que estamos condenados na atualidade.

A construção dos depoimentos revela a intersecção do objeto principal - a visão – com as diversas formas de experimentar esse sentido, literal ou metaforicamente: a visão

fisiológica de Hermeto Pascoal, o olhar crítico sobre a mídia de Eugen Bavcar, ver o real e o imaginário (o invisível) no pensamento do Oliver Sacks, a emotividade como reflexo do olhar, segundo o depoimento da cineasta Agnès Varda. Em cada depoimento questiona-se um aspecto diferente do tema, formando um mosaico em torno do argumento.

O modelo sociológico de Bernardet, já mencionado no primeiro capítulo, usa todos os recursos para afirmar determinada visão de um tema: dando espaço para a “voz do especialista” e para a “voz da experiência”, que seguem a lógica do argumento do diretor. Em *Janela da Alma*, a composição desses elementos é diversa. A “voz do especialista” - o neurologista Oliver Sacks - e a “voz da experiência” - de Hermeto Pascoal, do vereador Arnaldo Godoy, não visam a comprovar uma proposição lançada pelo diretor, são opiniões, vivências cotidianas pessoais, pensamentos subjetivos sobre a questão do “olhar” real ou imaginário, que estimulam a reflexão sobre vários temas no mesmo filme.

Note-se que a intermediação entre o discurso e a imagem se entrelaça de modo que as seqüências de imagens são rupturas da expressão verbal que possibilitam ao espectador ter o tempo de reflexão sobre o argumento proposto no depoimento. Esta narrativa segue o pressuposto colocado pelo cineasta Wim Wenders, de poder se projetar dentro do filme, ler as entrelinhas do argumento e distanciar-se da narrativa conclusiva, sem espaço para a interpretação.

A estrutura narrativa do documentário se concentra na montagem do mosaico em torno do tema principal e discursa segundo uma ótica literal e metafórica, intercalando a oralidade e a imagem. Segundo a classificação proposta por Bill Nichols, neste filme há a predominância dos modos participativo e poético, ao dar espaço para o discurso pessoal e a interação com o realizador e organizar o argumento entrelaçando imagens e sons que provocam o estímulo de sensações no espectador.

2.2 - *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho (2000)

O diretor

Eduardo Coutinho foi aluno do Seminário de Cinema do MASP em 1954, dirigido por Marcos Margulíes. Continuou a estudar cinema no IDHEC, Institut des Hautes Études Cinématographiques, na França. De volta ao Brasil, em 1960, passa a ser integrante do Centro de Cultura da UNE. Participa de vários filmes de Leon Hirtzman: *Maioria Absoluta*, *A Falecida*, *Garota de Ipanema*. Em 1975 vai para a TV Globo, trabalhar como redator, editor e diretor do Globo Repórter, onde realizou diversos documentários: *Seis dias de Oiricuri*, sobre a seca, *O pistoleiro da serra Talhada*, sobre o banditismo do Nordeste, *Teodorico – o imperador do sertão*, sobre o “coronel” nordestino Teodorico Bezerra. Lança *Cabra marcado para morrer* em 1984, tendo sido premiado em vários festivais: Havana, Berlim, Paris, Portugal e Rio de Janeiro. Abandona a direção do Globo Repórter no mesmo ano. Passa a dedicar-se à produção de documentário em vídeo pelo CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular - como *Boca do Lixo* e *Santa Marta*. A partir de *Santo Forte*, de 1999, amplia-se a produção do diretor, com lançamentos de vários novos títulos, entre eles: *Babilônia 2000*, *Edifício Máster*, *Peões*, *Jogo de Cena*.

O filme

Filmado no último dia do ano de 1999, no Morro da Babilônia e Chapéu da Mangueira, no Rio de Janeiro. Retrata os preparativos para o Reveillon e as expectativas dos moradores locais com a chegada do novo milênio.

A narrativa do filme é linear e estrutura-se com base no dispositivo espaço-temporal, mostrando os relatos dos moradores locais desde a manhã do último dia do ano até a queima de fogos à meia-noite.

A primeira cena do filme mostra a vista que se tem do morro sobre a praia de Copacabana.



Imagem 5: cena fixa da vista da praia de Copacabana.

A metalinguagem de Coutinho explica o propósito do documentário:

Morro da Babilônia, praia de Copacabana, Rio de Janeiro. Na manhã de trinta e um de dezembro de mil novecentos e noventa e nove, cinco equipes de cinema com câmeras digitais subiram o morro para filmar o último dia do ano. As equipes se espalharam pelas favelas do Chapéu Mangueira e Babilônia.

Coutinho e sua equipe exploram as possibilidades filmicas a partir da pesquisa do potencial narrativo dos personagens.

Fátima, uma das moradoras do morro, é a primeira entrevistada, nota-se a interação da depoente com a equipe de filmagem quando ela oferece bebida para todos. O diretor direciona a entrevista e extrai algumas informações sobre a sua vida familiar com os filhos, o passado hippie, a paixão pelas canções de Janis Joplin. Fátima canta uma música de Joplin *a capella*, na pedra, mostrando a interferência do diretor na condução das tomadas.

Conforme explica Dias (2003), muitos personagens do filme foram previamente pesquisados, enquanto outros foram descobertos ao acaso, durante as gravações. Uma senhora apoiada na janela da sua casa é convidada para participar da filmagem, o cinegrafista pergunta o que ela acha sobre a passagem do milênio e se a equipe pode conhecer a sua casa. Ela responde que não vai mudar nada e permite a entrada da equipe.

O foco do cinema de Coutinho é a busca de personagens no contexto do mundo real. As histórias individuais e únicas dos entrevistados são a matéria-prima da oralidade expressa em seus filmes. No caso de *Babilônia*, o argumento da chegada do ano 2000 é o dispositivo usado para explorar a intimidade dos moradores de um espaço delimitado - o Morro da Babilônia -. A marca autoral do diretor é a de estabelecer uma interação eficiente com o

personagem e extrair dele a história mais interessante para o filme. Mesmo que o foco principal seja a verbalização, é inevitável ressaltar que, tratando-se de cinema, a imagem não deixa de ocupar o seu espaço, captando o ambiente da filmagem, as características do personagem: como se veste, a expressão corporal, a desenvoltura com as câmeras.

A narratividade deste documentário é linear e segue a seqüência cronológica da filmagem, já que se trata de conhecer como os moradores locais se preparam para a festa de Reveillon. Seja através da menção direta do horário ou de GC, o filme mostra a evolução do tempo e o desfecho da narrativa com a queima de fogos na praia de Copacabana e a festa no morro.

2.3 - *Ônibus 174*, de José Padilha (2002)

O diretor

José Padilha é graduado em administração de empresas pela PUC. Kursou economia política, literatura inglesa e política internacional na Universidade de Oxford. Produziu vários documentários para o cinema e para a televisão: *Os carvoeiros*, de Nigel Noble, *Os Pantaneiros*, para tv e *Estamira*, de Marcos Prado. Lança *Ônibus 174* em 2002, seu primeiro longa-metragem documental. Sua filmografia inclui outros títulos: o documentário *Fome*, de 2005, seu primeiro filme de ficção *Tropa de Elite*, de 2007, o documentário *Segredos da tribo*, de 2009, *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, de 2010.

O filme

Retrata duas histórias em paralelo: a do sequestro do ônibus 174 em 12 de julho de 2000, na zona sul do Rio de Janeiro e a do próprio sequestrador. A montagem do documentário trabalha com recortes temporais, estruturando uma narrativa fragmentada e resgata um acontecimento do passado histórico ao tempo presente, sob uma nova ótica de interpretação dos fatos e dos personagens.

A primeira cena do documentário é uma tomada aérea do Rio de Janeiro, mostrando o mar, os morros e a cidade. Parece ser a representação da intenção do diretor de investigar todas as circunstâncias do seqüestro e do contexto social que motiva a atual violência urbana no país.



Imagem 6: tomada aérea do Rio de Janeiro.

Como explica Sérgio Puccini: “um documentário bem estruturado deve apresentar a confrontação de forças oponentes, a dualidade, que conduz ao clímax e à resolução do conflito” (2009:39).

Neste caso, o filme retoma a história do seqüestro usando as imagens de arquivo da televisão e a análise dessas imagens e do incidente dois anos após o ocorrido. São colhidos depoimentos de algumas vítimas, membros da polícia, sociólogos, meninos de rua, amigos e familiares do protagonista. A narrativa do seqüestro explica as “verdadeiras” circunstâncias do fato e os “bastidores” dos acontecimentos paralelos dentro do ônibus, revelados pelas vítimas. Em outra instância, membros da polícia analisam a ação tática operada no incidente, que resultou no desfecho trágico do seqüestro. Nesse sentido, pode-se afirmar que existe uma semelhança de estilo entre o filme de Padilha e o modelo sociológico de Bernardet. Ambos utilizam as ferramentas da “voz do especialista” - dos policiais, dos sociólogos - e da “voz da experiência” - meninos de rua, amigos do protagonista – para comprovar a tese proposta pelo diretor, qual seja, a de apontar o descaso do governo e da população com as classes desfavorecidas e marginalizadas.

Entrelaçando recortes de fragmentos narrativos, o filme traça, paralelamente, a história pessoal do seqüestrador e o contexto social em que está inserido. O depoimento da assistente social que acompanha os meninos de rua do Rio de Janeiro mostra a origem familiar do seqüestrador, Sandro, o episódio do massacre da Candelária e o desamparo dos menores de rua pelas autoridades públicas e pela população.



Imagem 7: depoimento da assistente social.

Outros personagens contribuem para a construção da história do protagonista: sua tia, o carcereiro que trabalhou na penitenciária durante a prisão de Sandro, os amigos de rua.

Ao contrário de *Babilônia 2000*, de Coutinho, *Ônibus 174* pode ser considerado um manifesto de crítica à atual conjuntura social no Brasil. Enquanto Coutinho explora as individualidades dos personagens para construir o filme, impondo o foco no relato, Padilha usou os depoimentos do documentário em formato de denúncia, dando privilégio ao modo expositivo da narrativa.

A narrativa fragmentada apresenta duas histórias concomitantemente. Conforme já mencionado neste capítulo, a estrutura de *Ônibus 174* remete, de alguma forma, ao formato do documentário moderno sociológico descrito por Bernardet (2003:15), à medida que os depoimentos e entrevistas servem para comprovar a interpretação do diretor sobre o acontecimento, destacando as diferenças sociais e o descaso das instituições públicas que não atuam para promover mudanças dessa conjuntura.

2.4 - *A Matadeira*, de Jorge Furtado (1994)

O diretor

Jorge Furtado foi estudante de medicina, artes plásticas e jornalismo, mas não concluiu nenhum desses cursos. A primeira experiência audiovisual de Jorge Furtado foi na TV Educativa, em 1981. Dentro do curso de Jornalismo, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, criou um programa semanal chamado Quizumba, que misturava um pouco de jornalismo e ficção. Depois de 2 anos como diretor de televisão, foi dirigir o Museu de Comunicação Social de Porto Alegre, onde criou uma sala de cinema e começou a promover mostras. A sua filmografia inclui curtas: *O temporal* (1984), *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), *Barbosa* (1988), *Ilha das Flores* (1989), *Esta não é a sua vida* (1991), *Veja bem* (1994), *Ângelo anda sumido* (1997), *O sanduíche* (2000); longas: *Os sete sacramentos de Canudos* (episódio “A Matadeira” 1994), *Felicidade é...* (1995), *Houve uma vez dois verões* (2002), *O homem que copiava* (2003), que venceu o Grande Prêmio Cinema Brasil de 2004.

O filme

A Matadeira retrata o episódio histórico do massacre de Canudos. O diferencial do filme está na abordagem auto-reflexiva e poética proposta pelo diretor. Utiliza colagem paródica de diferentes estilos audiovisuais e intercala tais citações com uma interpretação poética do evento⁴.

O documentário se ocupa mais da representação do objeto - a Guerra de Canudos – que do objeto em si, porque propõe formatos audiovisuais referenciais de maneira lúdica: imagem gráfica, cenário, maquetes.

O depoimento do falso especialista colabora para esclarecer o contexto de Canudos, mas o tom exagerado do discurso e o cenário denunciam a clara intenção de parodiar os documentários que recorrem extensamente à “voz do especialista”, conforme aponta Silvio Da-Rin(2006:208).

⁴ Conforme lembrado no primeiro capítulo, esse filme segue a linha estilística de Congo, de Arthur Omar. A preocupação dominante é a de buscar signos que representem o tema de forma irreverente e única, estimulando o espectador a manter uma postura mais ativa e reflexiva para o entendimento da narrativa.

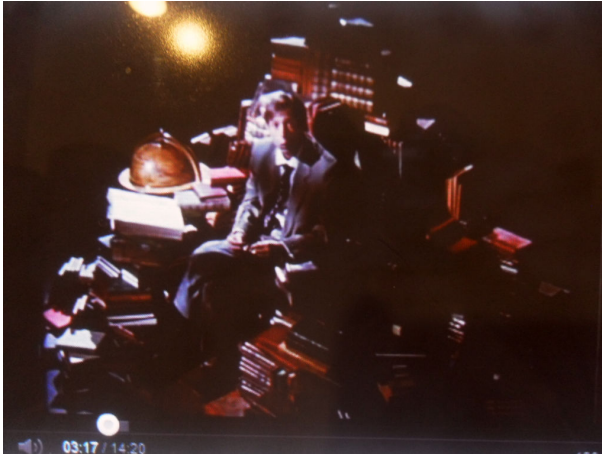


Imagem 8: cena do “falso” historiador.

A narrativa ilustra o contexto histórico, através de várias sequências: a fala do falso especialista, o discurso do Presidente Prudente de Moraes, o depoimento do trabalhador rural nordestino, o discurso de Antônio Conselheiro. Mas, ao final, a intenção do filme está nas entrelinhas das seqüências, “seja nas paródias, colagens ou recursos sonoros: a de propor novas formas de produção de documentários e criticar a forma do documentário clássico”, conforme aponta Da-Rin (2006:208).

Uma voz feminina apresenta a trajetória do canhão inglês, que destruirá todo o povoado de Canudos. O canhão assume a condição de protagonista, ganha vida própria e sua representação é poética na medida em que é a metáfora das forças opressoras republicanas.

O diretor introduz imagens de arquivo do massacre de meninos de rua no Brasil, que pode ser interpretado como uma denúncia do descaso com os desfavorecidos, como em *Ônibus 174*. Neste caso, trata-se de aludir ao desfavorecimento do caboclo nordestino assim como dos menores abandonados.

2.5 - Panorama geral da construção do argumento em cada documentário

A análise individual de cada filme mostra que cada diretor propõe diferentes formas de apresentar um argumento.

Em *Janela da Alma*, a exposição da narrativa não impõe limites temáticos ao discurso dos personagens: a apresentação do argumento é ampla, livre, diversa e alinha-se à característica abstrata do filme. O modo participativo predomina de forma irrestrita ao conceder a liberdade de expressão subjetiva dos entrevistados. Cada trecho do filme retrata um sub-tema diverso e inesperado, de acordo com o pensamento do personagem. A cada novo argumento verbalizado existe uma quebra de continuidade imagético-sonora que permite ao espectador refletir sobre a proposição apresentada.

Babilônia 2000 também explora a subjetividade do discurso, como em *Janela da Alma*. No entanto, o argumento se organiza de maneira diversa neste caso, delimitando os personagens pelo dispositivo geográfico e temporal. O modo metalingüístico e participativo, marca autoral do realizador, visa a mostrar de forma transparente a interação do diretor com o personagem. O dispositivo espaço-temporal determina a idéia inicial do documentário e, nesse sentido, restringe o roteiro do filme: filmar o último dia do milênio no Morro da Babilônia. O aspecto de maior interesse, nesse caso, é a exposição do conteúdo narrativo da história pessoal de cada personagem. Pode-se dizer que em *Babilônia 2000* e *Janela da Alma* a concepção da criação do argumento é similar na medida em que ambos se propõem a explorar o discurso pessoal dos personagens - seja sob a ótica da virada do milênio ou do olhar físico e metafórico dos entrevistados. No entanto, o resultado estético final é bem diverso, decorrente da montagem e do tratamento dos elementos sonoros e imagéticos, conforme mostra o estudo feito no capítulo 3.

A proposta de *Ônibus 174* se aproxima ao formato jornalístico de uma grande reportagem quando mostra o acompanhamento do sequestro ao longo do tempo até o desfecho trágico da história, dando voz aos vários personagens que participaram do incidente. No entanto, não dá espaço para argumentação, questionamento ou contraposição de argumentos. É muito claro ao expor o pensamento do diretor sobre a invisibilidade dos menores de rua e o descaso das autoridades sobre o caos social a que estamos condenados no país, gerando atos de violência como o do seqüestro retratado no filme. Usa o modo expositivo da narrativa, para comprovar e afirmar a visão do realizador.

A *Matadeira* centraliza a composição do filme no modo auto-reflexivo. A preocupação primordial está na montagem de signos e referências que aludem ao tema da

Guerra de Canudos. O tom de comédia predomina no filme: a cena do general inglês apresentando o canhão para os soldados republicanos, o depoimento do falso especialista sobre a história de Canudos, a cena da traição da esposa de Antônio Conselheiro. Por outro lado nota-se que não são ignorados os aspectos sociais e históricos das conjunturas opressivas do país: o massacre de menores abandonados, a miséria e a seca no Nordeste. Os elementos imagético-sonoros são usados de forma lúdica: maquetes, inserções gráficas, cenário de estúdio, tom de voz exagerado dos personagens: do presidente Prudente de Moraes, do historiador, de Antônio Conselheiro.

No próximo capítulo é analisada a composição da imagem e do som e de que forma a montagem dos planos contribui para a construção do argumento.

Capítulo 3 - O som, a imagem e a montagem

Neste capítulo o estudo mostra de que forma a interpretação do espectador está articulada em função da composição dos elementos sonoros - palavra, ruído e música - e da imagem - fotografia original e material de arquivo – que, organizados na montagem do filme, contribuem para dar o sentido pretendido pelo diretor.

3.1 - *Janela da Alma*

O filme está dividido em três partes: a primeira delimita a apresentação de todos os personagens, iniciando no plano detalhe de uma fogueira, passando, em seguida, para o discurso do músico Hermeto Pascoal sobre a sua deficiência visual até o depoimento da cineasta Agnès Varda sobre o filme auto-biográfico *Jacquot de Nantes*; a segunda parte reapresenta personagens da primeira parte, já introduzidos na narrativa, abordando outros aspectos do tema: inicia com o discurso do neurologista Oliver Sacks sobre a Síndrome de Capgras e termina na seqüência do fotógrafo Eugen Bavcar, que comenta sobre a conexão entre linguagem e imagem. Na parte final, há a predominância de discursos metafóricos, percebido nos depoimentos do cineasta Wim Wenders e do escritor José Saramago. Como exemplo, nota-se o discurso de Saramago, que aplica o conceito do mito da caverna de Platão ao mundo contemporâneo, concluindo que hoje, à semelhança daquele período, acredita-se que as imagens do mundo audiovisual (sombras de Platão) substituem a realidade e que, assim como os homens se equivocaram ao acreditar na autenticidade das sombras como mundo real, hoje, o homem contemporâneo segue as mesmas premissas, deixando-se envolver pelas interpretações prontas das imagens veiculadas pela mídia. Cito também o discurso do cineasta Wenders neste trecho, sobre o poder de manipulação da mídia atual, que sempre tenta vender produtos em detrimento de estimular a formação de idéias.

Entre todos os personagens, somente dois são cegos: o fotógrafo Eugen Bavcar e o vereador Arnaldo Godoy, quanto aos outros, alguns tem algum grau de deficiência visual e outros nenhum.



Imagem 9: o fotógrafo cego Eugen Bavcar, mede a distância da modelo Spela Lenarcic para tirar a foto.

A montagem do filme segue o discurso dos personagens, a organização das seqüências intercala retóricas com diferentes temáticas:

- . aborda questões fisiológicas, como no discurso de Hermeto Pascoal sobre a sua deficiência visual, o cotidiano do vereador cego Arnaldo Godoy, a necessidade de contato visual da atriz Marieta Severo quando está em cena.

- . aborda questões filosóficas, conforme comenta o professor Paulo Cezar sobre a individualidade do olhar de cada pessoa e o poeta Antônio Cícero, que explica as conexões entre o olhar, a alma e o infinito.

- . aborda questões antropológicas, como se percebe no discurso do fotógrafo Eugen Bavcar sobre a alienação crescente decorrente da falta de um olhar crítico sobre os produtos midiáticos; o discurso de José Saramago sobre o mito da caverna de Platão, o discurso de Wim Wenders sobre o sentido da comunicação no mundo contemporâneo.

- . aborda questões emocionais, como a explicação da produção do filme *Jacquot de Nantes*, de Agnès Varda e do filme *Many happy returns*, de Marjut Rimminen.

Os diretores utilizam imagens captadas nas filmagens, dando diferentes enquadramentos para as entrevistas. Há personagens filmados em ambientes fechados, tais como Wenders, Saramago, Marjut Rimminen; outros são captados em ambientes externos, como o vereador Arnaldo Godoy e o poeta Manoel de Barros, atendendo a exigência e a adequação ao discurso de cada entrevistado, como no caso do vereador Godoy, que mostra o seu cotidiano nas ruas de Belo Horizonte.

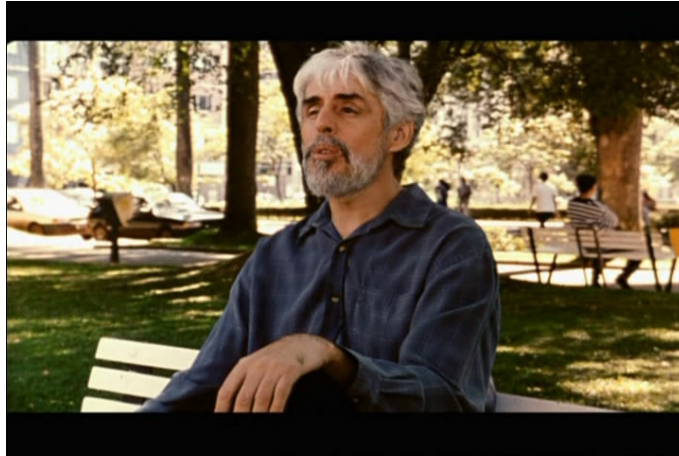


Imagem 10: o vereador Arnaldo Godoy em uma praça de Belo Horizonte.

O segundo grupo de imagens captadas seriam aquelas correspondentes às inserções imagéticas entre as narrativas dos personagens (o cânion, o deserto, a estrada, a vista noturna de uma cidade, o corpo nú feminino, o plano detalhe de um olho, entre outras). Por fim, inserem-se as imagens de arquivo utilizadas para ilustrar o discurso de alguns personagens: Marjut Rimminen, com fotos da sua infância e adolescência, o vereador Arnaldo Godoy, com fotos da sua juventude e da sua filha Mariana, a foto da sobrinha do fotógrafo Eugen Bavcar, Verônica, feita com o uso da colocação de sinos na menina retratada e cujos movimentos eram captados auditivamente pelo fotógrafo cego.



Imagem 11: imagem de arquivo, foto da cineasta Marjut Rimminen na sua adolescência.

São também usados trechos de filmes das cineastas Rimminen – *Many happy returns* – e Varda – *Jacquot de Nantes*. A trilha sonora usada no filme é extradiegética e instrumental, o tema principal é a melodia tocada pelo piano.



Imagem 12: cena do filme “Many happy returns”, de Marjut Rimminen.

Ao longo do filme são usadas outras trilhas que compõem diferentes intenções sensoriais, de melancolia, reflexão ou para mudança de dinâmica e ritmo.

Cada depoimento é marcado por uma ruptura imagético-sonora, o que parece seguir a premissa colocada pelo cineasta Wim Wenders sobre a impossibilidade de projeção do espectador dentro do filme no cinema atual. Nesta sequência, o cineasta conclui que hoje não há uma preocupação em incentivar a interpretação individual do espectador, não há espaço para a projeção dos seus sonhos e pensamentos dentro do filme. Portanto, corroborando a idéia de Wenders, os diretores inserem tais rupturas imagéticas para promover a reflexão temática e sensorial sobre o discurso, a exemplo da tomada em plano detalhe de um corpo feminino, simulando a sensação que teria uma pessoa com deficiência visual.

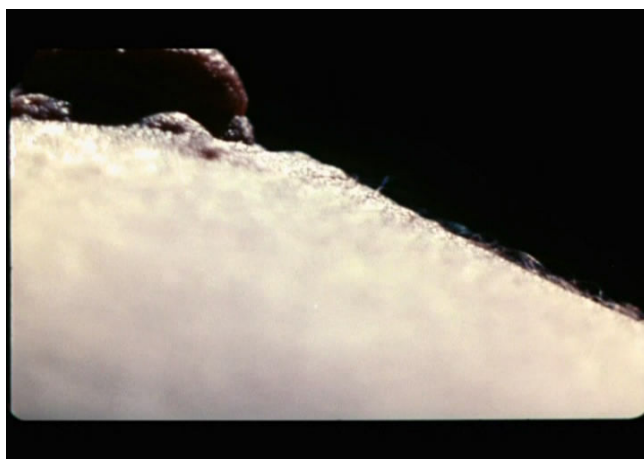


Imagem 13: plano detalhe corpo feminino

Ou a tomada em plano geral de um cânion, que reflete, na imagem referencial, o infinito metafórico colocado pelo poeta Antônio Cícero.



Imagem 14: sequência do cânion

Em diversos momentos do filme, o discurso do personagem, ao referir-se à dificuldade visual, é acompanhado pelo efeito de *zoom-in* e *zoom-out* e de desfocar a imagem através da lente, simulando as sensações de uma pessoa com deficiência visual. Como no primeiro depoimento do músico Hermeto Pascoal, no início do filme e no discurso da cineasta Majut Rimminen no momento em que ela fala sobre a cirurgia ocular para a correção dos olhos vesgos.

Existe uma quebra de ritmo no filme no trecho que reúne depoimentos mais curtos de vários personagens: Antônio Cícero, Marieto Severo, Carmela, Jéssica Silveira, Professor Paulo Cezar e o cineasta Wim Wenders, acelerando a dinâmica de apresentação dos personagens. Conforme comentado anteriormente, a montagem desses depoimentos intercala sub-temas diversos, sobre visões metafóricas do olhar (Antônio Cícero), questões cotidianas (Marieta Severo, Jéssica Silveira) e reflexões sobre a visão no mundo contemporâneo (Wenders).

A última parte do filme apresenta exclusivamente discursos metafóricos do tema, conforme já citado neste capítulo, intercalados pela imagem noturna de uma cidade em sincronia com o tema musical principal do filme (piano).

Na última cena, o nascimento do bebê em primeiro plano é a contraposição ideológica dos depoimentos finais que o antecedem, que afirmam a falta de sentido na vida do ser humano no mundo contemporâneo. É o signo icônico da esperança e a projeção de um novo começo, dotados de infinitas possibilidades e “olhares” que se acumulam ao longo da vida.

3.2 - Babilônia 2000

A primeira cena do filme é a imagem fixa dos edifícios e da praia de Copacabana, vistos desde o Morro da Babilônia. Esta tomada se repetirá ao longo do documentário, causando o efeito de ruptura de continuidade, por se destacar das outras tomadas que são feitas com a câmera sempre em movimento.

O comentário em voz *over* do diretor sobre a imagem da equipe que se desloca em direção ao morro esclarece o dispositivo do filme: filmar o último dia do ano (1999) no Morro da Babilônia. Nesta tomada a equipe sai de uma sala para a área externa que dá acesso ao morro e uma legenda indica o horário: 10:35. A câmera treme e é “flagrada” pela câmera do assistente, que oferece a visão desse movimento desde outro ângulo, o que revela o método reflexivo e metalingüístico de Coutinho. Dias explica:

Em seus filmes, Coutinho busca ser fiel ao seu método reflexivo também por meio da montagem que, seguindo os princípios antiilusionistas, não esconde do espectador que o filme se trata de um discurso. (2003:63)



Imagem 15: assistente filma a equipe gravando

O primeiro personagem do filme é Fátima. Filmada por duas câmeras, a principal e a do assistente, esta última faz a tomada da primeira. É o mesmo princípio utilizado no início do filme, quando a segunda câmera mostra a equipe subindo o morro. Quando a equipe ainda está se preparando para a entrevista, Fátima é filmada em plano americano, junto com a equipe e conversam entre si. No momento da entrevista é feito um corte para o plano médio do personagem em sincronia com a primeira pergunta do diretor: “Fátima, o que você estava fazendo?” No final da entrevista Coutinho menciona novamente o horário (11:25) mostrando

ao espectador que o filme será montado segundo uma ordem cronológica. Fátima canta uma canção de Janis Joplin, nesta cena toda a equipe se locomove para a Pedra do Urubú. Quando começa a cantar, *a capella*, a tomada é feita em plano geral, com a imagem da praia de Copacabana atrás do personagem.



Imagem 16: Personagem Fátima cantando na Pedra do Urubú.



Imagem 17: primeiro plano da personagem Fátima cantando.

Logo a tomada passa a ser em primeiro plano (*close*) mostrando a expressividade da personagem interpretando a canção e a seqüência termina com um plano *contra-plongée* do personagem com Coutinho. Conforme explica Marcel Martin (1990:40), “o plano *contra-plongée* dá impressão de superioridade, exaltação e triunfo, faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos”.

Em *Babilônia 2000* todas as imagens e sons são tomados durante a filmagem, não há a utilização de imagens de arquivo e trilha musical. Somente duas cenas são filmadas fora do morro: o futebol na praia com os homens moradores do morro vestidos de mulher e a queima de fogos à meia-noite em Copacabana. Outra passagem a ser lembrada seria a cena

com a personagem Conceição. A câmera se movimenta entre a personagem e a assistente de direção até se posicionar em *close-up* com Conceição de um lado e a foto dela jovem aos 19 anos do outro lado na mesma tomada, sendo um enquadramento de grande sensibilidade cinematográfica do diretor.



Imagem 18: personagem Conceição com uma foto da sua juventude.

Existe uma alteração no ritmo da montagem durante a sequência de depoimentos do personagem Bárbara até o personagem Cléber, são tomadas mais curtas que dão maior dinamismo ao filme contrapondo-se aos depoimentos mais longos das seqüências anteriores. Apesar de ser recorrente o uso de plano médio e primeiro plano durante as entrevistas, Coutinho explora amplamente as possibilidades do audiovisual, mostrando os personagens em movimento dentro das suas casas, como no caso da cena com Carolina, que mostra a comida preparada para a ceia de Reveillon, a roupa preta que usará à noite e a filha no quarto.



Imagem 19: personagem Carolina na cozinha da sua casa.

Nesse sentido, vale a pena ressaltar que a predominância da verbalização, traço autoral do diretor, não anula a visão de que os elementos visuais (o modo de vestir, a casa, os animais de estimação) e sonoros (música no rádio, fogos, comentários secundários das crianças quando dizem que sempre falta água no morro) são tão importantes quanto a oralidade na composição do filme.

3.3 - Ônibus 174

O filme retrata duas histórias paralelamente: a do seqüestro do ônibus e a história pessoal do seqüestrador. A montagem não-linear encaixa fragmentos de cada argumento entrelaçando informações do passado e do presente.

A primeira cena inicia com a legenda explicativa que contextualiza o enredo do filme: a investigação das circunstâncias do seqüestro do ônibus 174, no Rio de Janeiro, ocorrido em 12 de julho de 2000.

A cena seguinte é uma tomada aérea do mar, em *travelling*, que aos poucos chega ao Rio de Janeiro, mostrando os contornos geográficos da cidade. Em sincronia com esta seqüência, a trilha sonora instrumental colabora para estimular o sentimento do espectador, sobrepondo, também, depoimentos de meninos de rua em voz over. Conforme explica Martin (1990:43):

O plano geral reduz o homem a uma silhueta minúscula, faz com que as coisas o devorem, e dá uma tonalidade psicológica bastante pessimista ou uma dominante dramática de exaltação lírica ou mesmo épica. O plano geral exprime, portanto: a solidão, a impotência, a ociosidade, a integração dos homens a uma paisagem que os protege absorvendo-os.⁵



Imagem 20: cena da tomada aérea do Rio de Janeiro

Esta interpretação seria adequada para a primeira seqüência, à medida que o espectador associa, inconscientemente, o discurso dos meninos de rua, que representam a “voz da experiência”, aos elementos imagéticos e sonoros.

⁵ Grifo nosso.

Conforme já mencionado no capítulo 2, a forma de *Ônibus 174* segue o padrão de composição do documentário clássico (sociológico) moderno e percebe-se a diferença das tomadas filmicas: a câmera não treme ou se movimenta irregularmente, como em *Babilônia 2000*, ao contrário, usa imagens de arquivo da televisão e faz tomadas originais compatíveis com os documentários televisivos. O estilo das imagens feitas em *Babilônia 2000* (a câmera que treme, os movimentos irregulares, a tomada do segundo assistente filmando a equipe em ação) remetem ao modo participativo e metalinguístico do filme, segundo a classificação de Nichols, e causam no espectador a impressão de improviso, proximidade e autenticidade da imagem com o mundo real. O que se percebe em *Ônibus 174* é diverso e se aproxima mais às tomadas feitas para televisão, com imagens claras, câmera fixa, movimentos panorâmicos horizontais e verticais regulares, também mostrando autenticidade na captação do objeto, mas com certo distanciamento observativo, que conecta diretamente o espectador ao objeto retratado no filme, sem explicitar a intermediação do papel do realizador. Pode-se citar como exemplo a cena em que uma menina de rua, amiga do Sandro, apresenta o lugar onde dormiam ou na cena do carcereiro mostrando a prisão e as condições em que viviam os detentos, cujas tomadas são feitas através de imagens claras, controladas e que servem para comprovar o discurso dos personagens da “voz da experiência”. Os dois filmes apresentam diferentes propostas de produção: em *Babilônia 2000* as tomadas feitas no momento da filmagem, estão sujeitas a qualquer tipo de imprevisto, mesmo que exista uma pesquisa prévia, e registram os acontecimentos daquele momento; em *Ônibus 174* as tomadas são planejadas e essa previsibilidade se reflete na estética das imagens, conforme apontado neste parágrafo.



Imagem 21: amiga do Sandro mostra onde costumavam dormir, nas calçadas do centro do Rio de Janeiro.

Quase todos os depoimentos são feitos em primeiro plano ou plano médio. De um lado os depoentes que compõem a “voz do saber”, do especialista, como a assistente social, o perito policial, o antropólogo, o jornalista. E, compondo a “voz da experiência”, participam as vítimas do seqüestro, vários meninos de rua, amigos do Sandro que conviveram com ele nas ruas e na prisão, a tia Ivone, o carcereiro, a senhora que o adotou e o acolheu em sua casa, o professor de capoeira.

Os trechos que se referem ao seqüestro do ônibus em si são elaborados sob uma perspectiva mais “racional”, mostrando as imagens de arquivo da época e os depoimentos das pessoas envolvidas no sequestro. Os fragmentos que narram a história da vida do protagonista são mais dramáticos, usa-se trilha musical extradiegética, imagens dos ambientes em que ele viveu e depoimentos. Essa lógica de montagem é feita para promover a interpretação da história pela ótica do diretor:

- . definir a condição de vítima da classe excluída, da qual faz parte o sequestrador, usando o apelo emocional na construção dessa narrativa;

- . não usar este mesmo atributo na história do sequestro, por ser um fato já conhecido do público, que, se fosse retratado sob uma perspectiva dramática, destacaria o sofrimento das vítimas do sequestro.

O diretor utiliza também o recurso das imagens de arquivo dos documentos que condenaram Sandro à prisão, do artigo de jornal sobre a morte da sua mãe, Clarice, dos BO's sobre os furtos praticados por ele, com a finalidade de comprovar a autenticidade histórica dos fatos.

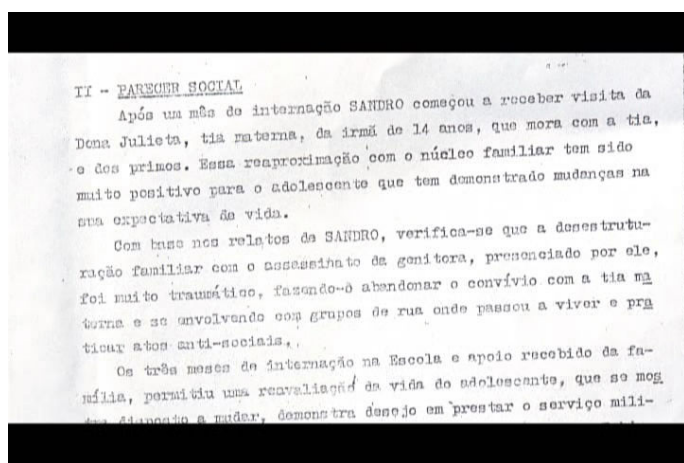


Imagem 22: imagem de arquivo - cópia de um relatório sobre o comportamento do sequestrador Sandro, durante a sua internação na FEBEM.

Como comentado em *Babilônia 2000*, a tomada do plano em *contra-plongée* dá impressão de superioridade, exaltação e triunfo. Ao contrário, em *Ônibus 174*, a câmera sempre repete as tomadas da cidade em *plongée*, causando um sentimento de opressão. Martin (1990:46) comenta:

A *plongée* tende a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável.

A cena do tiro, mostrada na última parte do filme, é repetida várias vezes em *slow motion*, dando a visão daquele momento sob diferentes ângulos. Mostra o movimento do sequestrador descendo do ônibus com a vítima rendida, os policiais esperando pela ação do bandido e sem saber como reagir, a aproximação do atirador de elite, que dispara e erra o alvo, atirando em Geisa, os últimos disparos feitos por Sandro, acertando a vítima. Esta sequência termina com a invasão popular na cena do crime, a ambulância que tenta socorrer Geisa, os policiais que levam o sequestrador no camburão, onde Sandro é assassinado por asfixia, com uma tomada aérea do camburão e do ônibus, em *plongée*, reiterando a idéia de opressão.

A última cena retrata o enterro do protagonista, a imagem que finaliza o filme é a do caixão sendo enterrado com as flores jogadas pela mãe adotiva do Sandro, a única pessoa presente no enterro do sequestrador, reiterando a comunicação da mensagem do diretor: o descaso do governo e dos cidadãos com as vítimas da exclusão social no país. A grande vítima no filme é o próprio sequestrador.

3.4 - *A Matadeira*

Na primeira cena, apresenta-se o protagonista do filme - o canhão - através do discurso do general inglês (tomada em primeiro plano) para os soldados republicanos. O personagem inglês é acompanhado por um intérprete brasileiro, que traduz a fala para os soldados. A primeira cena demonstra a intenção do diretor de dar um tom satírico à narrativa, em vista do tom exagerado da fala dos personagens, da montagem do cenário e da própria fala do general inglês:

Esta é a espoleta. A espoleta é a peça principal do gatilho.
O gatilho é a parte principal do canhão. Logo sem espoleta,
sem canhão. Alguma pergunta?

A trilha musical extradiegética que acompanha a primeira cena é instrumental e remonta ao ambiente agreste. Nesta seqüência, aparece a primeira imagem de arquivo da guerra montada para o filme, de soldados em torno do canhão.

Uma voz feminina recita um texto em prosa descrevendo a grandiosidade do protagonista, em sincronia com imagens do canhão sendo empurrado pelos soldados, em cenário montado de estúdio.

O falso historiador, interpretado pelo ator Pedro Cardoso, esclarece a conjuntura sócio-econômica que levou à Guerra de Canudos. A cena é montada em estúdio, com o personagem filmado em plano médio, rodeado por livros. Uma maquete do mapa do Brasil, dos EUA e da Europa ilustra o discurso do historiador, com inserções gráficas do algodão, das armas, dos camponeses, do gado, das minas de mineração. Cada trecho da fala do historiador é acompanhado por uma trilha diferente, seja a trilha instrumental que se refere ao contexto nacional, a trilha do hino dos EUA quando se fala daquele país ou o efeito sonoro de um trem quando se fala da produção de algodão. O fim da fala do historiador é feito em movimento de câmera *plongée* e *zoom-out*, que reitera a impressão de que a autenticidade do discurso do personagem é duvidosa.

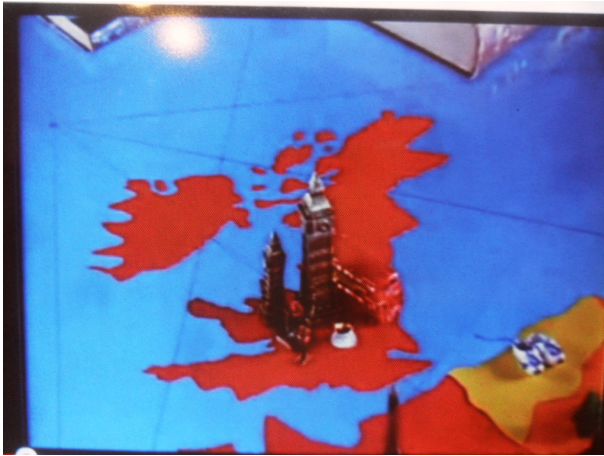


Imagem 23: maquete do mapa da Inglaterra.

Uma voz masculina dá mais informações sobre o canhão, qualificando o protagonista como o “espantalho de aço”, em sincronia com imagens dos soldados empurrando o equipamento pelo sertão e sobreposto à trilha-tema do filme.

A tomada do discurso do Presidente da República é feita em plano médio, intercalando imagens cortadas dele com a sonora do projetor que roda a película - criando o ambiente cinematográfico do início do século XX. Inserem-se imagens em movimento do personagem, rodeado pelos aliados políticos, imagens de arquivo reais dos jornais da época com artigos sobre a guerra e pinturas falsas sobre a guerra, retratando os combatentes. O olhar do Presidente para a câmera no final do seu discurso é outro gesto antiilusionista e reitera a intenção do diretor de usar uma estética reflexiva que induz ao questionamento da forma e do conteúdo no filme. O áudio acompanha o momento triunfante do discurso fervoroso do personagem, com marchas e hinos nacionais.

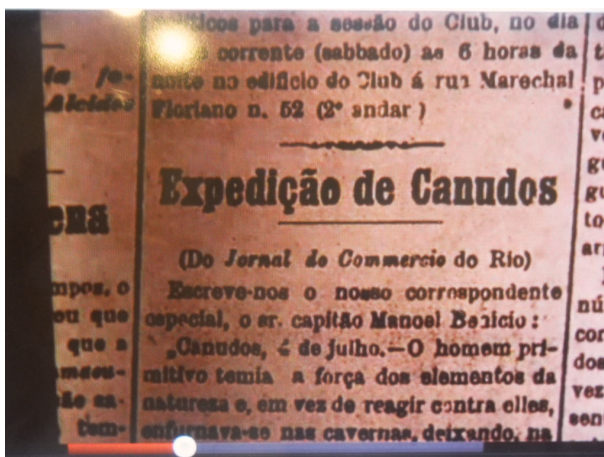


Imagem 24: imagem de arquivo - recorte de um artigo de jornal da época referente à guerra de Canudos.

A seqüência do sertanejo, com a família, é feita com a câmera instável e em constante movimento: *zoom-in* e *zoom-out*, panorâmicas horizontais, plano médio do personagem até a abertura para o plano geral da família. A atuação é sempre exagerada, como dos outros personagens – o historiador, o presidente, Antônio Conselheiro. Os personagens do filme são retratados de modo satírico, aproximando-se da parábola ficcional. O protagonista é mostrado de forma mais austera, em tom de documentário, através das vozes feminina e masculina da narrativa *over*.

A voz feminina recita outro trecho da prosa, aludindo ao canhão.

A imagem *plongée* de uma igreja, em sincronia com a marcha nupcial, dá início à seqüência do casamento de Antônio Conselheiro, que segue com imagens de arquivo montadas em cenário.

Um narrador masculino narra o episódio da morte da mãe de Conselheiro, que teria sido assassinada equivocadamente pelo próprio Antônio ao confundi-la com um suposto amante da esposa. O burlesco desta seqüência se vê na cena em que o amante está escondido no armário do quarto do casal e guarda a calça do esposo traído.



Imagem 25: cena da traição da esposa de Antônio Conselheiro.

O suspense da seqüência que antecede o ataque ao canhão é feito com a utilização do recurso sonoro do silêncio narrativo. Existe uma ruptura do ritmo sonoro que cria esse instante de expectativa.

O ataque ao canhão é intercalado por imagens de arquivo de uma chacina de meninos de rua, que pode ser entendida como a intenção do diretor de denunciar a injustiça social secular que existe no Brasil, desde o evento de Canudos aos tempos de hoje.

O discurso de Antônio Conselheiro é filmado em cenário, com o fundo montado com vários monitores de tv. A câmera se movimenta sempre, usando panorâmica horizontal. Como na seqüência do ataque ao canhão, entende-se que o diretor faz uma conexão do evento passado aos tempos atuais. Neste caso, talvez, a tentativa seja de passar a mensagem de que líderes religiosos como Conselheiro existem ainda no Brasil dos anos 90 e que o fervor da crença do povo não tem mudado desde então.

A voz feminina recita outro trecho da prosa, que se intercala com o canto dos sertanejos após o bombardeio de Canudos. Nesta seqüência o diretor realiza outra inserção de imagem de arquivo, desta vez, retratando a fuga de meninos de favela perseguidos provavelmente pela polícia.

A cena final é montada com santos que se afogam no sangue da guerra, em sincronia com a trilha original do filme.

Conforme comentado no capítulo 2, *A Matadeira* é um documentário auto-reflexivo. A montagem se estrutura segundo a narrativa do filme, introduzindo o protagonista, contextualizando a guerra, apresentando os principais personagens envolvidos no evento e o desfecho da guerra.

A reflexividade é percebida no uso exagerado de cenários montados, pelo tom exagerado e irônico da fala dos personagens, no tom burlesco visto em cenas cômicas como a seqüência da traição de Conselheiro. O diretor se importa mais com a forma da representação do tema, buscando signos que remetem ao objeto e se distancia, dessa forma, da forma tradicional do documentário expositivo que seria esperado em um documentário com temática histórica.

Capítulo 4 - A ética

Este capítulo mostra quais implicações podem decorrer a partir da filmagem de atores sociais, em consequência de depoimentos e da própria narrativa do documentário e como a ética é fundamental na construção de um filme.

Bill Nichols explica a relevância da postura ética que deve existir na construção de um documentário (2005: 30):

Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário? Também poderia ser expressa como “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário”? Nos filmes de ficção, a resposta é simples: pedimos que façam o que queremos. As pessoas são tratadas como atrizes. Seu papel social no processo de filmagem é definido pelo papel tradicional do ator. Indivíduos estabelecem relações contratuais para atuar no filme; o diretor tem o direito, e a obrigação, de obter uma *performance* adequada. O ator é valorizado pela qualidade de sua atuação, não pela fidelidade a seu comportamento ou personalidade habitual. No caso da não ficção, a resposta não é tão simples assim. As pessoas são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidades habituais, mas nas formas pelas quais estes servem às necessidades do cineasta.

Ainda segundo Nichols (2005:52), “a ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras ou leis não bastam”. O autor exemplifica casos em que “se questiona se as pessoas filmadas devem ser advertidas sobre o risco de serem mal julgadas dentro das suas comunidades, em decorrência do que será retratado no filme. A ética deve estar presente para minimizar os eventuais efeitos prejudiciais da representação no filme”.

Além da representação e do efeito que pode ter sobre a vida pessoal do ator social, outra pergunta que surge neste contexto se refere à que forma deve ser o tratamento entre o cineasta e o personagem do filme; o acerto ou erro na condução desta relação não é regido por parâmetros objetivos, pois deve haver sensibilidade do diretor para saber quando filmar ou cortar seqüências, de acordo com o decorrer da narrativa, e mais, como estabelecer uma postura de respeito com os limites emocionais e as possibilidades de expressão da pessoa

retratada⁶. Como comentado no início do capítulo, Nichols explica que a ética deve regular a conduta dos grupos ou patrocinadores envolvidos na produção do filme (2005:52). Considerando que o poder do realizador sempre será mais vantajoso porque detém a câmera em mãos e edita o material até a finalização, ainda assim, deve existir um equilíbrio de forças que regulem a participação do personagem e do diretor, principalmente quando existe disparidade social relevante entre as partes, que seria a realidade de grande parte dos documentaristas brasileiros, ao retratar personagens socialmente excluídos no contexto da sociedade brasileira.

Além da relação entre o realizador e o personagem retratado, deve ser considerado ainda o terceiro elemento da tríade, composto pelo espectador do filme, para o qual deve haver também uma preocupação sobre o impacto emocional e sociológico do documentário a ser produzido. Note-se que o espectador pode ter forte conexão com o tema do filme, à medida que pessoas ou assuntos possam fazer parte da sua experiência real cotidiana.

Vistas estas considerações iniciais, segue a apresentação da análise individual da questão ética em cada filme estudado nesta monografia.

⁶ João Moreira Salles em *Santiago*, seria um exemplo de como a relação de poder direciona a condução do filme e interfere na questão ética do binômio diretor-personagem. *Santiago* (2007) é a história do mordomo da família Salles, cujas filmagens foram feitas em 1992. O diretor não concluiu o filme na época e retomou o projeto em 2005, em que a questão mais relevante que surge é a limitação da liberdade do personagem durante as filmagens e o direcionamento excessivo das tomadas pelo diretor, confundindo as relações de patrão-empregado e de diretor-personagem. Eneida Maria de Souza explica o contexto da filmagem em 1992: “O mea culpa do diretor se configura em contraponto à fala de Santiago, pela necessidade de se posicionar de forma transparente no documentário, rascunho guardado por muito tempo na gaveta. A decisão pessoal do diretor de registrar seu comportamento na filmagem de 1992 motivou a retomada do documentário. Autoritário, João Moreira Salles mapeia as falas, orienta os gestos da personagem e o impede de confessar verdades íntimas. A confissão fugiria das intenções do script. Na retomada da filmagem, com Santiago já morto e ausente, o diretor conserva intencionalmente a relação de poder entre ele e a personagem, na qual são problematizados os impasses advindos da diferença social entre eles, por revelar agora muito mais a reflexão sobre os bastidores deste longa, como a relação de poder e o fato de o diretor também aí se colocar como protagonista” (2008). Portanto, percebe-se que muitas vezes a ética não é respeitada e nem mesmo é notada a sua transgressão no momento da filmagem, como no caso de *Santiago*.

4.1 - *Janela da Alma*

Em *Janela da Alma* o perfil de discurso subjetivo que orienta o documentário poderia trazer conseqüências negativas para alguns personagens. O vereador Arnaldo Godoy faz comentários diretos sobre particulares da sua vida sexual, se a cegueira teria ou não influência na sua intimidade. A cineasta Marjut Rminen volta ao passado e, como se estivesse em uma sessão de terapia, relembra os pequenos traumas de infância, de querer fazer o papel de princesa no teatro do colégio e nunca ter conseguido realizar esse sonho. A cineasta Agnès Varda fala do seu filme auto-biográfico, *Jacquot de Nantes*, mencionando a relação que tinha com o falecido marido.

Todos esses discursos poderiam ter um reflexo na vida dessas pessoas. Na verdade, certamente, após assistir o filme, as pessoas que compõem o círculo social de cada uma delas, poderiam ter feito comentários ou até mesmo ter julgado a pertinência da exposição da intimidade.

De qualquer forma, dentro da proposta de trabalhar com a subjetividade, o diretor não parece ter falhado na condução de uma postura ética com os personagens e com o espectador. A beleza da imagem e trilha, que proporciona sensações em cada seqüência, conjugada com o conteúdo narrativo dos discursos, prevalece sobre qualquer suspeita de falha ética neste documentário.

4.2 - *Babilônia 2000*

Nota-se em *Babilônia 2000* a habilidade inter-pessoal do diretor para interagir com os personagens do filme. Conforme mencionado no capítulo 2, existe um trabalho preliminar de pesquisa que aponta as possíveis narrativas para o documentário. Isso não significa que o inesperado inexistente, ao contrário, é um elemento visto com grande interesse e que pode trazer sua contribuição na montagem do filme. Percebe-se no discurso dos moradores do morro um clima de conforto, também devido ao direcionamento do diretor, que propõe as perguntas para os seus personagens. Na cena do personagem Dody, que tem a música como sua religião, há um momento de possível conflito ético, ao falar da sua paixão pelas mulheres, em tom erótico e lúdico ao mesmo tempo. O diretor, sabiamente, tenta mudar o discurso, explicando que aquelas declarações podem trazer problema para o personagem e que a equipe não tem intenção de colocá-lo em situação desfavorável com a sua família. Este seria um exemplo de como manter uma postura ética na representação da pessoa, conforme os preceitos colocados por Nichols.

Outra cena que revela essa preocupação no documentário de Coutinho seria o depoimento de Paulo Sérgio, que tem dois filhos, Mateus e Paulinha. Em certo momento o personagem diz que no passado teria feito muita “besteira”, mas que agora, com a família construída, estaria seguindo o caminho certo. A assistente de direção não insiste em saber detalhes dessa vida passada quando percebe que Paulo não quer explicar os detalhes dessa vida passada, que seria moral e socialmente inaceitável.

Como em muitos filmes do diretor, existe diferença social e cultural entre a equipe realizadora do filme e as pessoas que são retratadas, normalmente pertencentes às esferas mais simples do povo. Conforme explicado neste capítulo, em situações como a de *Babilônia*, nota-se a relevância de manter a ética no tratamento diretor-personagem, na representação, e por consequência, no resultado final do filme, que será assistido por um público heterogêneo, que poderia ter vínculo direto com o tema e personagens retratados no filme.

O que se percebe em *Babilônia 2000* é a boa receptividade do diretor nos ambientes em que atua, mesmo tomando-se em conta que situações desfavoráveis e de conflito ou tomadas antiéticas poderiam eventualmente ser cortadas do filme. A impressão principal do documentário é que existe uma postura “treinada” pela equipe de Coutinho, de saber como criar vínculos sociais na comunidade para extrair o material filmico. Certamente adotando

um comportamento ético de respeito pela singularidade do diferente e do ambiente social diverso da equipe do filme.

4.3 - Ônibus 174

Ônibus 174 é um filme que trata de uma questão polêmica *per se*. A violência e a desigualdade social no Brasil trazem consequências graves para o cotidiano dos cidadãos. No filme, conforme citação da assistente social, pesquisa feita por uma rádio, logo após a chacina da Candelária, mostrou que a maior parte da população aprovava a ação da polícia, de exterminar os meninos de rua. Pode-se dizer que Padilha adotou uma postura ousada, ao defender a classe dos marginalizados e retratá-los como as verdadeiras vítimas sociais do nosso contexto. Da classe média, mais instruída, espera-se que tenha a consciência da origem da violência urbana hoje presente, da disparidade social e econômica entre as classes. Sob outro aspecto, como se trata de um tema essencial, de vida ou morte, a racionalidade dá lugar para o instintivo e explica o resultado da pesquisa mencionada.

Em várias cenas do documentário percebe-se o cuidado quanto ao anonimato dos personagens: o menino de rua encapuzado, os detentos apresentados em negativo (sépia), resguardando as suas identidades, os policiais que levaram e mataram Sandro no camburão. Em outras cenas, a exposição da pessoa é direta, certamente resultado de uma pré-negociação entre a equipe e o personagem.



Imagem 26: detentos apresentados em negativo.

Para os personagens que compõem a “voz do especialista”, a exposição direta corrompe o anonimato, deixando de garantir a proteção pessoal contra os criminosos: a própria assistente social, os policiais, as vítimas do seqüestro. Na composição dos personagens que tem a “voz da experiência”, a exposição no filme poderia trazer consequências no círculo social de cada um deles: mostrar o ambiente em que vivem, os atos

ilícitos, a prisão, o envolvimento com as drogas. Mas, conforme falado por vários meninos de rua, a situação pessoal deles é tão imutável e ruim, que aparecer em um filme parece ser visto de forma positiva, como sair da invisibilidade para os holofotes da mídia.

4.4 - *A Matadeira*

A auto-reflexividade no filme resguarda o diretor quanto à questão ética dos personagens e do espectador. Isto se deve ao fato de o documentário trabalhar com imagens montadas e pelo tom lúdico e satírico da narrativa. O resultado final para o espectador é de confundir a autenticidade da história com a ficção, não se entende se o discurso pertence ao mundo histórico ou imaginário do diretor.

Enquanto as narrativas da voz feminina e masculina seguem um tom mais austero, criando um sentido de credibilidade no espectador, quase todas as seqüências de ação são feitas em tom burlesco: o casamento de Antônio Conselheiro, a cena da traição e da emboscada que resulta na morte da mãe de Conselheiro, o discurso do presidente, a fala do sertanejo.

O protagonista do filme - o canhão – é apresentado pela voz feminina e masculina. O contexto da guerra é apresentado pelas seqüências satíricas com o ator Pedro Cardoso, em modo reflexivo. A seqüência da traição poderia ser considerada antiética, ao expor a intimidade de Antônio Conselheiro e mostrá-lo como o marido traído. No entanto, a sua forma de apresentação não confirma nem mesmo a veracidade do fato, sem dar margem a qualquer questionamento ético.

CONCLUSÃO

Ao longo do estudo, nota-se que o documentário brasileiro contemporâneo encontra caminhos criativos, diversos e inusitados de concepção e produção. *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, apresenta um universo abstrato e poético - as diversas formas de interpretar o olhar físico e metafórico do homem contemporâneo. Organiza os recursos sonoros e imagéticos para estimular diversas sensações ao espectador e apresenta realidades pouco conhecidas do público: a atuação do fotógrafo cego Eugen Bavar, o cotidiano do vereador cego Arnaldo Godoy, que tem uma vida independente, o trabalho da cineasta Marjut Rimminen. O filme “transporta” o espectador a universos muito distintos e permite a projeção de sensações e pensamentos dentro dele. Outra possibilidade de representação explora o potencial narrativo e cinematográfico de pessoas anônimas, mostrando que pode existir uma identidade entre o público e o personagem originado pelo ator social, como visto em *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho. A marca autoral de Coutinho é compor o filme expondo a interação decorrente do encontro entre o cineasta e o personagem, buscando o genuíno dentro da simplicidade de pessoas anônimas. *Ônibus 174*, de José Padilha, intercala duas histórias paralelamente, fragmentando a organização do tempo e espaço entre elas. Sua estrutura segue a forma do documentário clássico expositivo, sendo predominantemente marcado pela sucessão de cenas de ação do seqüestro e da biografia do seqüestrador. Utiliza os depoimentos para comprovar a interpretação do diretor sobre a realidade retratada no filme. Em *A Matadeira*, de Jorge Furtado, o tema histórico da Guerra de Canudos é apresentado em uma versão satírica e explora diferentes possibilidades cinematográficas: imagens de arquivo, imagens gráficas, cenários, trilha extra-diegética, surpreendendo o espectador por criar uma representação inusitada de um tema histórico.

A intenção ideológica de cada produção delimita o uso dos elementos estéticos e o modo de representação do objeto. Percebe-se que não existe um modelo único para a produção dos filmes e nem um universo restrito de temáticas que estes abordam, ou seja, são muitas as formas e conteúdos que os documentários exploram.

O crescimento da produção de documentários no Brasil vem acompanhado pelo aumento do número de pesquisadores interessados em estudar tais obras, como por exemplo Consuelo Lins, autora do livro “*Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*”. Conforme mencionado no capítulo 1, Lins explica a formatação de algumas produções segundo o uso de diferentes dispositivos. Em *33*, de Kiko Goifman, o filme mostra

a busca da mãe biológica pelo próprio diretor durante trinta e três dias; a delimitação do tempo é determinante na construção da narrativa, como ocorre em *Babilônia 2000*, de Coutinho, que retrata o último dia do ano de 1999 no Morro da Babilônia, no Rio de Janeiro. A auto-representação, experimentada nos anos 70, volta a ser utilizada em *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento, dando espaço para o ator social manifestar o seu ponto de vista na produção. Entre diversas outras temáticas e formatos, nota-se o destaque dos documentários biográficos, como *Nelson Freire*, de João Moreira Salles.

A diversidade de formas e propostas poderia explicar, entre outras razões, o crescimento da visibilidade da categoria no âmbito nacional e internacional. Nota-se a pluralidade estética do cinema documental nacional, desde a concepção do argumento, o tratamento das imagens, a adequação do universo sonoro à composição da narrativa e os critérios usados na montagem. A composição dos elementos da linguagem audiovisual serve como forma de expressão das diversas concepções do mundo histórico, atende as infinitas possibilidades de visões do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

DIAS, Verônica. O espaço do real: a metalinguagem nos documentários de Eduardo Coutinho. 2003. 107 p. **Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica**. PUC-SP, São Paulo, 2003.

LINS, Consuelo. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

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

NAJIB, Lúcia. **O cinema da retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós-produção**. São Paulo: Editora Papirus, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe A.de. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

SOUZA, Maria Eneida de. Biografar é metaforizar o real. **Fórum virtual de literatura e teatro**, Rio de Janeiro. a.7, n.1, agosto 2008. Disponível em http://www.pacc.ufjf.br/literatura/emcena/analise_doc_santiago.php. Acesso em 31.10.11.

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

WAINER, Julio. Idéia, imagens e sons: caminhos para a estruturação de um documentário. 2010. 121 p. **Dissertação de Mestrado em Comunicação**. PUC-SP, São Paulo, 2010.

ANEXOS

Ficha técnica e premiações dos filmes analisados

Janela da Alma

Ficha Técnica:

Direção: João Jardim e Walter Carvalho

Roteiro: João Jardim

Assistente de Direção: Gabriela Weeks

Produção executiva: Bia Castro e Cláudia Braga

Produção: Flávio R. Tambellini

Pesquisa e desenvolvimento: Renée Castello Branco

Música: José Miguel Wisnick

Fotografia: Walter Carvalho

Edição: Karen Harley e João Jardim

Edição de som: Waldir Xavier e Tom Paul

Som direto: Heron Alencar

Ano de lançamento: 2002

Duração: 73 minutos

Distribuição: Copacabana Filmes

Empresa Produtora: Tambellini Filmes

Co-produção: Duetto Filmes, em associação com Estúdios Mega e Tibet Filmes.

Premiações:

Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Documentário, 2003, além de ter recebido outras 6 indicações, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original, Melhor Trilha Sonora, Melhor Montagem, Melhor Fotografia e Melhor Som.

Troféu BR - Melhor Diretor Estreante, no Festival de Gramado, 2001.

Melhor Documentário, no Festival do Rio 2001.

Melhor Documentário - Júri Oficial e Melhor Documentário - Júri Popular, na Mostra de Cinema de São Paulo, 2001.

Melhor Filme, Melhor Fotografia e Melhor Música, no Cine Ceará, 2001.

Melhor Filme no Festival de Cinema Brasileiro de Paris, 2002.

Babilônia 2000

Ficha Técnica:

Direção: Eduardo Coutinho

Diretores de filmagem: Consuelo Lins, Daniel Coutinho, Eduardo Coutinho e Geraldo Pereira

Assistente de direção: Cristiana Grumbach

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos

Direção de produção: Beth Formaggini

Câmeras: Jacques Cheuiche, Sérgio Sbragia, Ricardo Mehedff, José Rafael Mamigonian e Cristiana Grumbach

Pesquisa: Consuelo Lins, Cristiana Grumbach, Daniel Coutinho, Geraldo Pereira, Géo Brito

Montagem: Jordana Berg

Som direto: Paulo Ricardo Nunes e Ivanildo da Silva

Produtores associados: Cristiana Grumbach e Sergio Sbragia

Apoio: TV Zero

Ano de lançamento: 2000

Duração: 80 minutos

Estúdio: VideoFilmes / CECIP

Produção: VideoFilmes, CECIP, Donald K. Ranvaud e Eduardo Coutinho

Distribuição em cinema: Riofilme

Distribuição em vídeo: Riofilme e Consórcio Europa

Premiações:

ABD-SP, 2000.

Melhor Documentário, no Grande Prêmio BR de Cinema, 2000.

Troféu Passista de Melhor Fotografia, no Festival de Recife, 2000.

Ônibus 174

Ficha Técnica:

Direção: José Padilha

Co-direção: Felipe Lacerda

Produção: José Padilha e Marcos Prado

Co-Produção: Rodrigo Pimentel

Música: João Nabuco e Sasha Ambak

Som: Aloysio Compasso e Yan Saldanha

Pesquisa: Fernanda Cardoso e Jorge Alves

Fotografia: Cesar Moraes e Marcelo Guru

Edição: Felipe Lacerda

Ano de lançamento: 2002

Duração: 128 minutos

Distribuição: Riofilme, ThinkFilm Inc e Zazen Produções

Premiações:

Melhor Documentário do júri do Festival Internacional de Cinema de Miami, 2003.

Melhor Filme - Documentário, no Festival do Rio BR 2002.

Troféu Bandeira Paulista, na 26.^a Mostra BR de Cinema - Mostra Internacional de Cinema em São Paulo, 2002.

A Matadeira

Ficha Técnica:

Direção: Jorge Furtado
Roteiro: Jorge Furtado
Produção Executiva: Nora Goulart
Produção: Sandro Dreyer
Fotografia: Alex Sernambi
Direção de Arte: Fiapo Barth, Gaspar Martins
Música: Leo Henkin
Montagem: Giba Assis Brasil
Produtora: Casa de Cinema de Porto Alegre
Ano de lançamento: 1994
Duração: 14 minutos

Premiações:

Melhor Direção de Arte - Festival de Gramado 1994
Melhor Direção (Curta Gaúcho) - Festival de Gramado 1994
Melhor Fotografia (Curta Gaúcho) - Festival de Gramado 1994
Melhor Ator (Pedro Cardoso) - Rio Cine Festival 1994
Contribuição à Linguagem Cinematográfica - Rio Cine Festival 1994