

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA

PUC – SP

EDWIN PEREZ

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2016

EDWIN PEREZ

**PROCEDIMENTOS AUTORAIS NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NO
SÉCULO XXI. TRÊS ESTUDOS DE CASOS**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dr. Leda Tenório Motta.

Banca Examinadora

Profa. Dr. Leda Tenório Motta

Prof. Dr Edmílson Felipe

Prof. Dr. Rafael Luis Pompéia Gioielli

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a todo jovem que por ventura empunhar uma câmera e nela ver a única forma de gritar para o mundo: Eu existo!

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Maria Luisa Becheroni e à Jerônimo Becheroni Perez por compartilharem meus sonhos e minhas angústias.

Agradeço ao Senac Scipião por me proporcionar recursos para que este projeto pudesse ser concretizado.

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo por acolher-me no debate e crescimento intelectual.

Agradeço à Felipe Neves pelo imensurável incentivo para a realização deste mestrado, meu aluno, meu colega, meu amigo.

Agradeço aos meus colegas de sala das disciplinas que frequentei que ao gerar o debate sempre me propuseram outros pontos de vista, essenciais na evolução desta dissertação.

Agradeço aos diretores Cristiano Burlan, Evaldo Mocarzel e João Sodré pela entrevista concedida o que me permitiu uma imersão no assunto pesquisado.

Agradeço às Profas. Dras. Ana Claudia Mei Oliveira, Christine Mello, Jerusa Pires Ferreira e Luciana Rodrigues da Silva pela contribuição em meu desenvolvimento pessoal e profissional em cada encontro acontecido.

Agradeço aos Profs. Drs. Edmilson Felipe, Rafael Luis Pompéia Gioielli e Fraya Fhrese por participarem deste momento importante com suas observações.

Agradeço à Profa. Dra. Leda Tenório da Motta por sua orientação nesta dissertação, pelas dúvidas e incertezas sanadas e por sua generosidade onde pude aprender e ter certezas no caminho da docência.

Muito Obrigado!

RESUMO

A presente pesquisa está voltada para as relações entre autor e obra no campo do documentário. Trata-se especificamente de reencontrar marcas da formação do realizador em suas opções técnicas e intelectuais. Em paralelo objetiva-se ainda examinar como o documentarista se relaciona com a cidade e suas personagens. O *corpus* do trabalho é constituído de três peças audiovisuais que têm por universo de referência a cidade de São Paulo: “*A Margem do Concreto*” (2005) de Evaldo Mocarzel, “*Elevado 3.5*” (2006) de João Sodré e “*Mataram Meu Irmão*” (2013) de Cristiano Burlan, trabalhos inscritos e premiados no Festival Internacional de Documentários de São Paulo “É Tudo Verdade”. Os referenciais teóricos mobilizam os livros “...mas afinal o que é mesmo documentário?” de Fernão Ramos, “Introdução ao Documentário” de Bill Nichols, “Espelho Partido – Tradição e transformação do documentário” de Silvio Da-Rin e “Cineastas e Imagens do Povo” de Jean-Claude Bernardet. Metodologicamente a execução do projeto demandou revisão bibliográfica e entrevistas com os referidos realizadores.

Palavras-chave: cinema; documentário; audiovisual; cinema independente; cinema de autor.

ABSTRACT

The present study is focused on the relations between author and work in the documentary field. The main subject is to rediscover imprints of knowledge of the maker considering his technical and intellectual options. Along with it, the proposal is to evaluate how the documentary maker relates with the city and the figures within. The *corpus* of this work is composed by three audiovisual plays that reference to the city of São Paulo: “*A Margem do Concreto*” (2005) of Evaldo Mocarzel, “*Elevado 3.5*” (2006) of João Sodr e and “*Mataram Meu Irm o*” (2013) of Cristiano Burlan, all enrolled and rewarded works in the *Festival Internacional de Documentários de São Paulo “  Tudo Verdade”*. The theoretical frameworks mobilize the books “*...mas afinal o que   mesmo documentário?*” of Fernão Ramos, “*Introdu o ao Documentário*” of Bill Nichols, “*Espelho Partido – Tradi o e transforma o do documentário*” of Silvio Da-Rin and “*Cineastas e Imagens do Povo*” of Jean-Claude Bernardet.

Methodologically the execution of this project demanded bibliographic review and interviews with the mentioned makers.

Key-Words: cinema; documentary; audiovisual; independent cinema; author cinema.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI

Funções na set cinematográfico

Público brasileiro e o documentário

Tecnologia e experimentação

Mecanismos de fomento

3. ESTUDOS DE CASOS

O documentário, as questões sociais e a presença da cidade de São Paulo

Processos autorais nos documentários selecionados

4. CONCLUSÃO

5. ANEXOS – Entrevistas com diretores

6. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUÇÃO

Dentre as muitas vertentes genéricas do Cinema, a presente dissertação consagra-se àquela constituída pelo Documentário.

Começamos por lembrar a observação de Fernão Ramos:

“... documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida que haja um espectador que receba essa narrativa como uma asserção sobre o mundo, A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados...”. (RAMOS, 2008 p. 22)

Levando em conta os aspectos levantados acima, me deterei no século XXI, no cinema documentário e na tecnologia empregada nas obras estudadas. As novas condições tecnológicas de realização, serão investigados diferentes processos de criação, observando-se as relações que se estabelecem entre funções exercidas no set cinematográfico como aquelas ligadas ao Roteiro, a Produção, a Fotografia e a Montagem todas estas funções regidas e norteadas pela função maior que é a Direção.

Também tratarei do advento das escolas de Cinema a partir dos anos 1970. Historicamente, a presença das escolas torna-se importante, como bem ressaltado no livro *“Como a geração sexo, drogas e rock’n’roll salvou hollywood”* de Peter Biskind (1952/atual) uma coletânea de entrevistas muito bem encadeadas e registros de experiências vividas por diretores saídos das faculdades de cinema americanas, a geração de Steven Spielberg (1946/atual), Francis Coppola (1939/atual), Martin Scorsese (1942/atual), George Lucas (1944/atual), William Friedkin (1935/atual), Robert Altman (1925/2006), entre vários outros, tendo o autor testemunhado várias situações contidas no livro. Um depoimento clássico:

"Alguns amigos meus estavam falando que os anos 70 foram a última Era de Ouro. Eu disse: 'Como vocês podem dizer uma coisa

dessas?' Eles retrucaram: 'Olha só, tinha todos esses grandes diretores fazendo um filme atrás do outro. Tinha Altman, Coppola, Spielberg, Lucas...'"
Martin Scorsese (BISKIND,2009, p.11)

Antes da introdução dos estudos formais acadêmicos, este movimento tem no cineclubismo o seu processo embrionário, como bem nota de Leda Tenório da Motta em seu livro Barthes em Godard, a propósito da cinefilia dos críticos e futuros realizadores ligados aos Cahiers de Cinema:

“A geração de Truffaut e Godard, a primeira a atingir a idade adulta depois da Segunda guerra Mundial, é também a primeira geração de cineclubistas de que temos notícia. Vale dizer que é a primeira a conhecer toda a história do cinema, a ser íntima dele, a habituar-se a ver o mundo através dele, a aprender com ele.” (MOTTA, 2015, p.54)

Em acréscimo à Introdução que tratará das questões acima elencadas, esta dissertação desenvolverá três capítulos.

O primeiro capítulo deverá versar sobre a atual posição do documentário brasileiro no século XXI, suas características e como público e realizador dialogam através da obra audiovisual, o aumento da produção através de atividades importantes de fomento e formação de público e realizadores, assim como a tecnologia proporciona a liberdade de atuação e proposta temática ampliando um universo que mostrava-se latente no final do século XX.

No segundo capítulo ocorrerá a análise fílmica das obras selecionadas a saber: “À Margem do Concreto”, “Elevado 3.5” e “Mataram meu Irmão”. Perguntamos aí como as funções do cinema dialogam entre si e como isto é costurado pela direção através das funções desenvolvidas, suas características sobre o tema abordado nas obras que compõem os três estudos de casos. A presença da cidade como personagem ativo e passivo na narrativa documental.

No terceiro capítulo serão analisados procedimentos autorais presentes nas referidas obras. Trata-se de entender suas soluções narrativas à luz da formação profissional ou não de cada diretor. Aspectos como orçamento e custos de produção serão somente considerados quando se fizerem pertinentes à questão autoral.

As entrevistas realizadas com seus diretores, Evaldo Mocarzel (À Margem do Concreto) e João Sodré (Elevado 3.5) de forma presencial e registrada em áudio e com Cristiano Burlan (Mataram meu Irmão) por e-mail foi a tentativa de compreensão e entendimento de minha parte, de suas decisões sobre o documentário dirigido e seu intento ao serem desenvolvidas estas narrativas. Perceber que ao escolherem a plataforma da imagem em movimento eles levantaram um sem número de possibilidades de comunicação os quais tiveram um eco de manifestações visuais que irão perdurar na tela independente de premiação que possam vir a obter. A experiência com cada um destes diretores através de palavras, gestos e memórias, mesmo de forma virtual como no caso de Cristiano criou em mim neste contato pessoal situações de familiaridade, minha formação profissional muito próxima a Evaldo Mocarzel, permitiu-me um entendimento rápido e completo de suas decisões técnicas e conceituais dentro de um tecido social que o documentário na cinematografia nacional ocupa. Conformidade ao perceber que a experiência de João Sodré foi uma mistura de oportunidade dentro de um mecanismo de fomento (no caso o projeto nacional DOCTV) de manifestar-se através da imagem e do som e estímulo pela presença da amizade no set de filmagem (os outros dois diretores da obra um deles o acompanha desde a graduação) o que torna a mesma experiência única e familiar. Finalmente perplexidade com Cristiano Burlan que tinha todos os elementos para que o projeto morresse em seu nascedouro a falta de recursos financeiros e inaptidão do manuseio com os equipamentos mas que ele é o exemplo vivo em como a tecnologia pode proporcionar uma apropriação de uma forma de Arte que em grande parte de sua existência o Cinema somente permitiu que uma determinada camada social o utilizasse para a sua manifestação artística. A forma com cada diretor abordou seu assunto mostrou-se uma característica em comum neles o desejo pelo fazer. A decisão de saber para onde ir o que em outras palavras é o próprio ofício de dirigir.

Um dos pontos fundamentais no fazer cinematográfico é como produzir este fazer e aí mostram-se diferentes pontos de abordagem onde cada diretor sistematiza sua forma de trabalhar, seja com recursos internacionais, através de editais governamentais ou simplesmente apostando no desejo de realização acima de qualquer intempérie que possa advir desta decisão e através deste desejo aglutinar pessoas ao redor podendo ser entendidas como equipe ou um termo que cresce no cinema independente: colaboradores.

Hoje mesmo com as funções no set de filmagem estarem bem definidas é importante entender que mais do que nunca o cinema é uma arte de expressão coletiva, e o documentário é o seu canal onde esta expressão mais se observa.

CAPÍTULO 1

O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NO SÉCULO XXI

Antes de adentrarmos diretamente no assunto, estabelecerei quais funções dentre as exercidas no set de filmagem serão aqui consideradas, bem como a responsabilidade de cada uma no conjunto da obra.

Em uma obra de ficção dependendo do orçamento disponível, podemos ter uma centena de profissionais envolvidos e todos eles envolvidos com funções altamente específicas e determinadas. No universo do documentário, isto muda radicalmente. O documentário notabiliza-se pela redução de custos, agilidade da equipe realizadora e um número de pessoas envolvidas na sua realização que normalmente é compacta; dentro deste cenário as funções que serão levadas em conta nesta dissertação são: roteiro, produção, fotografia e edição. E como que a função maior que é a Direção organiza todas estas e lhes dá sentido dentro do produto documental. A questão sonora estará embutida dentro do espectro da fotografia, uma vez que no desenvolvimento tecnológico atual a captação sonora é realizada também pela câmera. Caso o som permita alguma observação relevante é dentro deste viés que ele será tratado. Começemos definindo a função de Direção e posteriormente introduzirei as outras:

A) As funções no set cinematográfico

a) Direção

Deixo que as palavras de Marcel Martin em seu belo livro “*A Linguagem Cinematográfica*” ditem os caminhos desta função:

“A Imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador” (MARTIN, 2003, p. 21).

Esta função tem na decupagem (do termo francês *decoupage*) a plenitude da interpretação do roteiro. É através dos enquadramentos, a composição do conteúdo da imagem, os planos, ângulos e os movimentos de câmera que o assunto que está sendo mostrado ao espectador terá reações que consolidem ou amplifiquem o ponto de vista do Diretor. É uma função onde o poder de decisão se impõe ante as demais. Influencia e desenvolve um pensamento uma tese audiovisual o que nesta dissertação será o mote deste pensamento autoral nos documentários avaliados.

b) Roteiro

Na definição de Doc Comparato em seu livro *“Da criação ao roteiro”*: *“A forma escrita de qualquer projeto audiovisual”* (COMPARATO, 2009, p.29). Depois o tema e a pesquisa, seja ela através de entrevistas, literatura ou material iconográfico. No documentário em alguns casos a roteirização acontece na própria ilha de edição onde através do material bruto (todo o material captado pela câmera) é visto e ao tomar como base uma linha principal deste material, desenvolve-se a ideia. Um dos maiores representantes desta forma de trabalho, é *“ENTREATOS”* (2004) de João Moreira Salles. Documentário sobre os 32 dias que antecederam a primeira eleição de Lula (Luís Ignácio da Silva) como presidente do Brasil, onde o próprio diretor dá este depoimento na obra *“...dos inúmeros filmes que poderiam surgir do material bruto resolvi afinal montar aquele que privilegiasse estas cenas mais reservadas”*. Um ponto fundamental neste processo é que o roteiro é peça importante para que todos as funções organizam-se a partir dele. Investigar se a máxima *glauberiana* *“Uma Idéia na Cabeça e uma Câmera na Mão”* está vigente nos trabalhos analisados ou mesmo na filosofia do diretor da obra.

c) Produção

É a função essencial para que a obra audiovisual aconteça. Nas palavras de Chris Rodrigues em sua obra *“O Cinema e a Produção”*:

“De uma forma geral, é um período que envolve a filmagem propriamente dita, ou seja, as filmagens em termos fotográficos e a captação do som das cenas descritas no roteiro, envolvendo os atores principais sob a supervisão do diretor, de forma mais específica, a produção de um filme se refere a tudo que envolve fazer um filme, incluindo seu planejamento e a captação de recursos”. (RODRIGUES, 2005, p. 67).

É o departamento chave, que permite que a obra se erga e viva, esta função tem uma relação direta com o diretor, e é nele que o debate surgirá, pois como ele trabalha com a projeção de demandas, a formação do diretor determinará se estas projeções foram suficientes ou se o surpreenderam no processo de criação, desenvolvimento e finalização da obra.

d) Fotografia

E o encontro da técnica com o conceito ou da tecnologia com a realização. Nas palavras de Edgar Moura no fundamental *50 anos luz, câmera, ação!*:

“Eu disse que o diretor de fotografia era quem transformava os sonhos do diretor em realidade. O diretor de fotografia é o pintor dos quadros dos outros. Isso é suficiente quanto à poesia. Quanto à definição técnica, ela é a seguinte: Diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera. Qualquer outra definição definirá outra profissão” (MOURA, 2005, p.209).

O desenvolvimento deste departamento sob o viés da tecnologia é que proporciona uma relativização da câmera e de quem a opera. É a mais clássica das funções do cinema. O desafio do domínio da técnica será um dos assuntos correntes em cada obra discutida.

e) Montagem

É a teoria principal do Cinema, nasceu com ele, veio dele, e dentro dele abarca todo o pensamento cinematográfico. Do livro *Cinema e a Montagem* de Eduardo Leone e Maria Dora Mourão:

“A montagem não é apenas a etapa terminal de um processo, mas também é a

modalidade articulatória que participa do conjunto, indo do roteiro até o resultado/produto...é a articulação de três etapas distintas: a escritura do roteiro que também chamaremos de peça cinematográfica, a realização que também chamaremos de encenação da peça e a seleção e organização dos planos, buscando uma aproximação estrutural com o roteiro; a isso também chamaremos montagem propriamente dita". (LEONE & MOURÃO, 1993, p.27).

O discurso da narrativa, tão caro ao documentário terá neste departamento a participação decisiva do diretor, e como ele se apropria desta teoria, independente de qual seja a sua formação profissional e através dela expõe seu pensamento autoral e ponto de vista sobre o tema abordado.

Posto isto, há alguns fatores ainda a serem balizados nesta pesquisa que considero importantes, que são o fomento e divulgação destes produtos, no caso os documentários analisados e qual foi a importância de novos meios de realização e divulgação de acordo com a tecnologia vigente.

B) Público brasileiro e documentário

Desde o clássico documentário de curta-metragem "*Aruanda*" (1960) de Linduarte Noronha (1930-2012) que estabeleceu as bases do pensamento do documentário no Brasil até a gravação neste momento de um documentário em qualquer canto neste País, seja em uma oficina de realização cinematográfica, seja em uma escola formal de Cinema ou mesmo de forma independente o documentário atinge em cheio as pretensões e finalidades do realizador brasileiro de forma precisa, clara e muitas vezes urgente, o que na ficção não ocorre este volume e desejo de produção, há também neste século um interesse maior no consumo do documentário por parte do público, nota-se cada vez mais a presença do gênero em diversas plataformas de exibição.

Na mais atual delas o serviço de *streaming* em VOD (*Video On Demand*) pela sua mais bem sucedida empresa a NETFLIX, o gênero Documentário dentre os diversos segmentos que apresenta este serviço encontra-se em 5º lugar abaixo de categorias

extremamente populares como Drama, Ação e Aventura, Comédia e Séries (fonte: NETFLIX).

No contexto do público brasileiro, o interesse especial pelo documentário deve-se também a algumas razões específicas. Em relatório divulgado em 2014 pela UNESCO (organização das nações unidas pela ciência, educação e cultura) o Brasil aparece em 8º lugar entre países com o maior número de analfabetos adultos do mundo. Também pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) feito em 2012 a taxa de analfabetismo de pessoas com mais de 15 anos foi estimada em 8,7% o que corresponde a 13,2 milhões de pessoas analfabetas no Brasil. Pesquisa de 2014 realizada pela FECOMERCIO – RJ (Federação do Comércio) mostra que 70% dos brasileiros não leram nenhum livro naquele ano. É evidente que são problemas que terão que ser equacionados por políticas públicas de educação e incentivo aos profissionais envolvidos nas atividades educacionais em todos os níveis de ensino. Por outro lado há também a cultura televisiva implantada no próprio comportamento do brasileiro, em pesquisa realizada pelo IBOPE (Instituto Brasileiro de Pesquisa e Opinião) em 2013 mostra que a média de tempo que o habitante em nosso País passa em frente a uma tela de televisão chega a 05 horas e 43 minutos diários. Todos estes fatores são resultados de décadas de omissão do poder público e também uma parcela da cultura da oralidade presente na sociedade brasileira. Isto fortaleceu a busca pelo conhecimento muito mais pela imagem em movimento do que pela escrita.

Outro fator importante é a ligação do realizador brasileiro pelo documentário e fatos históricos e alguns resultados internacionais mostram de forma concreta esta ligação.

Historicamente já na criação do curso mais longo de cinema no Brasil, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a ECA-USP, fundada em 1966 ainda sob o nome de Escola de Comunicação e Cultura, há o direcionamento pelos professores que no recém inaugurado curso de Cinema o documentário ocupasse o protagonismo na realização dos alunos, como bem mostra Luciana Rodrigues Silva neste trecho extraído de sua dissertação de mestrado feito em 2004 pela própria ECA-USP “*A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras – Universidades Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado.*”

“Assim, de saída, a preocupação de seus fundadores era a formação de cineastas que observassem e trabalhassem a realidade, utilizando o cinema como espaço de denúncia da situação brasileira, privilegiando o documentário. Ou seja: a estrutura do curso partia do princípio de um cinema ideologicamente engajado, de combate, tal como haviam vivificado no CSC, Itália, e no IDHEC, França, em Santa Fé, na Argentina. Os estudantes se aproximavam inspirados pelo neorealismo, pela Nouvelle Vague e pelo Cinema Novo.”

Também é pelo documentário que o jovem realizador ingressa no mercado de trabalho, pois seu volume de produção no Brasil no século XXI aumentou proporcionalmente mais que a ficção. Por estar mais livre na sua realização no que tange a esquemas de produção, o documentário permite ainda um domínio da técnica em desenvolvimento o que leva o iniciante a encarar o desafio de fazer o documentário com uma naturalidade maior do que a rigidez do processo ficcional. Em 2015 dos 128 longas-metragens lançados, 80 foram de ficção e 48 de documentário (fonte: ANCINE). Dada a estrutura enxuta que o documentário possui na sua realização e que a cada ano o mercado lança novos modelos de câmeras e estações de edição a preços acessíveis, é seguro projetar uma aumento significativo da produção de documentário tendo a internet como plataforma de exibição prioritária ao contrário do cinema ficcional que ainda busca seu momento nobre na sala escura.

Outro ponto importante de interesse do realizador brasileiro com o documentário são as conquistas de prêmios de relevância internacional que é um dos pontos de uma produção cinematográfica regular, não o único e tampouco o mais relevante. Países como Índia e Nigéria tem um volume alto de produções sem ter a repercussão nos festivais de Cinema pelo mundo.

Atualmente há quatro eventos marcantes dentro do mercado de cinema mundial que são a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas – Oscar (EUA/1929), o Festival de Veneza (ITA/1932), o Festival de Cannes (FRA/1946), e o Festival de Berlim (ALE/1951) e nestes festivais com exceção dos EUA o Cinema Brasileiro arrebatou a premiação de melhor filme de forma única (Cannes e Veneza) ou duas vezes (Berlim) nos

festivais europeus. Dentro das 04 obras premiadas, podemos acrescentar mais uma pela sua repercussão recorde de indicações no Oscar e pelo sucesso de público e crítica internacional. Destas 05 obras de ficção, 04 tem uma relação forte, estreita e direta com o documentário, a seguir em ordem cronológica:

. *O Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte (1920-2009), vencedor da Palma de Ouro (melhor filme - Cannes), baseado na peça homônima de Dias Gomes, o diretor de formação nas artes cênicas em tempos onde ainda não existiam curso de formação cinematográfica no Brasil, o primeiro curso público surgiu em Brasília na Universidade de Brasília - UnB e durou apenas três anos (1965-1968), e o que se tornou o primeiro curso superior regular foi o curso de Cinema da ECA-USP a partir de 1966 até a atualidade.

. *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) de Leon Hirszman (1937-1987), vencedor do Leão de Prata (grande prêmio do júri - Veneza), baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, o diretor de formação incompleta em engenharia funda o CPC - UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes) em 1961 e atua em cineclubes. A história da peça teatral se passa em São Paulo nos anos 1950, o diretor começa os preparativos de filmagem como pesquisa de campo, locações, figurinos durante o final dos anos 1970 quando acontecem os movimentos grevistas na região do ABC em São Paulo. Ele interrompe o trabalho de pré-produção e desloca-se até São Bernardo (SP) para realizar o documentário *ABC da Greve* (1979-1989) sobre o movimento operário que ocorria naquele momento, gênese do partido dos trabalhadores (PT) e de sua mais emblemática figura, Lula. Ao concluir a obra, o diretor retorna aos trabalhos do filme porém faz uma transposição temporal e geográfica. A ação narrativa ocorre agora em São Bernardo no início dos anos 1980 e traz consigo toda a experiência vivida no documentário realizado anteriormente. O filme atinge uma repercussão internacional inédita no Cinema Brasileiro.

. *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles (1956-Atual), vencedor do Urso de Ouro (melhor filme – Berlim), o diretor tem graduação em comunicação audiovisual pela universidade do sul da Califórnia (EUA). Em 1987 realiza através de sua produtora a Videofilmes o documentário *Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios* (1987) para a extinta Rede Manchete, onde estabelece uma amizade com o artista título e é introduzido por este ao personagem Maria do Socorro Nobre, uma ex-presidiária na época detenta na penitenciária de Salvador (BA). Ao obter informações dela, reage ao produzir o

documentário *Socorro Nobre* (1995) onde sua história produz a semente do personagem de ficção Dora vivido no filme pela atriz Fernanda Montenegro.

. *Tropa de Elite* (2007) de José Padilha (1967-Atual), vencedor do Urso de Ouro (melhor filme Berlim), o diretor tem formação em administração de empresas pela PUC-RJ e política internacional por Oxford (ING). Em 2002 realiza o documentário *Ônibus 174* (2002) sobre a história de Sandro Barbosa do Nascimento e seu desfecho com o sequestro do coletivo urbano da linha que dá o título para a obra. Neste documentário o diretor realiza uma imersão na organização da Polícia Militar BOPE (Batalhão de Operações Especiais) onde retira informações essenciais para o desenvolvimento do conceito do filme de ficção.

. *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles (1955-Atual) com co-direção de Katia Lund (1966-Atual), foi nominado em 04 categorias da *Academy Awards* (Oscar) direção, roteiro adaptado, fotografia e edição algo até hoje inédito no Cinema Brasileiro. A observação vai para a diretora, com formação em cinema pela Brown University (EUA). Em 1998 ela dirige junto com João Moreira Salles (1962-Atual) o documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999) que trata das relações tensas existentes entre a Polícia Militar, o Tráfico o Habitante na favela Santa Marta (RJ), palco dessa rede de interações. Sua presença em *Cidade de Deus* na assistência à direção na realização do filme agrega autenticidade ao drama além da participação no elenco no processo de verossimilhança pretendido com a utilização no elenco de pessoas que não eram atores originalmente.

Estas obras nacionais que alcançaram repercussão internacional chancelada pela premiação que obtiveram tem no documentário uma estreita relação seja na gênese do processo ficcional na forma de roteiro, seja na concretização dos personagens reais captados pelo documentário e transpostos à ficção ou mesmo na própria experiência de seus diretores dentro de universos que seriam inseridos no drama narrativo que abordaram e incorporaram. Claro que isto não é uma receita, pois demandam outros fatores externos principalmente econômicos e políticas públicas de desenvolvimento cinematográfico, mas também é um fator importante esta ligação do realizador brasileiro com o documentário.

C) Tecnologia e experimentação

Um ponto historicamente importante é que desde o seu nascimento a tecnologia esteve presente, Gilles Lipovetsky (1944/atual) em sua obra “Tela Global” de 2007, arremata:

“...o cinema é uma arte congenitamente moderna. Sob esse aspecto, excepcional é a sua situação na história das artes. De um lado, ele é, junto com a fotografia, a única arte nova aparecida depois de vinte e cinco séculos. De outro, ao contrário das outras artes, enraizadas desde sempre em um passado milenar, o cinema surgiu de uma invenção técnica sem antecedente, elaborada em alguns anos apenas. Eis uma arte desde o início moderna, virgem desde o plano estético quanto no técnico: uma arte cujo nascimento é sui generis, criada completamente a partir de quase nada e a uma velocidade fulgurante.” (LIPOVETSKY, 2009, p.33).

E perceber isto é perceber o contexto onde acontece todo este movimento no documentário, é final de século XX com a mudança no comportamento humano e como isto artisticamente impacta nas obras audiovisuais. Arlindo Machado (1949/atual) vê essa movimentação em seu livro “Arte e Mídia” de 2010, fazendo uma leitura retroativa:

“...por que então o artista do nosso tempo recusaria o vídeo, o computador, a Internet, os programas de modelação, processamento e edição de imagem? Se toda a arte é feita com os meios do seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio.” (MACHADO, 2010, p.11).

Com estas novas ferramentas à mão, a transformação começa a surgir na segunda metade dos anos 1990, mais precisamente em 1995 chegam os primeiros modelos ao mercado brasileiro de equipamentos digitais de captação de imagens

o que proporciona um avanço significativo em termos de imagem e som que o VHS jamais alcançou enquanto esteve em atividade. A câmera SONY modelo VX-1000 tem resposta de qualidade em áudio e vídeo que pela primeira vez são suficientes para atrair o produtor independente.

Há também a presença de equipamentos de finalização (ilhas de edição não lineares); esta presença com modelos mais próximos da realidade financeira do produtor independente, proporcionaram diversos produtos audiovisuais pelo Brasil sem nenhum vínculo com o modelo comercial vigente.

Inicialmente a tecnologia digital encontra eco nos profissionais das áreas de Cinema e Televisão que não haviam sido absorvidos pelo mercado ou não concordavam com o sistema imposto e estes começaram as suas próprias produções. No princípio são utilizadas as técnicas clássicas que nortearam a formação destes profissionais, basicamente a linguagem cinematográfica, porém o realizador percebe que pode experimentar sem necessariamente ser experimental e seu interesse recai naturalmente no documentário. O documentário é o berço de uma nova geração de realizadores que com um orçamento reduzido podem dar vazão às suas aspirações cinematográficas antes de forma muito mais difícil dentro do contexto que o país atravessava (fim da Embrafilme).

Os novos produtos documentais tornam-se mais próximos da realidade do próprio realizador fazendo com que os temas aproximem-se do cotidiano individual, não há mais a necessidade e nem o intenso interesse de propostas grandiosas ou históricas, a história ao lado mais próxima é possível de ser documentada como *“Esta não é a sua vida”* de 1991 de Jorge Furtado (1950/atual), documentário em curta-metragem com o personagem central escolhido aleatoriamente pela equipe de produção (ainda há material captado em película cinematográfica) deixando claro que qualquer um em qualquer lugar pode ser o protagonista de uma obra audiovisual o que em parte a obra mostra-se visionária pois antevendo a ascensão das redes sociais (*Orkut, Facebook, MySpace*) lançadas em 2004 que concretizam o protagonismo anônimo; *“Motoboy Vida Loka”* de 2003 de Caito Ortiz (1969/atual) onde uma categoria profissional no caso os motoboys, surge como um personagem coletivo sem uma causa social por trás disto mas sim uma consequência social contida nela. Uma ocupação que devido a urgência da vida urbana e a lentidão de locomoção que a ocupação desenfreada proporciona as vias públicas são tomadas por um personagem que disputa o protagonismo outrora exclusivo do carro, colocando em cheque o *status quo* que o veículo proporciona na sociedade contemporânea. *“Preto Contra*

Branco” de 2004 de Wagner Morales (1971/atual) onde um tradicional jogo de futebol natalino atinge níveis elevados de racismo contradizendo a simpatia com que sempre se tratou a índole das camadas sociais vulneráveis através da filmografia então existente e com o manto da especulação imobiliária em São Paulo força-motor de seu desenvolvimento na comunidade de Paraisópolis. “*Elena*” de 2012 de Petra Costa (1983/atual) uma proposta difícil e pessoal da realizadora que conta a jornada da irmã da diretora Elena Andrade que cometeu suicídio, a diretora investiga o drama a partir de impressões íntimas e pessoais, expondo o trajeto temporal autocídio com material de arquivo doméstico e familiar e tratando esta experiência de forma universal. “*Junho – O mês que abalou o Brasil*” de 2014 de João Wainer (1976/atual) e os fatos que desencadearam as maiores manifestações populares que aconteceram no Brasil em 2013 desde o impeachment de Fernando Collor em 1992; a urgência que o documentário foi gerado e lançado em plena campanha presidencial de 2014 foi possível graças a tecnologia vigente, pois de forma rara o documentário foi realizado sem nenhum recurso público de qualquer lei de incentivo fiscal existente o que proporcionou um *marketing* que a empresa produtora no caso o jornal Folha de São Paulo catalisou como algo positivo perante o público porque este fato permitiu a rapidez na sua conclusão uma vez que entre ter o projeto aprovado pela lei, capitalizá-lo e realizar a prestação de contas e liberado para exibição demandaria um tempo que contrariava a intenção do jornal que era aproveitar-se do momento político que a campanha presidencial de 2014 proporcionava.

Estes exemplos acima tem suas origens ligadas às maiores vertentes da história do documentário, o Cinema Direto Americano, que tem em Robert Drew (1924-2014) sua expressão símbolo com “*Primárias*” (EUA) de 1960 onde a presença do realizador é pretendida como invisível, sem ser notada. Neste método a expressão “mosca na parede” tem como objetivo esta familiaridade do realizador com a situação permitindo assim que personagens e ambientes absorvam a câmera, que é portátil, e que os acontecimentos surjam o mais próximo ao natural dando assim uma entrada real ao universo já que foco é permitir ao espectador uma imersão no assunto abordado. Já o Cinema Verdade Francês onde Jean Rouch (1917-2004) com “*Crônica de um verão*” (FRA) de 1961 formatou as bases do atual pensamento documental tem uma proposta onde outro equipamento protagoniza, o gravador portátil permitindo que o áudio centralize a ação documentada. Um ponto importante também é a presença deste equipamento de gravação de áudio da marca NAGRA presente no Brasil pela primeira vez em 1962 no Rio de Janeiro em um

seminário de cinema promovido pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty.

Este evento teve como convidado especial o documentarista Arne Sucksdorff (SUE 1917/2001) que introduziu a técnica do cinema direto a uma plateia composta pela geração do Cinema Novo como Alberto Salvá, Arnaldo Jabor, Antonio Carlos Fontoura, David Neves, Dib Lufti, Domingos de Oliveira, Eduardo Escorel, Gustavo Dahl, Luiz Carlos Saldanha, Osvaldo Caldeira e Vladimir Herzog. A proliferação desta técnica foi fundamental para que o movimento germinasse diante da realidade social que o Brasil apresentava na época.

A sólida relação do realizador brasileiro teve como padrinho o avanço tecnológico, pois são resultados destas inovações como as câmeras e gravadores portáteis em seus vários modelos e a sua facilidade em adaptar-se a quaisquer ambientes onde o documentário ocorre que permite este desenvolvimento.

Já a partir da ascensão da tecnologia digital no final dos anos 1990 e em todo o século XXI, surge um novo realizador audiovisual, com um perfil diferente do que existia até então, com interesses e principalmente uma formação distinta. Dentro dos trabalhos apresentados maiormente no século XXI, nota-se que há uma mudança na linguagem cinematográfica destes produtos, onde os Planos exprimem de forma concreta esta mudança; a forma como são trabalhados e desenvolvidos durante a narrativa documental. Para um melhor entendimento deste código cinematográfico ficamos com os Planos e sua definição segundo Marcel Martin em sua obra “A Linguagem Cinematográfica”.

“Eles constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado à objetiva, que assim irá aparecer na tela. A escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho criador em cinema; o segundo ponto é a organização do conteúdo do enquadramento.” (MARTIN, 2003 p.25).

Este conteúdo é a construção da narrativa pelos Planos Cinematográficos, há também uma questão física da nomenclatura dos planos que coexistem em significados concretos e abstratos sendo muitas vezes descritivos e/ou psicológicos tendo suas

definições a partir da face humana. São de sete exemplos de planos que trabalharemos nesta dissertação, não há uma padronização rígida na nomenclatura utilizada e em vários livros podem ocorrer variações entre um plano e outro. Nesta dissertação tomarei como base os planos desenvolvidos no livro de Marcel Martin “*A Linguagem Cinematográfica*”, a saber:

Plano Geral – PG

Ele situa o personagem no tempo e no espaço de forma concreta e nos conta o ambiente onde a imagem se passa e em qual tempo ela está inserida. Também traz informações de ordem psicológica reduzindo o homem a um pequeno ser do anonimato à individualidade, o personagem adquire uma tonalidade psicológica acentuada, às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica. Neste plano a locação onde é gravado é predominante nas informações físicas do ambiente. Em ficção a direção de arte faz a ligação da narrativa.



Elevado 3.5

Plano Inteiro - PI

Aborda o personagem dos pés à cabeça, aproveitando o seu gestual para emitir informações ao espectador, aproveita no elemento humano (atores, repórteres e

apresentadores), além da face os membros superiores para amplificar a informação verbal, notadamente onde a questão cênica não é predominantemente importante na cena em que se utiliza este tipo de plano ou que o elemento humano não seja o principal condutor da narrativa dramática; muito utilizado em Televisão nos programas onde o apresentador é figura central. O figurino mostra-se presente e informativo tanto por questões estéticas quanto no aspecto social do personagem centrado pela câmera.



Elevado 3.5

Plano Americano – PA

O nome vem da própria indústria de *Hollywood* que desde os anos 20 pois seus produtos cinematográficos tinham no gênero faroeste seu maior produto de exportação e a clássica cena do duelo de revólveres presentes nestes filmes foi o motivo da nomenclatura do plano pois a câmera enquadrava os atores da cabeça à altura dos joelhos que era onde ficavam o coldre ao lado e ao largo das coxas dos personagens. Por este fato de aproximação já começamos a ter informações dramáticas da face já que as cenas dos duelos denotavam tensão na narrativa e normalmente eram o clímax das obras neste período. O figurino assume um papel definitivo na trama narrativa ficcional ou documental.



Mataram meu Irmão

Plano Médio - PM

O mais amplamente presente nos trabalhos audiovisuais. Ele permite que o gestual ainda faça parte da narrativa dramática, porém a face começa a assumir seu protagonismo de detenção da informação da cena. Normalmente utilizado em processos jornalísticos e principalmente em novelas televisivas, onde o roteiro é pautado mais na questão verbal que na proposta imagética. A fluidez sonora é essencial para o entendimento da obra e nem tanto necessita de uma concentração visual. No documentário devido muitas vezes à instabilidade da situação proposta, seja técnica ou psicológica ou mesmo nas condições físicas apresentadas no ambiente gravado, este tipo de plano tem uma grande desenvoltura. Muito trabalhado em entrevistas longas que posteriormente serão recortadas no processo de montagem. O figurino começa a perder força em relação às informações faciais, mais significativas.



Elevado 3.5

Primeiro Plano – PP

Podemos dizer que é o plano mais importante dentre todos, toda a informação está lá da questão visual como iluminação prevalecendo ou alguma influência de efeito ótico derivado de alguma lente específica até o viés sonoro trabalhado. É ele que mostra a importância do roteiro e do assunto abordado demonstrando através da face da personagem exibida a veracidade das questões apresentadas ou mesmo a desenvoltura da narrativa dramática. Neste plano no documentário a face dos personagens com todas as suas vicissitudes vividas amplia questões sociais e psicológicas dentro do assunto abordado.



Mataram meu Irmão

Primeiríssimo Plano (*Close-Up*) – PPP

Exige uma exclusividade do espectador, uma atenção e concentração ao que se mostra além do habitual, pois normalmente não há palavras, diálogos o espectador é convidado a imergir mentalmente dentro o personagem mostrado. Tinha na sala escura o seu maior aliado, com o avanço da internet e sua comunicação massiva e ao mesmo tempo individual, a relação obra/espectador assume contornos investigativos e especulativos dos sentidos. A face é tudo.



À Margem do Concreto

Plano Detalhe – PD

Normalmente o *close* de algum objeto, que terá uma função dramática ou informativa importante, também é muito utilizado na publicidade, para fixar o produto para o consumidor. Na publicidade chama-se *Pack-Shot*. No documentário fixa-se na figura humana, durante uma entrevista a câmara tenta pegar movimentos e lances que passam ao largo do rosto humano.



Elevado 3.5

Outro ponto importante na questão do enquadramento da câmera, são os **ângulos de filmagem**. Normalmente a câmera está apoiada no tripé, nesta conclusão a altura dela equivale a altura dos olhos no corpo humano (entre 1,60m a 1,70m) quando nada é dito sobre a altura da câmera, assim tomamos como norma. Quando esta relação sofre uma alteração, ou seja a altura é alterada, ocorre também alteração na significação da imagem. Dentro desse aspecto temos duas opções, acima e abaixo da linha do olhar humano. No documentário esta relação é pouco utilizada pois o movimento da câmera é intensificado mais que qualquer outro gênero cinematográfico o que leva a abolição do tripé, ferramenta essencial para a sua utilização.

Os termos técnicos utilizados nos ângulos tem sua nomenclatura francesa, herança da origem das escolas de Cinema no Brasil, calcada no modelo francês de produção, o cinema de autor.

Câmera Baixa ou *Contra-plongée*

O assunto é filmado com a câmera abaixo da linha do olhar, causando um efeito de superioridade e altivez ao tema filmado, um domínio físico ou psicológico sobre o assunto abordado, uma demonstração de poder, que pode ser sobre o outro ou mesmo

sobre o espectador. Amplifica-se a importância do personagem diante daquilo que se espera dele.



À Margem do Concreto

Câmera Alta ou *Plongée*

O assunto é filmado com a câmera acima da linha do olhar, causando um efeito de inferioridade e pequenez ao tema filmado, uma fragilidade física ou psicológica sobre o assunto abordado, uma demonstração de fraqueza, que pode ser em relação ao outro ou mesmo em relação ao espectador. Amplifica-se a ausência de importância do personagem diante daquilo que se espera dele.



Elevado 3.5

Também outro ponto essencial na linguagem cinematográfica são os **movimentos de câmera**. Sua proximidade com a natureza humana, afinal estamos em movimento e por consequência nossos olhos também, fornecem interpretações que vão além de investigação do espaço onde a ação acontece, passando a sugerir sensações e conclusões sobre o personagem ou assunto abordado pelo enquadramento escolhido. Marcel Martin trabalha três movimentos: **Travelling**, **Panorâmica** e **Trajectoria** que aqui serão inseridos. Incluo pela tecnologia existente e pelo contexto que se apresenta atualmente onde uma câmera pode ser colocada de forma efetiva em qualquer lugar que se queira mais quatro movimentos diretamente ligados ao equipamento utilizado. Dois estão conectados ao conceito desenvolvido por Martin que são a **Steady-cam** e a **Câmera na Mão**, enquanto que os outros dois estão ligados mais a forma de captação que a linguagem propriamente dita, a **Go-Pro** e o **Drone**. No documentário, onde ocorre a proposta da verossimilhança estes equipamentos que produzem movimentos são pouco usados ou mesmo não são, deixados para serem utilizados em uma dramatização ou uma investigação do espaço onde a narrativa documental desenvolve-se.

Travelling – É o movimento permitido através de uma câmera sobre uma plataforma montada sobre um trilho, sendo que o movimento pode ser lateral, frontal ou vertical à ação que acontece, podendo ser de aproximação ou recuo. Este movimento mantém a

perspectiva do olho humano, então a aproximação ou o distanciamento que ele provoca, cai na condição humana de acolhimento, introspecção, repulsa ou solidão.

Panorâmica – O mais simples dos movimentos, análogo ao movimento da cabeça no pescoço, a câmera em cima do tripé de forma fixa acompanha o movimento do personagem ou do assunto de forma horizontal ou vertical. É o mais popular dos movimentos por ser de fácil execução e domínio. Sua execução no documentário pela questão anatômica aproxima-se da verossimilhança pretendida.

Trajatória – Conhecido de forma popular como a marca do equipamento que a nomeou, a GRUA, é um sistema de controle de movimento azimutal e elevatório (esquerda, direita, acima, abaixo) sistema esse conhecido por controle de *Tilt* e *Pan* (giroscópio) que aborda o personagem ou assunto sobre ângulos e movimentos variáveis, um equipamento versátil que proporciona uma grande quantidade de interpretações das ações além das questões descritivas do personagem ou assunto. Raramente utilizado no documentário, muito pelo seu custo elevado, o tempo gasto na sua montagem e desmontagem e também pela estrutura que utiliza para ser posto em prática.

A câmera na mão – Presente desde as primeiras reportagens cinematográficas nos anos 1960, dispensam o tripé como apoio à narrativa e a sua irregularidade é submetida a interpretações que vão desde a urgência dos fatos que o assunto aborda até um estado psicológico alterado pelo personagem. É o movimento nato do documentário, impõe a veracidade aos olhos do espectador. Durante muito tempo na história do cinema, foi tido como um “erro” a sua utilização, pois a precisão do movimento sempre foi muito cara ao realizador cinematográfico e era no documentário que a agilidade da câmera ao acompanhar o desenrolar dos fatos viu neste movimento sua extensão de investigação. Interessante notar que esta familiar ligação de câmera na mão equivalesse a verdade dos fatos ao espectador que incubou este pensamento que hoje a técnica é largamente utilizada em projetos ficcionais, onde a verossimilhança é pretendida como ambiente visual.

Estes movimentos elencados acima foram responsáveis pela atitude da câmera desde o seu nascimento e durante os próximos oitenta anos exclusivamente. Com o advento de avanços tecnológicos outros mais foram acrescentados aumentando a mitologia imagética e contextualização social do Cinema.

O **Estabilizador**, popularmente conhecido pelo nome do fabricante que inventou o *Steady-cam* – notável equipamento que teve seu início na história do Cinema com o filme “*Esta terra é minha terra*” (EUA-1976) de Hal Ashby (1929-1988) a câmera aproxima-se da forma real do movimento humano, sem trepidações e sem a irregularidade de tê-la nas mãos, trabalha na precisão e suavidade do movimento. Há liberdade e flutuação. Stanley Kubrick (1928-1999) no clássico filme *O “Iluminado”* (EUA-1981) leva o equipamento a um nível elevado de sofisticação onde o conceito dele é posto em um outro patamar. A cena do velotrol resume isso. Em uma obra como “*Elephant*” (EUA-2003) de Gus Vant San (1952/atual) o equipamento nos leva a vivenciar o tempo real de um fato passado, uma vez que ao utilizá-lo, o autor opta por distender a questão temporal fazendo o espectador vivenciá-la intensamente trabalhando com planos longos e permitindo uma demora no corte. A curiosidade é que este trabalho dialoga frontalmente com um documentário muito popular “*Tiros em Columbine*” (EUA- 2002) de Michael Moore (1954/atual) também fazendo referências ao massacre estudantil ocorrido nos Estados Unidos em 1.999.

Estes equipamentos descritos logo abaixo, também proporcionam movimentos de câmera, mas ainda são muito mais utilizados de forma descritiva do que conceitual como os anteriores, porém como o volume de sua presença nas obras audiovisuais aumentou significativamente neste século XXI é o realizador atual que terá a incumbência de conceituar estes movimentos.

Drone (equipamento portátil e remoto) utilizado no documentário “*Junho*” já citado nesta dissertação, e que facilitou demais a realização de imagens aéreas onde antes utilizava-se helicópteros. Atualmente começam a despontar festivais nesta categoria de equipamentos para incentivar o uso além da questão descritiva, atualmente o seu maior representante *New York City DRONE Festival*, que existe desde 2015.

Finalizando este assunto dos movimentos de câmera, este equipamento onde a marca virou sinônimo do próprio movimento é a **Go-Pro** (micro-câmera com lente grande angular) utilizado no documentário “*Motoboys Vida Loka*” já também citado nesta dissertação. Tornou-se um equipamento extremamente popular e frequentador das redes sociais, de fácil manuseio sua performance possibilita posições de câmera que antes sequer eram mencionadas. Também há um movimento de festivais destinado especialmente a amadores, com ênfase em esportes radicais ou filmes turísticos.

D) Mecanismos de fomento

O final do século XX traz um novo panorama ao documentário no Brasil, de forma tímida o gênero começa a ganhar espaço paulatinamente nas salas de cinema, antes majoritariamente ocupado pela ficção, o interesse do público faz o documentário receber uma acolhida pela Televisão Paga em processo de solidificação, onde várias emissoras tem na narrativa documental um atrativo à sua grade de programação, um exemplo é o programa GNT.doc emissora do grupo GLOBOSAT que mantém uma produção regular de documentário desde a sua estreia em 1991. Neste contexto dois mecanismos mostram-se fundamentais para a solidificação do gênero, conforme abaixo:

. O Festival “É TUDO VERDADE”

Surgiu em 1996, idealizado pelo crítico de cinema Amir Labaki (1963/Atual). Labaki foi atuante no jornal “Folha de São Paulo” na área de cinema do caderno cultural do periódico, foi diretor do Museu da Imagem e do Som – MIS (SP) de 1993 a 1995. Neste período a frente na instituição e no periódico paulista estabeleceu contatos que posteriormente foram utilizados para o nascente festival. O contexto da época, com a ascensão e solidificação de festivais europeus como o IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam – HOL) em 1993 e nomes com Michael Moore (EUA – 1954/Atual) ecoando no mundo do cinema além do nicho documental apontavam em uma nova base para um festival específico de documentários no Brasil, alternativa inexistente no momento. Outro ponto importante está nas próprias palavras de Labaki em sua obra “*É Tudo Cinema*” :

“...outra tendência renovadora ganhou força com a revolução digital. Produzir documentários tornou-se mais ágil e barato do que nunca com as novas tecnologias de captação e edição de som e imagem. O crescimento na produção foi imediato”. (LABAKI, pag.19)

A tabela abaixo demonstra em números o aumento gradativo da produção digital nacional presente no festival desde a sua estreia em 1996 até a atual edição em 2016.

ANO	DIGITAL	35 mm/16 mm (película cinematográfica)	%	TOTAL
1996	-	12	0	12
1997	-	10	0	10
1998	-	09	0	09
1999	02	13	13,33	15
2000	06	07	46,15	13
2001	05	07	41,66	12
2002	09	11	45,00	20
2003	11	10	52,38	21
2004	08	08	50,00	16
2005	07	07	50,00	14
2006*	08	11	42,10	19
2007	10	05	66,66	15
2008	11	07	61,11	18
2009	12	04	75,00	16
2010	14	02	87,50	16
2011	14	02	87,20	16
2012	13	03	81,25	16
2013	16	01	94,11	17
2014	17	-	100	17
2015	16	-	100	16
2016	16	-	100	16

*A partir desta edição o Festival passou a adotar também na competição brasileira o curta-metragem.

Ao iniciar-se o festival até o momento concentra-se majoritariamente nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ) porém com a sua regularidade alcança outras praças de exibição, 2004 – Brasília (DF), 2006 – Campinas (SP), 2007 - Porto Alegre (RS), 2008 – Bauru (SP), Caxias do Sul (RS) e Recife (PE), 2014 – Belo Horizonte (MG) e 2015 – Santos (SP) onde desde então a produção brasileira viu no festival um canal de

exibição raro e específico o que abre uma era ao documentário nacional, hoje uma referência sólida no conceito de qualquer realizador documentarista. Outro ponto importantíssimo do festival foi trazer ao público, mas especialmente ao realizador brasileiro contato com obras inéditas internacionais promovendo o intercâmbio de abordagens que diversos realizadores do mundo expunham em seus documentários, assuntos coletivos e individuais e mesmo obras nacionais de alcance reduzidíssimo que raramente encontravam espaço no circuito comercial. Há também retrospectiva de autores de difícil acesso, seja pelas dificuldades de exibição das obras no mercado exibidor ou pela dificuldade de exibição somente no idioma original como Santiago Alvarez (CUB 1919/1998), Marcel Ophuls (ALE 1927/Atual), Jong Bang Carlsen (DIN 1950/Atual), Joahan Van Der Keuken (HOL 1938/2001), Joris Ivens (HOL 1898/1989), Frederick Wisemann (EUA 1930/Atual), Orson Welles (EUA 1915/1985), Jorgen Leth (DIN 1937/Atual), Jean Rouch (FRA 1917/2004), Robert Drew (EUA 1924/2014), Werner Herzog (ALE 1942/Atual), Krzysztof Kieslowski (POL 1941/1996), Alain Cavalier (FRA 1931/Atual), Marina Goldovskaya (RUS 1941/Atual), Andrés Di Tella (ARG 1958/Atual), Dziga Vertov (RUS 1896/1954), Shohei Imamura (JAP 1926/2006). Este material em contato com o novo realizador lança impressões de montagem, câmera, direção, entrevistas, a utilização de material de arquivo pessoal na obra, abordagem dos mais variados assuntos que junto com a nova tecnologia vigente proporcionam um caldo cultural que desaguará maciçamente na produção nascente do século XXI.

. O Programa federal de fomento público DOCTV

Surgiu em 2003 no primeiro governo de Luis Ignacio Lula da Silva (1945/Atual), tendo como Ministro da Cultura Gilberto Gil (1942/Atual) e a Secretaria do Audiovisual ocupada por Orlando Senna (1940/Atual). Ele foi instituído através de um acordo entre o Ministério da Cultura, a Fundação Padre Anchieta e a Associação Brasileira das emissoras públicas a ABEPEC.

O programa sendo sua nomeação oficial “O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOCTV” promove uma integração da produção independente com a rede pública de televisão, proporcionando um alcance de exibição inédito ao produtor independente e também ao produto documentário brasileiro. Ao promover a aquisição do documentário na grade de programação televisiva e por tratar-se de um programa nacional, o DOCTV proporciona uma produção regional raramente vista na história do audiovisual brasileiro e também a exibição de

documentários na televisão pública de forma massiva e regular, uma experiência majoritariamente desenvolvida por emissoras privadas, especialmente a Rede Globo com o produto Globo Repórter no ar desde abril de 1973 até os dias de hoje, obviamente com seu formato sendo muitas vezes mudado durante todo este período.

Um dos pontos de desenvolvimento do projeto muito importante é a própria formação do realizador participante. Por tratar-se de um programa nacional, este estimulou uma atuação além do eixo Rio-São Paulo, porém notou-se que o processo de formação era fragilizado em vários estados, então para sanar em parte este aspecto optou-se também como parte do programa oferecer oficinas de preparação que abrangia planejamento estratégico, desenvolvimento de projetos, formatação de projetos e desenho criativo de produção, que consiste da relação entre a equipe realizadora (roteiro, direção, produção e fotografia).

Dessa forma o programa teve 3.000 projetos inscritos no seu período de existência divididos em mais de 100 concursos estaduais e possibilitou a criação de quase 200 documentários e a exibição de mais de 3.000 horas de material nas TVs públicas de todo o país. O programa foi reeditado por outros países da América Latina e da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa. Ter os trabalhos exibidos em TV aberta colocou o documentário e seus realizadores em uma vitrine que jamais a ficção independente ocupou em momento algum na história do cinema brasileiro. A produção proveniente do programa permitiu uma diversidade de temas e linguagens promovendo uma nova geração de documentaristas brasileiros além do eixo Rio-São Paulo, com produções por todos os estados da Federação.

Os produtos tinham em média uma duração de 50 minutos.

ANO	PROGRAMA	ESTADOS/PAÍSES	TOTAL
2004	DOC TV BRASIL I	AL,AM,BA,CE,DF,ES,MA,MT,MS,MG,PA,PR,PE RJ,RN,RS,SC,SE,SP e TO	26
2005	DOC TV BRASIL II	AC,AP,AL,AM,BA,CE,DF,ES,GO,MA,MT,MS,MG, PA,PR,PE,PI,RJ,RO,RN,RR,RS,SC,SE,SP e TO	35
2007	DOC TV BRASIL III	AC,AP,AL,AM,BA,CE,DF,ES,GO,MA,MT,MS,MG, PA,PB,PR,PE,PI,RJ,RO,RN,RR,RS,SC,SE,SP e TO	35
2009	DOC TV BRASIL IV	AC,AP,AL,AM,BA,CE,DF,ES,GO,MA,MT,MS,MG, PA,PB,PR,PE,PI,RJ,RO,RN,RR,RS,SC,SE,SP e TO	55

2007	DOC TV Ibero-América I	Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, México, Panamá, Peru, Porto Rico, Uruguai, Venezuela	13
2010	DOC TV Ibero-América II	Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, México, Panamá, Peru, Porto Rico, Uruguai, Venezuela	14
2009	DOC TV Colômbia	Exclusivo Colômbia	10
2010	DOC TV CPLP*	Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné Bissau, Macau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe, Timor Leste	9

*Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

Nos anos de 2007, 2009 e 2010 o programa internacionalizou-se promovendo a realização de documentários em países da América Latina (especial Colômbia) e de países de língua portuguesa.

Além de tudo o que foi dito, o depoimento de Mario Borgneth ao livro “DOCTV Operação de Rede” quando ele dirigia o Núcleo de Documentários da TV Cultura de 1998 a 2002, ilustra bem o período:

“A TV pública se redescobriu com o DOCTV, seja na apreciação do público, seja com a reaproximação com o setor artístico e cultural, seja na reconstrução interna de um sentido de identidade, de resgate de missão, por vezes esquecido em meio ao oceano de dificuldades econômicas e estruturais em que a larga maioria dessas emissoras se vê encontrada”. (CAETANO, 2011,p.31)

CAPÍTULO 2

ESTUDOS DE CASOS

O documentário, as questões sociais e a presença da cidade de São Paulo

Há de se permitir uma rápida compreensão em como o documentário age e interage com as questões sociais no Brasil na sua linha histórica. Desde o surgimento da Televisão no Brasil em abril de 1950, até a implementação do Código Brasileiro de Comunicações em 1962, as empresas de radiodifusão funcionavam e funcionam com a concessão pública, isto é, é a União que determina a exploração deste segmento. A constituição de 1988 ampliou a outorga que antes cabia somente ao poder executivo (presidência) também com o Congresso Nacional (senado e câmara dos deputados). Desta forma e sem abertura para a participação do capital estrangeiro ao investimento das televisões abertas, somente grupos privados nacionais de grande poder econômico e político puderam e podem possuir no atual sistema uma emissora de Televisão. E dentro de sua grade de programação, um dos principais produtos das emissoras é o telejornalismo. Com entrevistas, reportagens e editoriais opinativos sobre as mais diversas áreas da sociedade como cultura, esporte, economia, política, são nas questões sociais e em sua abordagem e construção narrativa que a informação era disseminada ao público geral, claro sob o ponto de vista e interesses destes grupos dominantes que atualmente ainda mantem este poder informativo no Brasil. Hoje este monopólio sofre bombardeio de na oferta de uma pluralidade de opiniões pela existência da internet através de *blogs* e *sites* de jornalismo independente e principalmente seus conteúdos que são difundidos pelas redes sociais atuais (*facebook, tweeter, instagram, whatssup*), permitindo novas leituras de informação.

Assim antes deste panorama virtual, coube ao documentário assumir o contraponto do discurso imagético à realidade brasileira, proporcionar outras formas de olhar, onde o processo de alteridade foi estabelecido na maioria dos produtos realizados, estabelecendo uma tradição antagonista ao poder político econômico vigente. Nos anos 1960 com a ascensão do Cinema Novo apresentando uma nova realidade ao público fora dos padrões televisivos mas ancorada com o prestígio internacional alcançado por obras como “*Vidas Secas*” (1963) de Nelson Pereira dos Santos (1928/atual) e os filmes de Glauber Rocha (1957/1981) como “*Deus e o diabo na terra do Sol*” (1963), “*Terra em Transe*” (1967) e “*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*” (1968) o

documentário é eclipsado e com vigor narrativo e escassez em recursos toma para si uma aura “maldita” em relação ao público, que intensifica-se nos anos 1970 com a criação da “Lei do curta” de 1975 que obrigava o circuito exibidor cinematográfico a mostrar um curta-metragem antes da sessão de longa-metragem (majoritariamente estrangeiro) o que gerou um desconforto no exibidor e um estranhamento no espectador.

A lei foi cumprida parcialmente e com distorções na sua aplicação, pois os próprios exibidores passaram a produzir curtas de baixa qualidade e na sua maioria optavam pelo gênero documentário pela sua realização menos custosa. O estrago estava feito, formou-se uma geração de espectadores desinteressados pelo gênero, o que levou trinta anos para se reconstruir um novo público que tomasse relevância pelo documentário.

Hoje com as possibilidades de demandas sociais oferecidas e os mais variados temas pulsantes na sociedade brasileira à disposição, a pluralidade e o volume produzido aumentou sensivelmente porém ainda há ligações entre estes períodos. Sob este aspecto é importante o depoimento de Carlos Augusto Calil (1951/atual), diretor da Cinemateca Brasileira e atualmente professor do departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na compilação “*O Cinema do Real*” captado na Conferência Internacional de Documentários de 2004 em São Paulo:

“O documentário contemporâneo herdou uma característica dominante no cinema brasileiro, acentuada na geração do cinema novo: a de que o cinema tem a missão de revelar o país aos próprios brasileiros. Tradição que vem desde Humberto Mauro, que compartilhava o espírito positivista da geração de Roquete Pinto para quem o cinema deve educar no sentido amplo da palavra. Não são filmes instrutivos, são educativos, formadores de um caráter coletivo.” (LABAKI & MOURÃO, 2014, p. 242.

Assim o documentarista brasileiro volta suas atenções a todos os lugares e temas possíveis, uma pessoa (*Estamira* – 2005), uma família (*Família Braz/Dois Tempos* - 2011), uma rua (*Rua de mão dupla* – 2004), um bairro (*Periferia.com/Heliópolis* – 2009), qualquer lugar onde vive, reside e respira, qualquer pessoa que tenha contato ou não, e

dentro deste universo as cidades e seus arredores assumem um papel de cenário ativo ou passivo. As cidades e seus espaços públicos e privados, suas formas e entornos materiais, sua mobilidade individual e coletiva e seus personagens habitantes de um local demasiadamente familiar e simultaneamente diferente.

A cidade sempre foi, é e será uma fonte inesgotável de temas e assuntos voltados para o documentário. O crescimento caótico e a falta de planejamento urbano são decisivos para as relações humanas e suas consequências dentro da vida urbana das cidades brasileiras. São Paulo é seu exemplo maior, de toda estas relações construídas dentro de um universo pavimentado por concreto, asfalto, automóveis, violência, anonimato, multidão, solidão entre outros, infindáveis fissuras que atravessam o tempo e transformam-se em rachaduras dentro do tecido social afluem. A falta da habitação popular, e o processo de lutas sociais em confronto com o poder público é cada vez mais intenso com uma população crescente. A transformação de um símbolo de progresso e tecnologia em um enigma da cidade, sem alguma perspectiva de solução é uma demonstração sobre o que fazer com estruturas superdimensionadas sem levar em conta a ação do tempo e como este interfere de forma decisiva nestas relações. O processo de “*gentrificação*”, termo que explicarei posteriormente, na condução das pessoas de baixa renda para fora do eixo central da cidade promovendo uma “limpeza” destes habitantes não desejados por não serem consumidores de um novo projeto urbanístico da cidade, ficando expostos à periferia da mesma onde estes recursos públicos como educação e saúde estão em menor quantidade e com capacidade aquém das necessidades locais. Silvana Olivieri em sua obra “*Quando o cinema vira urbanismo*” retrata sinteticamente a relação entre a cidade e o documentário:

“Toda uma vasta produção documentária que aborda o universo urbano tem sido desprezada pela maioria dos estudos urbanísticos. Mesmo aqueles que tratam da relação entre cinema e cidade, privilegiam, quase sempre o cinema de ficção. Uma das mais prováveis razões para esse fato seria a grande afinidade de olhares e atitudes entre urbanismo e ficção. De modo geral, ambos se apartam da vida ordinária da cidade, do corpo-a-corpo com os outros seus anônimos, preferindo atuar através de modelos e representações, de projetos e planejamentos, tentando tudo controlar ao invés de dar livre curso, justamente o inverso do que costumam fazer os documentaristas. Esta rejeição aos documentários pode também ser compreendida pelas críticas que, sobretudo a partir

de 1960, alguns desses filmes vêm endereçando ao urbanismo, questionando seus princípios e práticas, apontando suas contradições, denunciando sua ligação com os processos capitalistas de produção do espaço urbano e o descolamento do cotidiano ordinário dos habitantes.” (OLIVIERI, 2011, p.115).

Assim como as emissoras de televisão e o conteúdo narrativo do telejornalismo, o documentário também, de forma indireta coloca-se frente ao urbanismo no processo de desenvolvimento das cidades e suas consequências. Como quase todas as intervenções urbanas, pelo alto volume de custos notabilizado, na sua grande maioria são realizadas pelo poder público, seja da esfera federal, estadual ou municipal, o papel do urbanista nesse processo é do agente de uma orientação de política pública, o que acarreta em todo o tipo de consequências a grande parte de seus habitantes. Esta política é desenvolvida pelo partido que está no poder e que tem seus interesses eleitorais, econômicos ou sociais como guia para as suas ações governistas. Sob este aspecto, o documentário ataca as consequências destes planejamentos, expondo sua falta de transparência, seus equívocos, sua singularidade e pequena participação popular (um quadro que está mudando lentamente) nas decisões que afetarão milhares de seus habitantes. O documentário será crítico em relação ao poder político e ao urbanismo. Atualmente a cidade de São Paulo vive um processo de “*gentrificação*” termo bem definido pelo arquiteto urbanista Luiz Fernando Janot, professor da faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro em artigo publicado no jornal “O Globo” intitulado “Um problema em qualquer língua” em 21 de dezembro de 2013:

“Derivada de gentry – que significa de origem gentil, de boa linhagem ou nobre – essa expressão tem sido traduzida literalmente por “gentrificação”, ou seja, “enobrecimento” de áreas degradadas. Tal conceito foi empregado de forma pioneira na requalificação urbana do Soho, em Nova York, e em algumas cidades europeias, durante as décadas de 1980 e 1990. Na verdade, tratava-se de uma estratégia do poder público para revitalizar áreas urbanas em parceria com a iniciativa privada. O processo consistia na recuperação e requalificação dos imóveis existentes e na construção de novos edifícios com a intenção de atrair para essas localidades segmentos sociais com poder aquisitivo mais elevado. O sucesso alcançado por tais iniciativas pioneiras repercutiu favoravelmente em outros países, inclusive no Brasil onde ocorreram

intervenções semelhantes nos bairros do Pelourinho, em Salvador, e no Recife Antigo, ambas no início da década de 1990. De lá para cá muita coisa mudou. Recentemente, o Estado passou a delegar às grandes empreiteiras, através de parcerias público-privadas, a gestão dos negócios imobiliários envolvendo a recuperação e a transformação de áreas abandonadas. Essa tendência se consolidou a partir das exigências mercadológicas relacionadas com a organização da Copa do Mundo e das Olimpíadas. E, nesse contexto, a gentrificação se tornou um dos principais protagonistas desse processo. Para melhorar a aparência dos espaços urbanos privilegiaram a construção de edificações suntuosas sem dotar o seu entorno com a infraestrutura necessária. Relegou-se a um segundo plano o verdadeiro sentido social dessas realizações.”

Recentemente a cidade de São Paulo aprovou seu novo plano diretor (sua definição segundo a ABNT - instrumento básico de um processo de planejamento municipal para a implantação da política de desenvolvimento urbano, norteando a ação dos agentes públicos e privados). Segundo os especialistas, este plano é mais humano que os anteriores, aproximando as questões de moradia e trabalho. Como foi recente a sua aprovação, em abril de 2014 poderemos suas consequências dentro de um prazo de 10 anos.

Processos autorais nos documentários analisados

. À Margem do Concreto – 2005

Prêmios: Melhor documentário pela ABD – Associação Brasileira de Documentaristas no Festival “É Tudo Verdade” de 2006.

Melhor documentário pelo júri popular no Festival de Brasília de 2006.

Sinopse: A partir de entrevistas e imagens de ocupações na cidade de São Paulo, o filme expõe o problema da moradia na metrópole, contando a história das pessoas que integram os movimentos pela habitação – como é a sua vida, como foram parar nas ruas, quais as suas expectativas e esperanças. Também acompanha a atuação de lideranças e grupos que lutam pela moradia e que promovem atos de ocupação no Centro da cidade.

Direção: Evaldo Mocarzel

Roteiro: Evaldo Mocarzel e Marcelo Moraes

Fotografia: Jorge Bodanszki

Cinegrafista: Pablo Torrecillas

Montagem: Marcelo Moraes

Edição de Som: Mirian Biderman, Ricardo Reis, Ana Chiarini e Fernando Henna

Som Direto: Miquéias da Motta e Megaron da Motta

Direção de Produção: Afonso Coaracy

Produção Executiva: Zita Carvalhosa

Companhia Produtora: 24 VPS Filmes LTDA

Evaldo Mocarzel (1960/atual) é formado em Jornalismo e Cinema (1979-1983) pela Universidade

Federal Fluminense (UFF) e fez curso de cinema na New York Academy. Trabalhou inicialmente com jornalismo na seção de cultura de “O Estado de São Paulo”. Atualmente Evaldo Mocarzel é professor do curso de cinema da FAP/CINETVPR - Escola Superior Sul Americana de Cinema e Televisão do Paraná (CINETVPR), nas disciplinas Documentarismo e Fundamentos da Direção.

O tema abordado no documentário é a habitação popular sob o manto da especulação imobiliária e a luta de pessoas em busca de suas moradias e como enfrentam o seu cotidiano dentro do anonimato que vivem na cidade. Através da participação de representantes do Fórum de Cortiços e Sem Teto de São Paulo, Movimento de Moradia do Centro (MMC), Movimento Sem Terra Leste I, Movimento Sem Teto do Centro (MSTC) e Unificação de Luta por Moradia (ULC) somos introduzidos neste universo de várias faces. O filme começa com uma imagem em plano geral de uma assembleia, noturna em um galpão mal iluminado, várias pessoas, algumas sentadas a maioria em pé, preparam-se para uma “festa”.



(Fotograma captado em 00:01:29)

Neste caso a palavra festa é utilizada para marcar uma operação de ocupação, onde os presentes recebem orientações muito específicas de comportamento e de estratégia o que desta forma, direta e objetiva o diretor Evaldo Mocarzel posiciona-se ao lado dos ocupantes física e ideologicamente pois ele começa desvendando uma imagem que trabalhada pela imprensa tradicional nos coloca vendas sobre todo este processo vivido por essas pessoas, que ele acompanhará através de personagens, como este movimento de pessoas em busca de habitação tem seus mais variados gradientes de compreensão e desenvolvimento. Há de se destacar no documentário que em momento algum há o depoimento de alguma autoridade pública municipal sobre o tema abordado tampouco

alguém da área acadêmica que faça a ligação desta ação de ocupação com as consequências do projeto político de urbanismo implementado, mesmo que este depoimento pudesse a ser crítico em relação à isso, mas o diretor dá ênfase na questão empírica sobre o assunto, ou seja, quem viveu, vive e sofre as consequências de forma direta sobre as ações e suas ações o que denota claramente que para o diretor o protagonista tem a razão sobre o tema e seus depoentes representam fisicamente este pensamento.

O primeiro personagem é Sidnei Antonio Eusébio, da União dos Movimentos de Moradia líder desta associação, é a primeira voz a escutarmos e também a forma organizada que é articulada esta ação de ocupação quando ao dirigir a pergunta qual em qual será o destino dos ônibus e onde vai ser realizada esta ocupação Sidnei, nega a informação ao diretor que faz o papel de reportar as ações durante todo o documentário.

Os personagens do documentário são trabalhados em dois ambientes, o da militância e o pessoal, a câmera não faz esta distinção de forma técnica ou exata somente a utilização de plano médio ou primeiro plano. A iluminação é assumida de forma natural mostrando o aconchego e a crueza do ambiente onde o entrevistado está e ao seu redor, o enquadramento deixa este aspecto livre para que seja através de suas palavras que eles nos contem um pouco da sua história. Voltando a Sidnei as imagens mostram que ele já possui uma habitação e que no momento em que é interpelado pelo diretor na assembleia da associação, fica claro que sua luta não é individual e sim coletiva.



(Fotogramas captados em 00:06:50 e 00:01:15 respectivamente)

Um ponto interessante são as formas de relação que se mantém na sociedade atual independente dos níveis sócios econômicos que estejam inseridos, conforme esta frase contida no depoimento de Eusébio: *“Viado não poderia ser presidente de associação nenhuma”*, realizado em 2006, este ponto sobre a questão do gênero muito levantada

atualmente foi tocado somente nestes segundos durante toda a obra, mas é o protagonismo feminino algo presente no movimento.

Um dos fatos que mais marcam as produções documentais é o inesperado, aquilo que acontece diante da câmera sem uma produção prévia o que pode tornar toda a situação fora de controle. Ao desembarcar do ônibus usado nas ocupações, a câmera é notada por uma mulher, que ao vê-la dirige-se a quem a manipula e não propriamente a câmera em si e começa seu discurso inflamado, como a intimar o operador em qual universo ele está inserido e qual é o valor da luta que ele acompanha e que seu apelo poderá ser ouvido pela autoridade que ele comporta por estar com a câmera, ficando evidente que o equipamento é visto pelos ocupantes como um instrumento de poder e denúncia. No plano apresentado, um plano médio há a comunhão do verbo com a imagem estabelecendo uma identidade coletiva à senhora, uma anônima dentro da multidão que se prepara para a ação da ocupação, a câmera sem o tempo para trabalhar a iluminação, age rapidamente, a imagem granulada é justificada pela urgência do ato, onde a senhora grita, exaspera seu desespero na busca de um lar. Não há tempo para composição de imagens, apenas o registro que suplanta quaisquer questões técnicas.



(Fotograma captado em 00:03:56)

Após este desabado, a câmera percorre a calçada onde vemos os ocupantes deitados aguardando uma nova orientação, difícil ao ver a imagem não fazer a analogia com indigentes do cotidiano da metrópole, o que no caso era o destino da maioria caso a

ocupação não obtivesse o sucesso esperado. “...ou mora aqui ou vai prá debaixo da ponte” – frase de uma ocupante.



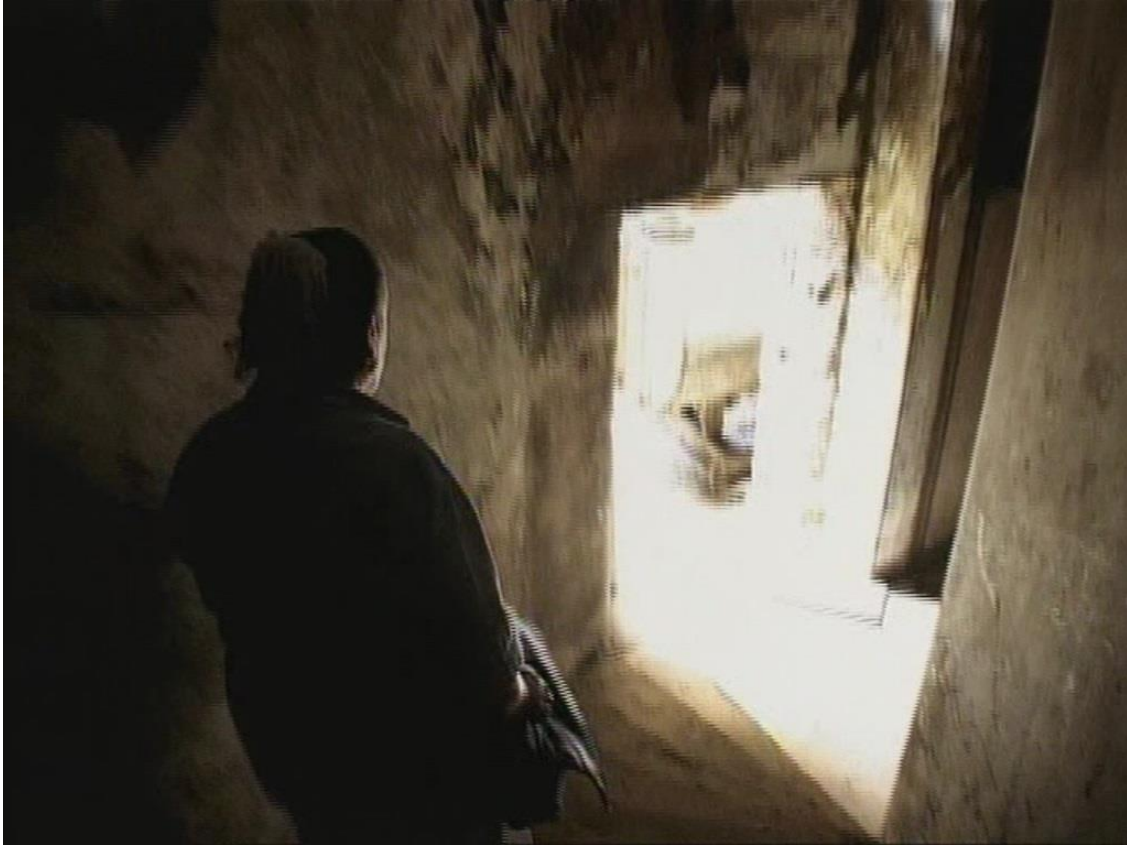
(Fotograma captado em 00:05:45)

Temos as primeiras imagens externas diurnas com a líder do Fórum de Cortiços e Sem Teto de São Paulo, Verônica Kroll. A câmera a acompanha até a entrada em sua residência na periferia da cidade. Nota-se a propaganda política no muro ao lado da sua entrada, curioso saber que a prefeita Marta Suplicy (1945/atual) que ainda fazia parte do Partido dos Trabalhadores (PT) e hoje apresenta-se em ferrenha oposição ao mesmo no Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Ao sentar-se para dar o depoimento, a câmera posiciona-se enquadrando Verônica em *plongée* (de cima para baixo), quando esta começa a contar sua vida e a expulsão do lar que sofreu pelo pai por apresentar uma gravidez precoce além de outras vicissitudes familiares, dessa forma a câmera amplia sensivelmente as palavras de Verônica, sem que esta através de seu rosto denuncie este momento dramático, aos poucos a câmera se detém e torna-se completamente descritiva ao nivelar sua altura com o depoente e a entrevista segue seu curso.



(Fotogramas captados em 00:09:57 e 00:10:14 respectivamente)

A obra é completamente registrada com a câmera na mão, algo tipicamente vivido na linguagem do documentário e que foi durante muito tempo imposto pela ficção como um “erro” dentro de um padrão estabelecido pela indústria. Atualmente é a ficção utiliza esta técnica de forma intensa em grande parte de seus produtos para imprimir uma aura de veracidade aos acontecimentos aproveitando-se de uma prévia informação que o documentário fornece há décadas. Um dos aspectos denotativos desta decisão é plenamente ilustrado quando acompanhamos Verônica que nos apresenta um prédio que a sua ocupação foi um sucesso, ou seja, eles conseguiram adquirir o imóvel e assim construir suas moradias através de linhas de financiamento popular. Ao andar no interior do prédio, há uma precariedade luminosa que é preciso fazer uma compensação eletrônica na câmera que ao mesmo tempo tem que balancear com a entrada da luz externa, extremamente forte e dura e Verônica é apenas um vulto, agora, coletivo. O uso do tripé é dispensado por toda a obra, inclusive quando há entrevistas, o diretor opta pela exclusividade da câmera na mão para permitir uma organicidade entre aquilo que se mostra, as imagens e depoimentos de ocupações e também aquilo que se propõe ao espectador, ao acompanhar o trajeto destas pessoas. Ao colocar-se em movimento a câmera e o assunto abordado estão sempre adiante do que vemos e coloca-se em prática o estabelecimento de um método de confiança no desenvolvimento da narrativa, onde somos plenamente conduzidos através dos fatos apresentados e estabelece-se uma confiança entre o espectador e a câmera, por conseguinte, o próprio documentário.



(Fotograma captado em 00:12:55)

A partir desta sequência, o documentário assume ares de jornalismo, buscando através de depoimentos e conversas, histórias humanas dentro do trajeto pessoal da luta dos líderes dos movimentos de habitação popular. Maria Inês Volpato e sua transformação de freira em advogada e militante da causa do Fórum dos Cortiços, Valdir Lima Cordeiro da União dos Movimentos de Moradia e sua transição de Analista de crédito em banco em militante de movimento habitacional e uma professora (não creditada) da Pastoral da Moradia em uma sala improvisada suplementando a alfabetização das crianças através do método Paulo Freire.



(Fotogramas captados em 00:15:12 e 00:27:20 respectivamente)



(Fotograma captado em 00:38:40)

E o documentário transforma-se essencialmente em um jornalístico, com histórias das mais variadas matizes, o que tem a sua conexão na própria formação do diretor Evaldo Mocarzel que além de cineasta é jornalista. Mocarzel age como mediador das situações em que muitas são criadas por ele, estimulando a conversa, o debate, desvendando ao espectador todo o processo de luta pela moradia e decodificando as formas como as pessoas contidas nestes movimentos agem para que isto aconteça, serve ao seu propósito o personagem Gegê do Movimento de Moradia do Centro.



(Fotogramas captados em 01:06:57 e 00:46:10 respectivamente)

Muito articulado ideologicamente Gegê conta como atingiu este estado deste seu início na capital como operário da construção civil e sua introdução ao pensamento

político através de seu contato com estudantes da USP, ele personifica os grupos políticos de esquerda presentes e que são fundamentais na politização dos mesmos, além de propor estratégias de organização e enfrentamento com a força policial. O que nestes casos torna-se capital para a própria sobrevivência dos mesmos.

O documentário sendo desenvolvido desta forma pode ser classificado de acordo com a tese de Bill Nichols (1942/atual) em sua clássica obra da literatura documental *“Introdução ao documentário”* como sendo majoritariamente do modo participativo, onde vemos constantemente a presença do diretor e da sua equipe. Este ponto fica muito bem ilustrado em três passagens importantes na obra.

Na primeira ocorre que como as ocupações são realizadas em sigilo, Mocarzel somente era informado da ocupação momentos antes e neste registro quando ele é avisado ao chegar na locação, a polícia já tinha se estabelecido e reprimido o movimento de ocupação e a equipe havia perdido toda a ação. Ao perceber Vidal Cavalcante, repórter fotográfico de O Estado de São Paulo na época, o diretor pede ao profissional que exiba suas fotos para a câmera de vídeo e faça a locução através das imagens que vemos, produzindo uma metalinguagem dentro do próprio documentário.



(Fotogramas captados entre 00:44:50 e 00:47:40)

Através da locução somos transportados temporalmente para o centro dos acontecimentos permitindo desta forma que o documentário apropria-se de uma linguagem estática (fotografia) e lhe proveesse de movimento com a adição do verbo, ficamos com a ciência dos fatos que antecederam a chegada da equipe à locação.

A segunda passagem já em outra ocupação, a investigação detém-se com as habitações e suas condições de moradia. Ao ser conduzido, sempre com a câmera em movimento, por um “fiscal de andar” seguindo a dinâmica de um morador responsável por todas as habitações neste andar, o diretor é surpreendido pela composição de um samba pelo personagem em questão, ao ser estimulado ele canta na companhia da filha. Posteriormente improvisam uma apresentação para a câmera com todos já devidamente instrumentalizados, pai, filha e esposa como em uma apresentação de um programa televisivo, inspirados pela câmera e conduzidos pelo diretor.



(Fotogramas captados em 00:57:25 e 00:57:50 respectivamente)

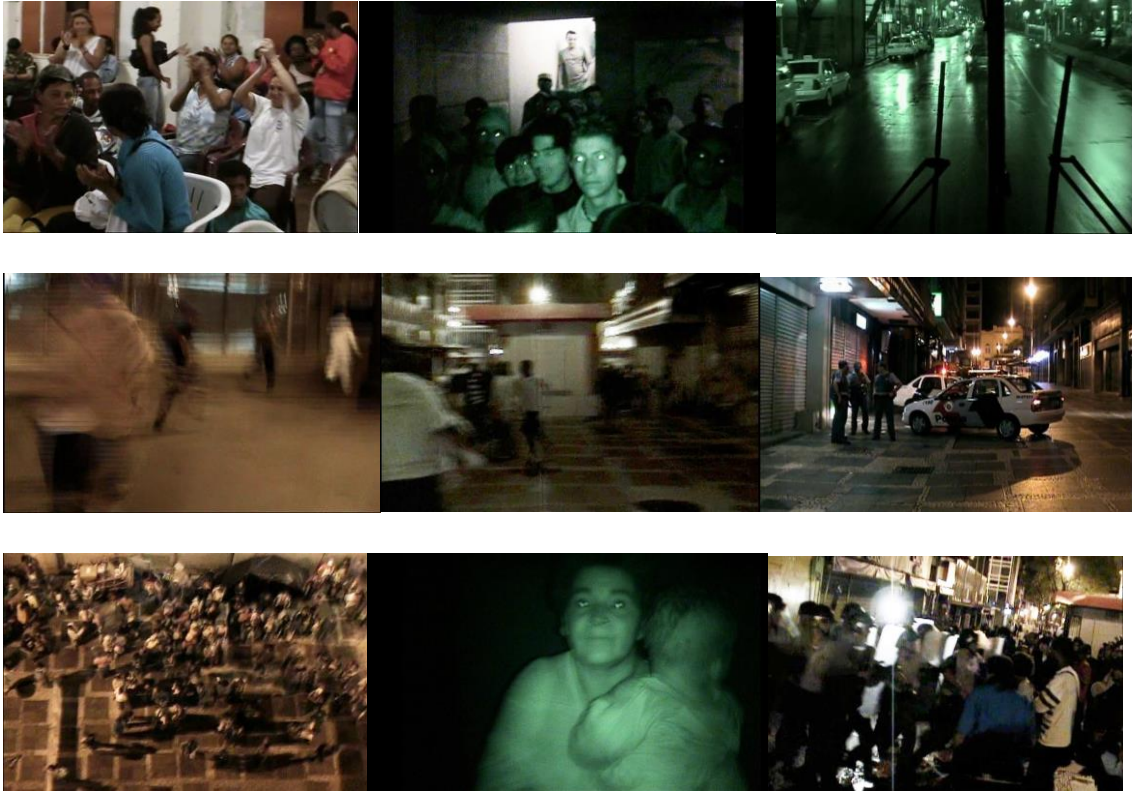
Na terceira e mais emblemática passagem Evaldo Mocarzel relança uma nova versão da cena contida no documentário clássico “*Crônica de um verão*” (FRA-1961) de Edgar Morin e Jean Rouch onde os espectadores são convidados à sala de cinema para apreciar o documentário e seus depoimentos feitos nele. Ao propor uma experiência semelhante às pessoas participantes da obra uma análise de como é o discurso imagético das notícias das reportagens televisivas e segundo elas quais as consequências dessa narrativa, Mocarzel desperta nelas um espaço para que se coloquem de forma contundente em como este discurso as prejudica perante a opinião pública que forma uma imagem distorcida do movimento e de suas reais intenções. Algo a se destacar é que mesmo as imagens denotando valores a quem assiste, são as palavras ditas pelos apresentadores e pelos repórteres que mais incomodam os presentes, ficando as imagens em um segundo plano de interesse. Ainda há no público um entendimento muito maior pela construção

verbal dos personagens do que a construção visual que leva tempo e concentração do espectador o que em nenhum momento a televisão brasileira, herdeira de um período radiofônico na sua origem, tem nisso o seu foco de interesse.



(Fotogramas captados em 01:03:42, 01:04:10, 01:04:22, 01:04:40 respectivamente)

Na sequência final do documentário, somos remetidos às imagens de seu início, quando inseridos na reunião preparatória da “festa”, termo que usam para as ocupações. Utilizando-se do processo de montagem em seu discurso, Mocarzel de posse de 04 câmeras dispostas nos acontecimentos nos narra visualmente toda a operação que ocorre, desde o galpão a viagem no ônibus e a chegada com cada câmera fazendo a cobertura exclusivamente de um fato da ação de ocupação. A montagem permite termos a simultaneidade dos acontecimentos, da viagem dentro do ônibus com a angústia presente nos ocupantes, acompanhar a corrida deles no desembarque do ônibus, independente da clarividência das imagens e sim no sentido do ato demonstrado, e internamente dentro nos prédios ocupados com uma precária iluminação, para isso valendo-se do recurso de *shutter* (diminuição da velocidade proporcionado um aumento da iluminação digital, não real do objeto filmado), e tudo isto dentro de uma estratégia já estabelecida que agora temos como saber vários dos códigos utilizados que foram decifrados ao longo do documentário.



(Fotogramas captados entre 01:10:45 e 01:20:55)

O documentário conclui com a ocupação tendo seu insucesso diante da repressão policial que já os aguardava anteriormente, mostrando que pode-se encarar esta luta como diversas guerras particulares invisíveis existentes na cidade de São Paulo. A questão da habitação que em uma cidade como São Paulo com 11,890 milhões de habitantes (fonte: IBGE) o déficit habitacional é uma constante e estes embates serão tão frequentes com o processo de “*gentrificação*” atuando e que o poder público só poderá sanar com políticas públicas efetivas que integrem e incluam seus habitantes no cotidiano da cidade.

. Elevado 3.5 – 2006

Prêmios: Melhor Documentário de longa-metragem brasileiro no Festival “É Tudo Verdade” de 2007.

Sinopse: Ao longo dos 3,5 km do Elevado Costa e Silva, via expressa que corta o centro de São Paulo construída durante a ditadura militar, personagens compartilham o cenário, mas nem sempre os pontos de vista. Moradores de prédios que têm o viaduto conhecido como “Minhocão”, diante de suas janelas, acumularam vivências muito variadas. Porteiros de prédios, alfaiates, travestis, fotógrafos e vigias, cada um tem sua forma peculiar de relacionamento com a paisagem e a vida.

Direção: João Sodré, Maira Bühler e Paulo Pastorello

Roteiro: João Sodré, Maira Bühler e Paulo Pastorello

Fotografia e Câmera: Lula Carvalho

Montagem: Eduardo Nazarian e Guilherme Garbato

Som Direto: Paulo Seabra

Direção de Produção: Bruna Campello

Produção Executiva: Matias Mariani

Companhia Produtora: Primo Filmes

João Sodré (1978/atual) é arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Também é mestre e doutor pela mesma instituição. É professor do curso de arquitetura na Universidade São Judas Tadeu- USJT, também dirigiu o curta-metragem PMR 29’: vinte e nove minutos com Paulo Mendes da Rocha em 2010. Desde 2004 participa do GRUPO SP escritório de arquitetura em São Paulo.

O documentário tem com seu tema central uma obra de intervenção urbana, o elevado Costa e Silva (1970), popularmente conhecido como “MINHOCÃO”, e é através da sua onipresença durante toda a obra que somos introduzidos a um universo de personagens que se relacionam com ele e tem nele uma forma de identificação com a cidade. O Minhocão é sempre alvo de discussões sobre projetos de revitalização do centro de São Paulo, despertando acaloradas discussões acerca de seu futuro, desde a sua



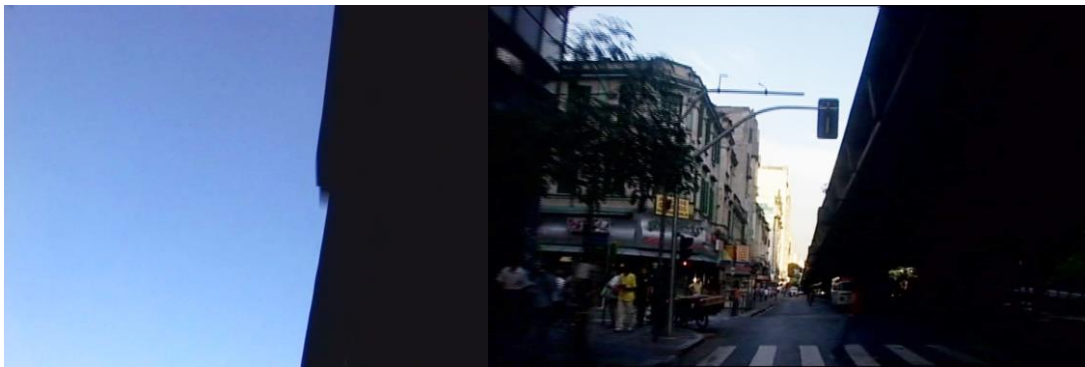
(Fotograma captado em 00:00:15) Arquivo Cinemateca Brasileira

A afirmação encaixa-se no momento histórico vivido pelo País, época do “milagre econômico” na ditadura militar e na megalomania espalhada em qualquer obra inaugurada durante aquele período (Ponte Rio-Niterói, Rodovia Transamazônica).

Na sintaxe da obra audiovisual é apresentado o personagem central do documentário, que é o elevado, o MINHOCÃO. Ele está em conjunção com a cidade, onde trará somente benefícios para ela. Ocorre também ao longo da obra a introdução dos outros pessoas que também através de seus depoimentos nos trarão como o espaço e o tempo estabelecem uma relação de comunicação e interação entre elas e delas com o Minhocão.

A inauguração desta obra impõe uma nova forma de ocupação do espaço da cidade, revelando uma vocação natural ou artificial imposta pela priorização do veículo urbano individual ao invés do coletivo. O documentário nos coloca esta experiência espacial ao longo de seus 75 minutos de duração, tendo como premissa do produto um viés arquitetônico e urbanístico, onde ao redor do Minhocão, as pessoas presentes no documentário o tomam como referência espacial em suas vidas de forma livre ou imposta.

O Minhocão e as habitações e seus espaços particulares, a espacialização da história nos é apresentada pelas imagens em seu início. Após as imagens de arquivo, sobre a questão da temporalidade, uma imagem em movimento é introduzida a fim de proporcionar uma experiência sensorial do Minhocão que justifique a frase inicial do representante do poder público. Esta imagem toma cerca de um minuto e ela divide o enquadramento com a imagem do céu de forma a rivalizar-se com ele em presença e poder, ou uma manifestação de poder, como invariavelmente o são as grandes obras públicas em sua visualização. Deixo claro que questões de infraestrutura urbana muitas vezes não são visíveis, mas também não são menos importantes por isso.



(Fotogramas captados entre 00:01:40 e 00:01:50)

O prolongamento desta imagem culmina em uma correção da câmera em panorâmica vertical onde podemos ter uma exatidão da profundidade que a obra possui e como se insere no cotidiano da cidade, aproveitando-se para isso o início do período comercial da metrópole.

Imediatamente através de um corte nos é apresentado o primeiro personagem do documentário, João Paixão, um comerciante que mantém seu movimento de andar perseguido pela câmera, porém há uma indicação importante nesta escolha, o personagem é apresentado em movimento dentro do espaço público (calçada) e sem corte de câmera há a introdução dele na loja onde trabalha, ele chega abre a loja; o espaço privado; o que nos remete a questão de transição do Minhocão nas esferas público-privada dependendo de como os personagens tem a sua relação de afetividade e/ou rotina, ligada à obra construída. Esta questão é muito cara aos diretores, em especial ao diretor focado nesta dissertação João Sodré, uma vez que o mesmo é arquiteto e estas questões estão intimamente ligadas à sua própria profissão.



(Fotogramas entre 00:02:39 e 00:03:45)

Esta espacialização é onipresente em todo o documentário, nele é trabalhado de forma dominante os planos gerais, inteiros e médios para que se tenha uma completa ciência disso, os personagens do documentário partem do seu espaço privado a tratar uma relação com o espaço público, e esta relação vem das janelas das habitações fisicamente estabelecidas. Estas pessoas nas suas diversas classes econômicas coabitam ao redor do Minhocão. Um destes sujeitos Ananias Pereira dos Santos inclusive fez, durante um tempo, do passeio público o seu próprio espaço privado. Ele é posto fora do passeio público pela transformação do espaço em um terminal de ônibus e atualmente é através da sua janela o terminal, construído sob o Minhocão, agora oferece a ele entretenimento e informação, uma trilha sonora natural da cidade. Ele exemplifica a situação central em como todos os personagens navegarão dentro do documentário na relação entre o espaço e o tempo. No espaço a dicotomia entre o público e o privado e o tempo. Abaixo na sua habitação anterior e depois na sua habitação atual, a utilização de planos inteiros, médios ou gerais para esta demonstração.



(Fotogramas captados em 00:12:00 e 00:14:50 respectivamente)

Diversos pontos hoje aflorados no atual contexto político é a forma como cada personagem se vê ao longo da obra audiovisual, o documentário não se aprofunda nisso, provavelmente por estas discussões e debates colocarem o tema central Minhocão de forma periférica caso assumisse este viés, mas fica claro que é latente dentro de cada um deles como também isto os afeta como veremos com outros

exemplos. O personagem Levindo Maciel que diz claramente qual a diferença segundo a sua visão de vida, entre os paulistanos e os nordestinos, praticando um vaticínio social dentro do universo do trabalho e da educação e por consequência a sua posição social. Corroborando suas palavras a direção sempre tem o cuidado de se postar a imagem que tem em sua ocupação, no caso a de zelador de prédio com seu depoimento sobre o fato mencionado, imagem e verbo em conjunção.



(Fotogramas captados em 00:04:30 e 00:05:02 respectivamente)

O documentário ocorre sobre o Minhocão também através do material de arquivo, uma característica clássica e popular do gênero pôr conferir-lhe uma confirmação de realidade perante o público, assim trabalhado em diversos outros produtos documentais, o espectador é colocado em posição de comparação do passado/presente e os documentos visuais da sua construção, estes documentos tem a questão cromática evidenciada fortemente. A matéria televisiva das obras foi realizada em preto e branco, câmera 16mm e a locução presente na reportagem dando informações sobre custos, tempo previsto para as obras terminarem estabelece uma posição afirmativa das imagens, já a forma do curta-metragem de 1974 “Superfícies Habitáveis – Memorial 2” de Flavio Motta e Marcello Nitsche foi realizado em câmera Super-8 e suas cores estão presentes com um alto contraste e granulação bem aparente e as imagens atuais, propõem uma imediata compreensão em como o entorno do elevado nestes 44 anos modificaram-se e como esta temporalidade afetou os personagens do documentário e também como as pessoas que viveram ao redor dele por todo este tempo ou por algum tempo mantém esta relação que vai dos mais variados níveis de interatividade, passando por afeto, rejeição, indignação e resignação.



(Fotogramas em 00:00:40, 00:15:35 e 00:06:44, respectivamente)

Também muito desta temporalidade é expressa através dos depoimentos das pessoas que moram ao redor quando cada uma delas verbalizam suas memórias, sejam estas imagens subconscientes originárias no Minhocão ou em um outro espaço geográfico e que hoje fazem parte desta paisagem, inclusive alguns personagens possuem um registro imagético deste tempo pré-elevado. Rita e Silvia Ferrara e Clelia Cecchia são testemunhas destas mudanças que vão além das palavras utilizadas, através de filmes pessoais há o registro de atividades familiares atestando que o espaço hoje nitidamente comercial já foi residencial, identificado e familiar.



(Fotogramas captados em 00:23:49 e 00:24:30 respectivamente)

Diferente do jornalismo onde ao se ter um depoimento ele é imediatamente concretizado com imagens que visualizem o assunto abordado, em *“Elevado 3.5”* aposta-se na veracidade das informações a partir de experiências pessoais, o diretor prefere as memórias verbais e que estas memórias criem um elo de ligação com o espectador que como se fossem histórias universais. Pode-se arriscar que o documentário tem na verbalização um aspecto muito importante para o seu desenvolvimento.

O Minhocão é apresentado através da câmera, privilegiando a sua extensão com enquadramentos diagonais, profundidade de campo e sua altura dentro do espaço urbano. Os depoimentos gravados criam este diálogo cinematográfico/arquitetônico pois também abordam o aspecto dos enquadramentos diagonais quando há apenas um depoente, o que é na sua maioria, estabelecendo assim uma analogia espacial, quase matemática na sua concepção, porém quando há mais de uma pessoa no espaço de campo da câmera, o enquadramento é aberto, inserindo as pessoas no seu espaço privado de forma ampla. Desta forma a perspectiva, técnica de representação tridimensional, é valorizada onde pode-se perceber concretamente a formação do diretor presente.

A questão da rigidez é emulada constantemente na obra audiovisual, pesos e dimensões colocam o Minhocão como um personagem inflexível fisicamente contrastando com a flexibilidade das suas relações com os depoentes, onde desperta reações de abrigo, parceria, adoração, trabalho e saudade. Há também um aspecto protetor presente ao longo da obra, o fato da estrutura arquitetônica promover a sombra ininterrupta do Minhocão sobre as pessoas possibilitando frescor nos dias de altas temperaturas e também abrigo quando nos momentos de chuva.

Atualmente uma das questões que se coloca ao documentarista é a presença de entrevistas e por que elas podem constituir o fio narrativo da obra, no documentário temos dezenove entrevistados e fazendo a média que em cada entrevista o diretor deteve-se pelo menos uma hora, tem-se em torno de vinte horas de material coletado em depoimentos para que estes através da montagem possam desencadear a narrativa em setenta e cinco minutos. Um dos cuidados em fazer-se esta opção é que ao propor isto a imagem, que é a matéria prima do cinema, pode ficar em um segundo plano caso ocorra a seguinte forma de abordagem do assunto: ao analisar um documentário alicerçado nesta técnica, apaga-se o monitor de vídeo deixando apenas o áudio sendo escutado e caso o seu entendimento seja ainda pleno o que temos não é um documentário e sim um programa de rádio. A construção do discurso imagético tem o seu desenvolvimento no tempo que é proporcionado pela montagem que define qual a duração que determinado plano ficará sendo exibido na obra. Assim há um personagem muito importante na obra que contraria este temor que é o comerciante Paulo Matsuo. Este personagem é o único do documentário que não emite uma palavra. A câmera o acompanha em sua individualidade/solidão e pela sua mobilidade presente na obra nos guia pelo espaço estudado através do tempo, ele realiza atividades nos três períodos (manhã, tarde e noite) que são registradas no documentário; também nos situa no espaço onde ficamos com ele abaixo do Minhocão durante a semana e acima, andando sobre no domingo onde o viaduto assume seu papel de entretenimento e não somente uma via expressa e nos coloca na questão central da obra que é a percepção e o limite entre o público e o privado dessa forma o Minhocão atinge ares de amizade, fornecendo sombra e abrigo à sua atividade de alimentar os pombos, um espaço para sua caminhada com seu animal de estimação em momentos de lazer e sua companhia na noite paulistana onde o anonimato impera. Estas atividades normalmente são encontradas em praças públicas, devidamente construídas e planejadas para isso. Assim as atitudes de Matsuo estancam a narrativa verbal, ele vive o tempo presente, sem passado na montagem a sua presença é valorizada e a imagem humana estabelece-se de maneira identificada com o Minhocão e através dele estabelecemos uma nova tomada de posição do espaço público onde as pessoas é que transformam estes mesmos espaços no que elas assim o entendem da sua utilidade. Sua presença ao contrário dos outros personagens não é bloqueada, ela transcorre ao longo da obra em momentos diversos no tempo (dia/noite), no espaço (interno/externo) e no anonimato.



(Fotogramas captados em 00:07:57, 00:17:32, 00:45:26 e 01:03:18 respectivamente)

Um ponto importante é notar que a direção junto ao diretor de fotografia, no caso Lula Carvalho (1977/atual) ao interpelarem os personagens para as entrevistas fornecem um material interessante dos mesmos ao processo de montagem que é a construção da cena (*mis-en-scène*) ao permitir que o personagem seja captado em momentos não verbais, propõe o protagonismo físico distante do verbal e dentro do seu espaço familiar, diferente do exemplo acima onde o tempo é dissolvido ao longo do documentário com as imagens de Paulo Matsuo, aqui os depoentes representados por Ana Claudia Magalhães, tem essa flexão temporal dentro do próprio depoimento ou seja é a sua residência favorecendo a performance indiferente da presença da câmera mesmo esta sendo agente passiva todavia, em momento de gravação.



(Fotogramas em 00:59:14 e 01:00:40, respectivamente)

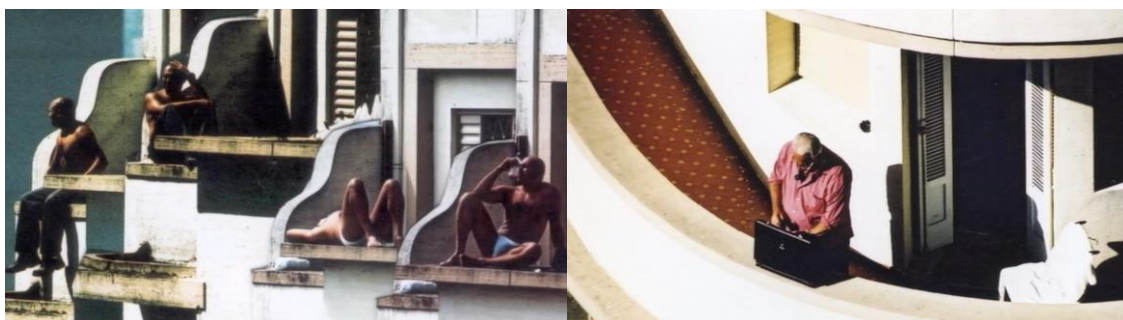
Dentro deste aspecto é curioso notar que dentre todas as histórias que nos são apresentadas é aquela que acontece dentro do menor espaço físico, 6m² exatamente, a que temos a maior distância emocional percorrida é a vida de Alcyr Christóphoro. Ele sentado na cama que ocupa quase totalmente a sua habitação e a câmera postada em ângulo de *plongèe*, acentua o fatalismo de sua vida, desde sua infância, a juventude e a perda do pai, o universo das drogas e sua exibição em contar a câmera o número de parceiras que teve na vida ao concluir a sua atual situação, a solidão. Ao final do documentário nos é informado seu falecimento semanas depois da gravação de seus depoimentos.



(Fotogramas em 00:27:50 e 00:29:39 respectivamente)

Novamente ao investigar seus personagens que vivem em torno do minhocão, seus diretores utilizam-se da metalinguagem para tentar decifrá-los também pelos olhos de um profissional da imagem, no caso um fotógrafo. Felipe Morozini diferente dos outros personagens presentes no documentário, está e habita o local por própria escolha. Deixa claro que a divisão público-privado não é visível facilmente e aproveita-se desta situação e dentro de uma posição geográfica favorável capta as pessoas através de sua máquina fotográfica. Observa, passeia e invade o espaço individual, afronta o anonimato estabelecido transformando-os em polaroides de celebridades instantâneas diante de sua objetiva. Devido à posição que ocupa dentro do horizonte do minhocão, suas fotografias são totalmente feitas em *plongèe*, mas não por linguagem e tampouco opção e sim por não ter outra alternativa de abordagem imagética dos personagens clicados dentro de seus espaços particulares. Estas imagens estão em conjunção com o viaduto e existem somente por causa dele. O depoimento de Felipe assume ares de voyeurismo, admitido pelo próprio e que pela sua profissão ao dispor de lentes especiais para a realização das

fotografias transporta nossos olhos para uma plataforma imagética diferente, vamos do documentário que é realizado totalmente com equipamento eletrônico de vídeo *Betacam* para as imagens em película cinematográfica e as suas texturas e cores e as imagens trabalhadas de forma distinta até então presentes na obra audiovisual. Um ponto muito curioso é que uma das fotografias apresentadas retrata um homem de meia idade com uma valise com cabelos brancos e vestuário formal, que pela proposta das fotografia nos remete imediatamente ao clássico de Alfred Hitchcock (1899-1980) “*Janela Indiscreta*” (1954). Acredito que a escolha da foto para constar no documentário levou esta informação visual em consideração.



(Fotografias extraídas dos fotogramas captados entre 00:55:20 e 00:57:50)

Um personagem faltante e que tem uma simbologia importante é o motorista que utiliza o Minhocão em seu cotidiano, todos os personagens até aqui mostrados, moram, trabalham ou vivem no entorno do elevador, por isso a presença de Wilson Roberto dos

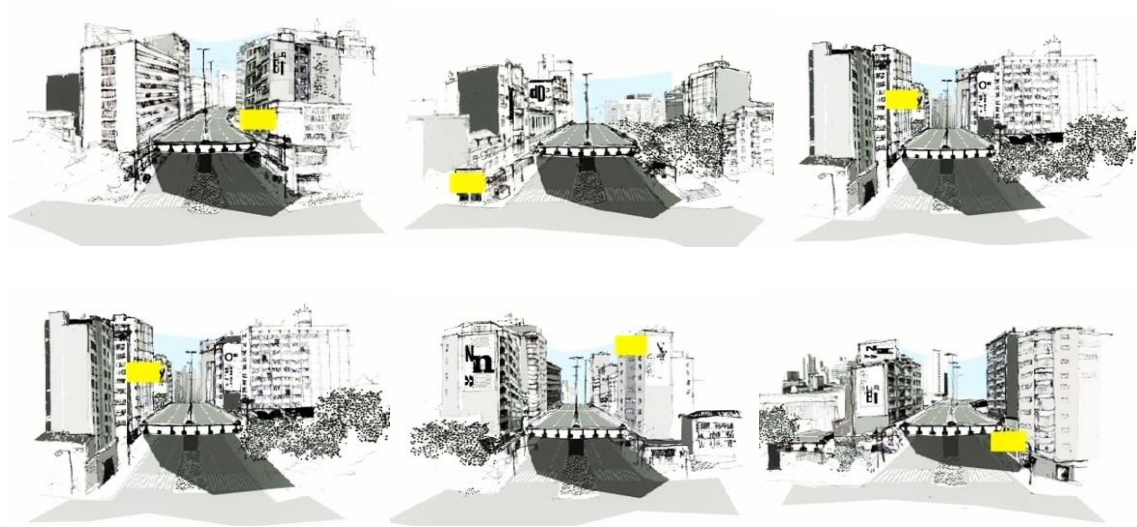
Santos é significativa. Mais que um morador da cidade que utiliza o elevador como via de transporte individual, ele é um taxista e mora ao lado do Minhocão, proporcionado à Wilson características e autoridade únicas sobre o destino e vaticínio da obra urbana em questão e como avalia empiricamente as soluções para o trânsito de São Paulo. A opção por gravar o depoimento de Wilson dentro do automóvel impõe uma técnica e uma qualidade de registro típica das câmeras digitais. Há uma clara diferenciação de iluminação entre o interior do veículo e a luz externa diurna e se estabelece uma relação de equilíbrio que se faz necessária para termos uma leitura visual. Outro fator importante e desviante é que ao portar-se ao lado do motorista no banco do co-piloto, o cinegrafista assume ser um elemento de perturbação na condução do veículo estabelecendo uma relação de transgressão dentro da legislação vigente. Wilson também levanta um assunto que é um dos mais debatidos sobre o futuro do Minhocão que é a questão do meio ambiente. Ele próprio tem um jardim particular, onde sua moradia atinge ares de atração turística e referencial do local público, sendo um domínio privado, inclusive o documentário permitiu uma certa notoriedade à Wilson que por este jardim e onde ele está localizado foi alvo de matérias jornalísticas televisivas.



(Fotogramas captados em 00:40:12 e 00:43:41 respectivamente)

Os personagens pesquisados, escolhidos e selecionados, mostram o porquê dessa seleção através de seus depoimentos, porém ao acompanhar o documentário além do seu final contendo seus créditos de realização e participação nota-se que eles foram também selecionados pela sua disposição geográfica ao longo do elevador Costa e Silva. E não somente a questão longitudinal é trabalhada como também a questão de altura da habitação em relação ao Minhocão, proporcionando assim um estudo de topografia visual e humana nos participantes do documentário. O teodolito (um aparelho óptico parecido com um telescópio utilizado pelos topógrafos para medição de ângulos e distâncias) tem a sua vez assumida pela câmera e há nos créditos finais a disposição dos entrevistados

através de uma animação feita em croqui (técnica de desenho rápida), esboço bastante utilizado em projetos de arquitetura, demonstrando uma forma de “*storyboard*” do documentário neste a localização da habitação dos personagens está representada por um pequeno retângulo amarelo, proporcionando ao espectador uma localização onde cada personagem vive e como transcorre a sua história no percurso do Elevado Costa e Silva.



(Croquis extraídos a partir de fotogramas captados entre 01:13:50 e 01:15:10)

Outro ponto importante é que todos tem uma entrada absolutamente visível pelo documentário no horizonte do Minhocão, seja uma janela, porta ou mesmo uma adaptação das duas ou de uma delas que os coloca em uma posição de contemplação em relação ao elevado, nas palavras de Neide Batocchio “...*essa janela prá mim faz parte do meu mundo...*” no espaço privado todos são de uma altura no mínimo igual ao Minhocão, no espaço público-privado ou na superfície há uma sensação diferente, de pequenez perante o gigantismo da obra, e isso é enfatizado também pela janela do automóvel que mesmo em movimento, percebe-se que na superfície há que locomover-se, uma das prioritárias regras do Minhocão, a sua razão de existência.



(Fotogramas captados em 00:33:27, 00:36:53 e 00:00:00 respectivamente)

Reforçando assim como as janelas e portas permitem que a troca dos sentidos entre o público-privado seja perene, independente do período do dia ou do tempo que

exista, ou que exista até que algum projeto seja aprovado pelo poder público e ocasione a sua demolição. Dentro deste panorama ocorreram na história do elevado dois fatos quase simultâneos que transformarão portas e janelas em acessos ainda maiores ao comportamento humano. A primeira foi desde julho de 2015 o fechamento para o trânsito de automóveis do sábado à tarde até a segunda-feira de manhã permitindo a ocupação do mesmo pelas pessoas, o que gera um discurso em se fazer disso uma ação definitiva, um debate interminável e sempre polêmico. Outro fator importante, porém já dentro de um projeto maior na cidade foi a inauguração sob o Minhocão, de sua ciclovia, impondo uma nova dinâmica na ocupação dos espaços públicos pela população.

A linguagem cinematográfica imposta pela câmera, se baseia mais em registros do que interpretações. Sim, é claro que há a existência interpretativa; a câmera na mão sempre para acompanhar os personagens em movimento ao invés de usar uma *steady-cam* que lhe traria precisão, equilíbrio e suavidade; propõe a sensação do cotidiano urbano. Na linha que adota o documentário ele pode ser classificado, novamente de acordo com a tese de Bill Nichols como sendo uma mistura do modo reflexivo pois a sua argumentação é baseada completamente nos depoimentos e os trata de forma objetiva trabalhando entre o que é dito e o que é lembrado, e o modo reflexivo pois fica claro ao espectador que como foi executado o trabalho, ou seja, situa-se o personagem no espaço, quer este espaço seja público ou privado e toma-se seu depoimento para desenvolvimento de uma tese.

O documentário conclui com a reflexão sobre o futuro do Minhocão, ele não aponta e sequer também preocupa-se em dar a sua opinião sobre os valores positivos ou negativos que ocorreram e ocorrem desde sua inauguração, mas centra-se também no processo de debate público em um momento onde a cidade questiona a questão da mobilidade optando pelo transporte público e opções alternativas de transporte individual (bicicletas, *uber*). A presença da arquitetura no documentário fica muito evidente em abdicar-se de opiniões técnicas e resgatar como os projetos humanos relacionam as pessoas e se estes projeto tem a sua finalidade assegurada. A questão da mobilidade em uma cidade como São Paulo será uma constante e com certeza o Minhocão será o centro de diversos deles, ainda mais que ao processo de “*gentrificação*” não faltarão ideias para que o Elevado Costa e Silva protagonize algum deste projetos.

. Mataram meu irmão – 2012

Prêmio: Melhor Documentário de longa-metragem brasileiro no Festival “É Tudo Verdade” de 2013.

Sinopse: Reconstituindo os detalhes da morte de seu irmão, Rafael Burlan da Silva, ocorrida há 15 anos, o cineasta Cristiano Burlan lança-se a uma jornada pessoal mas que leva ao coração de um círculo de violência em torno dos bairros da periferia paulistana – como o Capão Redondo, onde morava a família e o irmão de 22 anos, foi morto com sete tiros, em 2001. Explorando as razões do envolvimento do irmão com drogas e roubo de carros, o diretor expõe partes de sua própria história familiar, ouvindo parentes e amigos, cujos depoimentos trazem à tona os destinos de diversos personagens, mapeando o histórico de dolorosas feridas emocionais.

Direção: Cristiano Burlan

Roteiro: Cristiano Burlan

Fotografia e Câmera: Rafael Nobre

Montagem: Lincoln Péricles e Cristiano Burlan

Edição de Som: Guilherme Garbato e Gustavo Garbato

Som Direto: Elionai Dias

Música: Guilherme Garbato e Gustavo Garbato

Direção de Produção: Natalia Reis

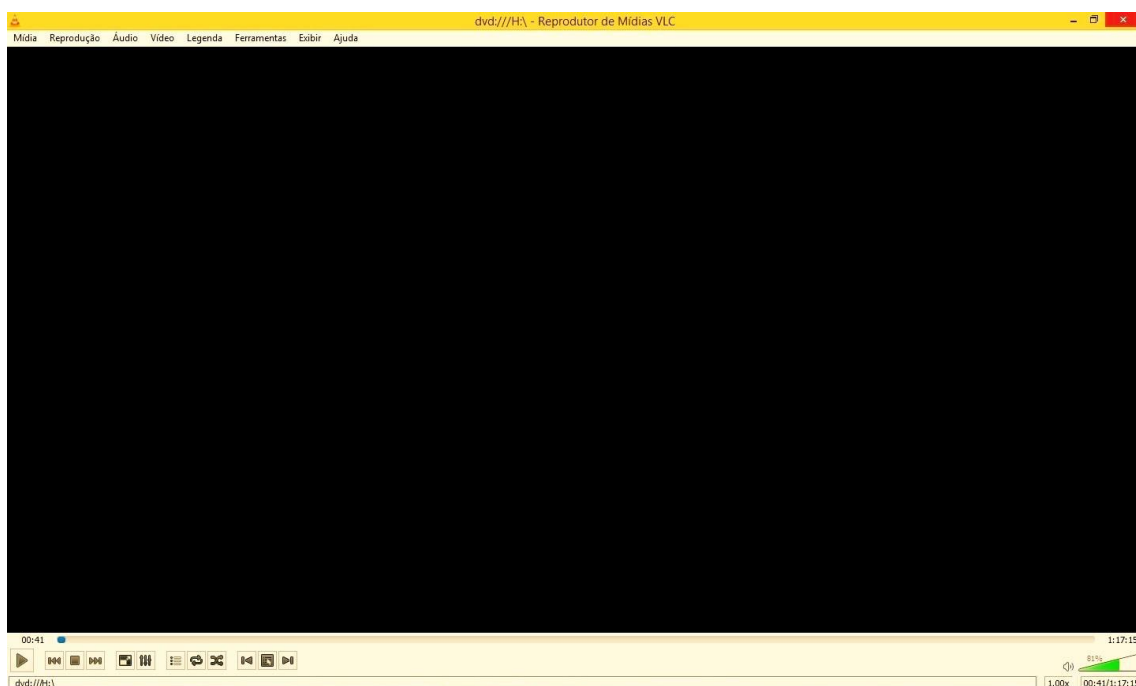
Produção Executiva: Natalia Reis

Companhia Produtora: Bela Filmes

Cristiano Burlan (1975/atual) não possui uma formação formal, é auto-didata. Sua iniciação se dá com a Companhia de Teatro Degenerada aos 17 anos na função de contrarregra, a partir desta experiência e arremessado ao mundo das artes e traz consigo uma experiência de vida recheada de violência familiar e social que será inicialmente sua força motriz para a realização de seus projetos cinematográficos. Atualmente é professor na Academia Internacional de Cinema (SP), Escola Lume de Cinema (MA) e leciona os cursos de Direção, Interpretação para Cinema e Direção de atores na Universidade do Estado do Amazonas.

O documentário é inteiramente calcado em uma experiência pessoal do diretor, ao refazer o trajeto de Rafael Burlan da Silva, seu irmão assassinado no bairro de Capão Redondo por ter supostamente contraído uma dívida de assalto, ele expõe questões particulares que ao mesmo tempo tornam-se universais, pela narrativa imposta ao espectador dentro do processo de montagem. Esta experiência ele propõe ao espectador que junto ao diretor vai revelando os detalhes que cercaram a morte de seu irmão porém não da forma como a cinematografia mundial normalmente trata destas questões em revelar culpados e vítimas e sim que estas questões apesar de estritamente particulares são muito mais próximas a qualquer um de nós sem que nós nos apercebamos.

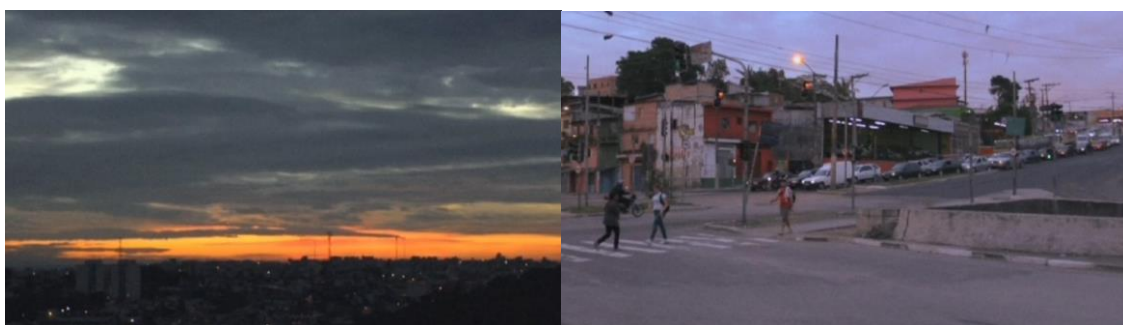
O seu início não poderia ser mais intrigante, somos apresentados inicialmente a uma tela preta, sem nenhuma imagem aguardando a expectativa de seu aparecimento e a primeira informação que chega aos nove segundos da obra decorrida, não é visual e sim sonora. É o som de espera de uma ligação telefônica e o que se segue é uma conversa com o crematório Itaim Paulista. O som da ligação assim como o teor da conversa é algo muito familiar ao espectador que independente do assunto ou tema abordado, ouve os procedimentos burocráticos acerca da exumação dos restos mortais de seu irmão fornecidos por uma funcionária cética sobre o contato humano que se estabelece a quem se destina a buscar informações deste tipo. A partir daí o diretor desperta a empatia do espectador à sua jornada que tem início.



(Fotograma captado que se mantém de 00:00:03 a 00:00:41)

Mesmo sendo um documentário temos um espírito de *road movie* presente em toda a obra, o que normalmente na ficção o que importa é o deslocamento, neste documentário são nos pontos de parada os fatores importantes ao diretor, é neles que Cristiano buscará elementos de compreensão e expiação para o assassinato do irmão.

Somos apresentados ao bairro de Capão Redondo em São Paulo, distante dezesseis quilômetros do centro da cidade, este local é apontado segundo estatísticas como o mais violento da cidade. Somente no ano de 2015 o bairro teve um aumento de homicídios dolosos em 59% segundo dados da secretaria de Estado da Segurança Pública. Dos 103 distritos policiais da cidade, o de Capão Redondo aparece como o que mais registram latrocínios e roubos e é dentro deste universo que o diretor será nosso guia. Ele nos situa geograficamente e ao nos apresentar as primeiras imagens do bairro no começo da manhã, se vale de uma iluminação azulada e fria o que vai ao encontro de uma sensação térmica de crueza e uma atmosfera de incômodo e enervante, nestas imagens o som trabalhado não tem nenhuma informação além da realidade, carros, buzinas, o metrô passando dando a ideia da rapidez com que os movimentos acontecem em um pedaço da cidade que a memória se esvai com o decorrer do dia, uma vez que o movimento também é uma forma de sobrevivência dentro deste ambiente proposto e que a imobilidade que em princípio é próxima ou estimula a reflexão, aqui ela não é relevante ou mesmo que o seja é tratada em sigilo, pois há muito mais coisas a serem realizadas de forma ordinária.



(Fotogramas captados entre 00:03:50 e 00:05:01 respectivamente)

Interessante notar que ao tomar conhecimento dos dados criminalísticos do bairro de Capão Redondo, a imagem da placa da delegacia esteja com um buraco de bala no seu centro estabelecendo simbolicamente o papel da instituição pública no local gravado.

A jornada tem seu início com a presença da claquete, acessório utilizado no cinema para que se identifique qual cena se está gravando, qual é o plano utilizado e qual é o número da tomada (número de repetições até encontrar uma adequada) que está sendo gravada. Também pelo fato no cinema de termos a captação de imagem (câmera) e som (gravador) em equipamentos distintos a claquete é necessária para permitir a sincronia de imagem e som no processo de montagem, pois ela ao ser usada, emite um som que inicia-se a gravação propriamente dita.

Porém mais importante que as questões técnicas que uma claquete pode fornecer é a postura de admitir a sua presença na cena. Apesar de várias técnicas do documentário terem sido absorvidas pela ficção, como câmera na mão promovendo uma irregularidade no movimento, a iluminação “estourada” (quando ela é por demais clara em relação ao ambiente ao redor) e o corte de uma pessoa para ela mesma (o que causa a impressão que a imagem “pulou”), a claquete é o início da gravação do plano, ela demonstra a presença da equipe de forma deliberada, apresentando uma situação real independente de ser um documentário, nos campos onde deveria estar escrito quem faz a fotografia e que dirige, não há nada apenas um algarismo, o número 1 escrito em vermelho, nada de identificação a não ser o título do documentário escrito em azul. O diretor denuncia a sua presença, ele quer que saibamos que ele faz e fará parte do processo narrativo de forma decisiva, para isso é mostrada a câmera o acompanhando ao adentrar o condomínio de habitação popular, em muitas vezes durante o percurso a câmera perde o foco de seu personagem porém ao vermos o plano contínuo que termina na porta do apartamento do primeiro personagem que teremos conhecimento, nota-se que a questão técnica se tornará majoritariamente descritiva sendo que questões sensoriais determinarão o rumo dos acontecimentos. O vemos de costas, seu caminhar e possuído por passos decisivos não temos sua identificação facial, ele porta um figurino nitidamente casual passando a sensação que em um determinado momento levantou-se e começou a gravar o documentário como se a tragédia o estivesse incomodando, o corroendo. Este tipo de comportamento exercido pela direção vai traçar rumos que deixarão a obra além de pessoal, um caráter universal.



(Fotogramas captados em 00:05:10 e 00:06:00, respectivamente)

O primeiro personagem é Belmira Burlan, tia do diretor o que permite que ela exiba uma descontração que talvez nem o tempo permitisse, tamanha a desenvoltura ao falar sobre o assassinato de Rafael de forma quase compreensiva e resignada ao fato. A composição do enquadramento nos comunica que o que foi levado em conta é a posição do depoente em função de uma situação que está vivendo, no caso ela tem a máquina de lavar funcionando no domingo por realizar uma ocupação externa, pode-se presumir uma tarefa doméstica, ela situa-se com uma divisória da parede, com a janela ao fundo. O contra-luz é forte e não há compensação de iluminação frontal como a situação tecnicamente pediria e a câmera pode-se supor que esteja no foco automático uma vez que em diversos momentos perde-se o foco de seu rosto de forma bem leve (isto por que quando no automático a câmera procura fazer o foco no ponto de maior iluminação por entender que é lá que está o assunto a ser filmado), o cinzeiro é prova factual disto. No desenvolvimento de seu depoimento, passado e presente juntam-se em uma mesma frase, Cristiano aposta na informalidade para buscar o que quer, através do verbo que a proximidade com Rafael se mostrará e não com uma imagem pré-definida. Um plano é exposto na montagem, a imagem de um quadro em seu apartamento, uma imagem que remete ao oriente médio, milhares de quilômetros distante do Capão Redondo e que o mesmo permitia a Rafael ter seu momento onírico em cada visita a tia, isto devidamente registrado nas palavras dela. O que o fazia “viajar”? O desejo de estar lá e não estar aqui? O desejo de ter outra vida? É um mote que é compreensível indagar pois de tantas experiências da tia vivida com o sobrinho, é esta especificamente que ela tem em sua lembrança de forma viva, concreta e que também permite pela existência do quadro fisicamente presente na tomada do depoimento um plano ilustrativo. Ao entender a entrevista como finalizada, ela oferece “um cafezinho” à equipe, pela impecabilidade da

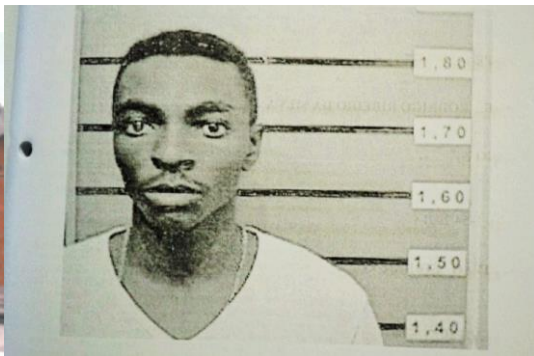
louça em comparação com a habitação até então mostrada no enquadramento, nota-se um cuidado da anfitriã no recebimento da equipe, mesmo tenho à frente um outro sobrinho, no caso o diretor. Neste aspecto a presença da câmera no ambiente foi determinante para este comportamento de etiqueta.



(Fotogramas captados em 00:07:24, 00:11:50, 00:09:33 e 00:11:45 respectivamente)

Anderson Burlan, primo e última pessoa a ver Rafael com vida. Sua participação começa com um raro momento no documentário de composição imagética feita pelo cinegrafista Rafael Nobre. Somos introduzidos pelo corte seco da montagem, vemos de imediato uma imagem que toma todo o enquadramento, um plano geral de uma rua do bairro de Capão Redondo porém antepondo-se à paisagem há uma grade que cobre todo o enquadramento nos transmitindo uma ideia imediata de prisão, uma aura negativa e pesada que fará parte do depoimento de Anderson. Ele não está presente, temos o primeiro contato por seu áudio, suas palavras o antecedem, posteriormente ele aparece. Seu depoimento é o mais próximo de uma reconstituição sonora do que aconteceu no assassinato de Rafael, os motivos que o levaram a ter esse destino, no desenvolvimento do depoimento há uma correção de luz, o que em uma gravação convencional ocorreria uma pausa para a adequação luminosa e que neste trabalho esta correção é realizada durante o depoimento. Há uma manifestação sonora/musical ao ser apresentado ao espectador uma fotografia do suposto assassino, o ambiente criado pela audição mais a

imagem em arquivo do suspeito causam uma sensação de perigo e tensão que acompanham todo o documentário mas que especificamente nesta parte tornam-se explícitas. Interessante notar que em determinado momento, não temos a cena que antecede mas Anderson dirige-se a Cristiano pedindo-lhe que corte a parte que não tivemos acesso, ou seja, a manipulação da montagem é algo de conhecimento do depoente assim como de uma vizinha que não temos a sua imagem quando brada *off câmera* que caso a sua imagem venha a ser utilizada, irá processar a equipe realizadora afinal não foi solicitado a sua permissão. Ainda um sólido resquício de que a câmera sempre está associada a uma emissora de televisão. Corte seco, Anderson canta um rap em memória de Rafael. O gênero musical utilizado o rap (*rhyme and poetry*) tem nas periferias paulistanas seu habitat mais intenso, onde o tecido social da região normalmente é tema das letras das músicas.



(Fotogramas captados em 00:12:16, 00:14:20 e 00:16:36 respectivamente)

FADE IN

Recurso classicamente utilizado para determinar uma passagem de tempo quando a imagem vai clareando de forma suave, a primeira imagem que aparece é de uma cruz no canto inferior esquerdo, pequena e de significância menor em relação ao céu, em um enquadramento o que de certa forma coloca o símbolo em desequilíbrio com o espaço onde está localizado e que o representa simbolicamente. O local é do cemitério e crematório Memorial Parque Paulista em Embu (SP), o ambiente é o oposto do que tínhamos do bairro de Capão Redondo, é calmo, tranquilo um silêncio convidativo à imobilização, há a primazia na utilização de planos gerais para gerar reflexão, temos uma parede com centenas de fotografias, pessoas que estão enterrados neste local e que a câmera ao enquadrar de forma diagonal produz um efeito de quantidade ao mesmo tempo com dois reconhecimentos, da violência, caracterizado pelo alto número de pessoas mortas e do anonimato pois a identificação é extremamente difícil. O plano frontal nos indica que o personagem central do enquadramento é Rafael, é o único jovem presente do sexo masculino, corta para um plano geral do cemitério, a câmera em panorâmica vertical começa novamente no céu, mas continua até deter-se no sepulcro, a identificação do mesmo é escondida por uma pequena planta que está em cima da cova, mas atrás é visível uma lápide, não vemos o nome escrito porém pela manipulação de montagem fazemos a ligação imediata com Rafael. Um fator importante é notar nesta sequência é que como Cristiano Burlan é auto-didata aqui ele utiliza de forma completa e exemplificadora a teoria do efeito *kuleshov* (Lev Kuleshov 1899/1970), disseminada nas escolas de cinema, onde o que importa realmente não é o conteúdo das imagens mas sim a sua combinação que gera reações emocionais ao público, própria de cada pessoa.



(Fotogramas captados entre 00:20:05 e 00:21:05 respectivamente)

A depoente Kelly Burlan é responsável por extremos no documentário analisado. Nesta sequência temos a transição de um modelo pré-determinado a um outro totalmente antiprofissional, sendo os dois cada um à sua forma interessantes ao processo narrativo da obra audiovisual. Primeiro ao ser enquadrada pelo diretor, temos a informação que nesta sequência que Cristiano além de dirigir também operou a câmera, vemos esta interação dele com os equipamentos acontecendo e como ele pede para Kelly auxiliá-lo nisso, ou seja era a equipe de um homem só. O enquadramento utilizado, um primeiro plano alternado com plano médio e com a câmera no tripé o que ocasiona pela primeira vez planos fixos no documentário, é algo típico do jornalismo televisivo e mesmo o depoimento da irmã atinge ares de reportagem emotiva, ao narrar os acontecimentos que antecederam a divulgação da informação da morte do irmão à Cristiano, Kelly começa a descrever os detalhes e a câmera tem o seu rosto exposto totalmente, pode se ver claramente o marejar de seus olhos a medida que vai contando os acontecimentos e entra o áudio de sua filha o que torna tudo ainda mais melodramático. Temos uma informação impactante sobre o diretor. Não somente seu irmão morreu mas também seu pai e sua mãe da mesma forma em circunstâncias e momentos diferentes o que Kelly transporta a Cristiano seu posicionamento sobre o fatalismo que impera em suas vidas.

Neste momento tudo se transforma pois agora é Kelly quem manuseia a câmera, assim o equipamento está permanentemente ligado em sua mão o que ocasiona imagens desconexas e totalmente aleatórias, a questão técnica inexistente e a câmera transforma-se em uma espécie de instrumento de lazer. Ocorre a chegada de um amigo da família Lorival Bispo dos Santos e é Kelly quem comanda a captação de imagens, desde a sua chegada à sua residência até o seu posicionamento para dar um depoimento sobre Rafael.



(Fotogramas captados em 00:24:30 e 00:30:27 respectivamente)

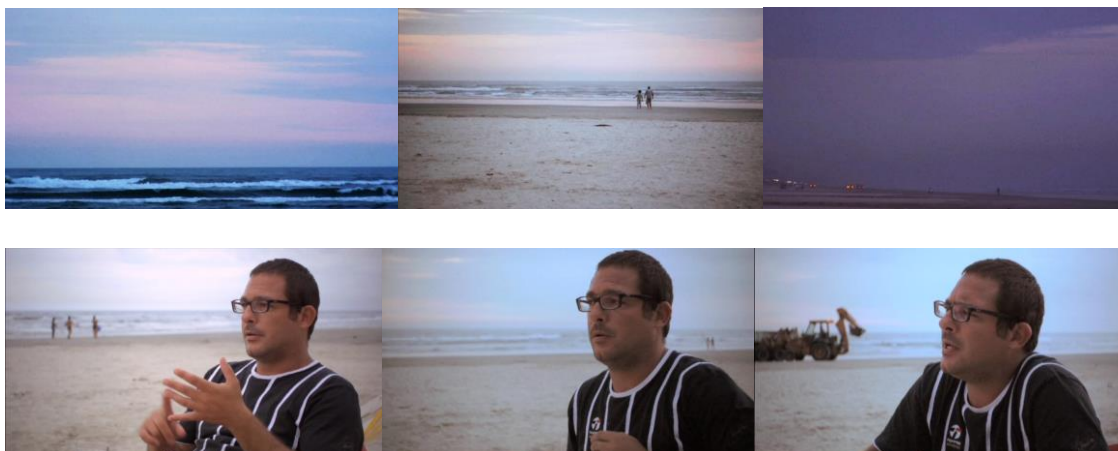
Aqui acontece algo muito interessante, ao propor que Kelly manipule a câmera, com a chegada de Lorival, Kelly o posiciona para prestar o seu depoimento, mesmo com a

instabilidade da câmera, o áudio capta todas as informações e Kelly assume neste momento a direção do documentário. Ela faz Lorival sentar e diz a ele como deve se portar e o que ela vai abordar quando é interpelada por Cristiano que de forma bem humorada lhe pergunta que além da câmera vai querer dirigir também. Sua resposta é surpreendente: “Dirigir é isso? Então é fácil!”

Temos uma imagem, novamente precedida de um FADE IN, uma imagem de uma praia em plano geral, o áudio captado de forma direta sem nenhum tratamento. Thiago Luna, com amizade com o diretor desde a infância, discorre a nos contar literalmente todos os fatores que levaram ao trágico fim de Rafael, que ele também o conhecia desde aquele tempo. É uma palestra na acepção da palavra sobre Rafael e seu destino. Thiago Luna é o personagem que nos decodifica todo o universo de onde vem Rafael e aí ele pode representar o jovem da periferia das grandes metrópoles brasileiras. Família desestruturada, paternidade precoce, perspectivas extremamente curtas do tipo “viver o hoje, amanhã eu vejo” e a conversa que ele tem com Cristiano sentado à beira da praia com uma cerveja na mesa, vira um “papo de bar” onde o próprio Thiago Luna esteve presente também nos lugares que Rafael frequentou e sua indagação é por que tanto ele quanto Cristiano não tiveram o mesmo destino. Nota-se pela fala de Luna uma tranquilidade rancorosa pois não há a quem pôr a culpa deste vaticínio apesar de saber tanto ele quanto Cristiano que existem culpados por isso que lhes aconteceu. O tempo vai passando, corre uma variação na iluminação natural mas a conversa continua, um monólogo onde é possível sentir Cristiano assentado as palavras de Luna. Apenas durante todo este tempo a montagem interfere com um plano geral novamente da praia, mas agora não em posição frontal, mas lateral, evidenciando fisicamente a passagem do tempo em que discorre a conversa. Dos setenta e sete minutos que o documentário possui a presença de Luna e seu depoimento ocupam vinte e cinco minutos de duração, ou seja quase um terço da obra. Imageticamente falando, é um período com pouquíssimas informações visuais, a presença de veículos de carga ao fundo do plano de Luna corrobora a importância da informalidade na captação do discurso. A decisão disto nas palavras do próprio diretor:

“Sempre me incomoda muito a maneira como se edita uma entrevista mais convencional, a cabeça falante, eliminando o que os montadores costumam chamar de barriga ou momentos banais. Quando se deixa uma entrevista sem cortes, você assume os momentos banais, as barrigas, as contradições e os silêncios entre uma palavra e outra e acredito

que isso leva a cena ao reencontro com a própria vida, é muito pulsante, mas é sempre um risco.”



(Fotogramas capturados em 00:30:45, 00:42:30, 00:56:27, 00:32:03, 00:46:57 e 00:49:35)

Novamente o áudio toma o protagonismo na sequência onde Cristiano conversa por telefone com seu irmão, Ricardo Burlan, presidiário na penitenciária central do estado em Cuiabá (MT). Não nos é informado qual delito Ricardo cometeu para estar nesta atual situação, a ligação captada em som direto do telefone de forma externa, é deficiente em várias partes o que compromete o seu entendimento pleno. Para compensar este problema é utilizado o gerador de caracteres (também denominado *lettering* ou letreiros) para que a conversa se torne completamente inteligível. Ricardo assim como os outros depoentes expõe seu pensamento sobre Rafael, mas seu depoimento não é tão impactante quanto a imagem que vemos: uma fotografia antiga, captada por uma máquina analógica e amadora contendo os três irmãos Rafael, Cristiano e Ricardo respectivamente na imagem, na infância. A praia, a bola e o abraço dos três irmãos adquirem uma simbologia de um destino que não se cumpriu, uma alegria latente impressa quimicamente no papel, diferente da imagem digital, a imagem fotoquímica transparece uma atmosfera idílica, um passado mais feliz do que realmente foi, e uma história que adquire um tom histórico pela condição atual de cada um, Rafael assassinado, Ricardo preso e Cristiano realizando este documentário. A fotografia foi tirada por alguém próximo, há um componente emocional envolvido na realização da mesma, alguém que se encantou com o abraço fraternal das crianças e registrou este momento, que mesmo tremida o negativo foi revelado e posteriormente passou para o papel fotográfico que ainda apresenta falhas devido ao tempo ao desgaste do seu manuseio. Também por isso pode se supor que seja

uma fotografia única onde o negativo perdeu-se junto com a memória e a esperança dos três irmãos de estarem juntos novamente.



(Fotografia extraída do fotograma captado em 00:58:00)

Novamente a câmera acompanha o diretor, com o seu início, Cristiano anda pelas ruas do bairro a caminho da casa Andréia Pereira, viúva de Rafael, ela estabelece o único contraponto à história até então de Rafael, envolvido com tráfico de drogas e roubo de automóveis ao afirmar que ele era honesto e não um ladrão. Sua afirmação a esta altura do documentário é relevada ao termos através do primeiro plano, a noção exata que ela não o conhecia como todos ou outros depoentes, todavia ela foi sua esposa o que mostra uma outra informação de Rafael, que em seu casamento, ele não compactuava com confiança de sua esposa.

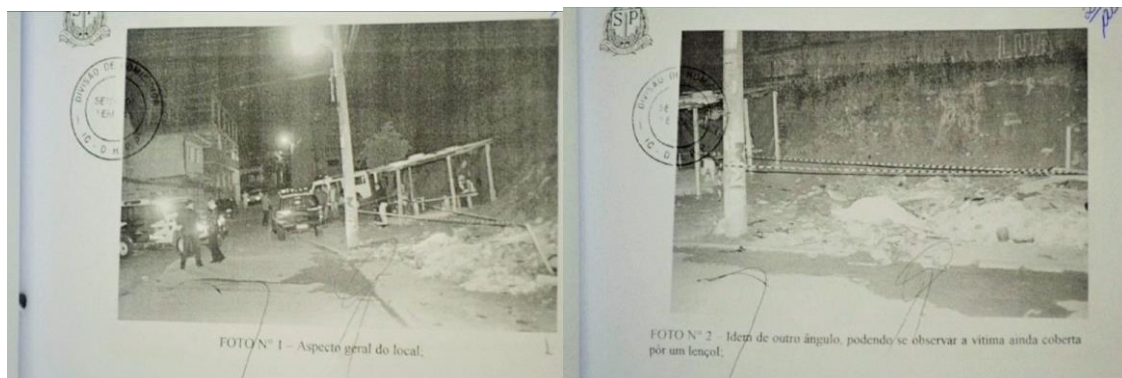
Ao entrevistar a filha de seu irmão, finalmente o diretor capitula diante da narrativa verbal ao que se impôs, pois ao propor esta forma de abordagem, Cristiano Burlan reviveu inúmeras vezes o assassinato do irmão, e a cada depoimento o entendimento que o destino de Rafael dificilmente teria outro desfecho e que o próprio Cristiano poderia também ter o seu final junto ao irmão devido ao ambiente de violência que foi inserido desde sua infância. O abraço recebido de sua sobrinha é acompanhado pela câmera que faz-se presente e mostra o seu rosto rapidamente, uma das preocupações do diretor que a todo momento tenta evitar aparecer a não ser de costas e em movimento, sendo a câmera a sua testemunha dos fatos verbais narrados pelas pessoas envolvidas.



(Fotogramas captados em 01:03:40, 01:05:25 e 01:13:07 respectivamente)

As imagens do corpo de Rafael no local onde foi assassinado fotografadas de arquivos xerocados exibem uma crueza condizente com o fato apresentado. Até então não temos nenhuma imagem de Rafael, vamos construindo-a através das palavras colhidas em cada depoimento dado durante o documentário. Palavras de saudade, exaltando suas virtudes e compreendendo suas faltas, sem julgamento e com resignação diante do fato consumado, como se cada depoente soubesse qual seria o destino de Rafael. As imagens são de um preto e branco “desgastado” com uma impressão ruim o que exalta ainda mais o grau de violência que foi submetido, as ruas sem calçamento e a iluminação precária ampliam junto com o corpo estendido um painel triste da realidade periférica das cidades. Os buracos de onde veem-se os tiros que seu corpo levou, em um total de sete, ratificam a certeza de execução por alguma dívida por ele adquirida, o que o documentário deixa claro quanto a isso, mas não especifica qual é exatamente esta dívida.

A metalinguagem mais uma vez se faz presente pela fotografia, ainda que indiretamente ela expõe uma forma de investigação diferente com a qual Rafael Nobre o cinegrafista do documentário trabalhou nestas imagens não há composição tampouco conceito dentro delas, há apenas o registro da posição que encontrou-se o corpo e as perfurações que as balas produziram nele. Por isso a crueza das imagens.





(Reproduções fotográficas extraídas de fotogramas entre 01:15:02 e 01:16:10)

Fecha-se o ciclo do documentário novamente com a tela preta, ela ocupa todo o enquadramento da tela com uma diferença capital, desta vez há uma identificação visual feita pelo gerador de caracteres em cor branca, é o nome de Rafael Burlan, onde constam suas datas de nascimento e morte, conferindo-lhe assim sua posição no tempo e no espaço. O seu lugar no mundo como todo e qualquer ser humano tem o direito a isso.



(Fotograma captado em 01:16:13)

O documentário tendo com o parâmetro os modelos teorizados por Bill Nichols e pode ser classificado como uma mistura de três dos possíveis seis tipos existentes, são eles o tipo observativo, o participativo e o reflexivo.

Ele é observativo na medida em que a busca de captar a realidade e como os fatos transcorreram é utilizado a ferramenta verbal através de depoimentos de pessoas muito próximas ao assunto desenvolvido, no caso o assassinato de Rafael e abdica em muitas partes da imagem, acentuando ele próprio sua proximidade fraterna o que transpira por toda a obra. Ele é participativo no momento em que detectamos e vemos a equipe em ação. O diretor é o entrevistador, mas assume ares de personagem pelo conhecimento da história narrada em muitas oportunidades o entrevistado dirige-se a ele pelo seu nome, delineando seu papel dentro da narrativa e também sentindo junto com ele a perda de Rafael culminando no abraço que recebe de sua sobrinha filha do irmão morto. E ele é reflexivo pois ao assumir seu papel dentro do documentário, o diretor estabelece seu grau de parentesco com Rafael já pelo título da obra, evidenciando a relação que se estabelece. As reações do diretor ao longo do documentário servem para nos guiar dentro do universo periférico onde o longo depoimento de Thiago Luna mostra-se totalmente revelador e premonitório.

A busca pelo espaço urbano foi empurrando as populações de baixa renda para a periferia da cidade de São Paulo, nos anos 1970 o Capão Redondo viveu uma explosão populacional o que culminou com o surgimento de diversas favelas e vilas na região (fonte: 450 Bairros São Paulo 450 Anos – Editora SENAC/2004) e desde então foi aumentando progressivamente. A falta de estrutura para este contingente de pessoas, dos recursos básicos como saúde e educação, é acrescido pela precária estrutura de equipamentos culturais o que desperta na juventude um desestímulo perigoso e crescente. Com o processo de “*gentrificação*” que vive o Centro de São Paulo, mais pessoas irão para a periferia e estes conflitos onde Rafael é somente um personagem, poderão tornar-se uma constante.

CONCLUSÃO

Os processos autorais analisados exibem semelhanças e disparidades. Começando pelas semelhanças, todos os autores envolvidos partem de uma certa experiência pessoal. Eduardo Mocarzel que na realização de seu curta-metragem de estreia “*Retratos no Parque*” de 1999 filma um confronto entre um morador de rua e um turista, já demonstrando sinais sobre as relações entre o espaço público e as pessoas que o habitam João Sodré sobre o elevado Costa e Silva, presente desde o primeiro ano de sua graduação em arquitetura ou Cristiano Burlan, retratando uma tragédia pessoal e familiar, nutrem-se destas experiências para versar imagetivamente o assunto abordado, esta proximidade lhes permite uma desenvoltura em atmosferas autobiográficas. Outro ponto comum é nos três casos a ausência de uma “voz oficial”. Não há argumentos institucionais sobre estes assuntos, nem tampouco acadêmicos. Todos apostam no conhecimento empírico de quem estava lá, testemunha ocular dos acontecimentos como a maior autoridade possível para o desenvolvimento das narrativas documentais propostas. Também nestas narrativas a linguagem da câmera na mão está presente de forma intensa e exclusiva como em “*À Margem do Concreto*”, de forma específica e de linguagem como em “*Elevado 3.5*” ou de forma intimista e reveladora com em “*Mataram meu Irmão*”.

Quanto às singularidades, começemos por notar que um ponto inicial para o desenvolvimento dos três documentários foi a arrecadação de aporte financeiro para realizá-lo e nesta gênese, os três se diferem estrategicamente. No Brasil, assim como em diversas partes no mundo, contamos com mecanismos de incentivo fiscal para captação de recursos, porém para tanto é necessário uma estrutura empresarial para obter este recurso. Agentes culturais já estão devidamente acostumados com estes procedimentos, realizadores cinematográficos idem. Mocarzel reúne leis federais (Rouanet e Audiovisual), estadual (Fomento ao Cinema Paulista) e programas culturais nacionais (Petrobrás Cultural) e internacionais (*Sundance Documentary Fund*) para a realização do documentário e isto permitiu um tempo de pré-produção (pesquisa e levantamento de custos), produção (gravação) e pós-produção (montagem e finalização) essencial ao projeto, uma vez que as ocupações têm suas ações muito planejadas e espaçadas, entre a escolha do imóvel a ser ocupado, a ocupação em si e a compra do mesmo, é demandado um período que não é curto. Mocarzel tem o tempo para realizar o contato com os diversos movimentos sociais que estão nas ocupações habitacionais na cidade que serão fundamentais para a sua imersão sobre o assunto. João Sodré, como arquiteto, milita em

um universo onde estes recursos são extremamente vultosos ou por parte do poder público, em intervenções urbanas ou do capital privado em empreendimentos imobiliários com fins lucrativos. Nisto o diretor contou de forma efetiva com o programa nacional de fomento o DOCTV, que notabilizou-se pela característica de permitir ao postulante participar somente como pessoa física, sem a necessidade de uma empresa amparando o projeto, isto permitiu a sua participação, eleição e o aporte financeiro que foi a verba total e exclusiva para a sua realização, sem nenhuma combinação com outras leis ou complementos como é de praxe dentro do audiovisual brasileiro. Com esta verba fixa, o documentário assume isto ao deixar claro nos créditos finais o período de gravação do mesmo, somente doze dias em agosto de 2006, isto reflete em um tempo curto de pesquisa na busca dos personagens, três meses, e também na sua finalização. Já Cristiano Burlan utiliza recursos particulares para a realização de sua obra. De posse de um domínio total sobre o assunto, ele tem o controle sobre o desenvolvimento e pôde distender o tempo da forma como desejar. Esta liberdade temporal lhe permite ter hiatos em sua produção, refletir sobre o material captado uma vez que diferente dos anteriores, que dispunham de um prazo para entrega da obra e mesmo para a prestação de contas, uma vez que era dinheiro público empregado na realização. Burlan na construção da obra, entre a decisão de fazer o documentário e a sua primeira exibição decorreram doze anos.

O roteiro do documentário é tratado de forma mais rigorosa por Sodré. Ele atem-se a sua ideia inicial de não contar a história do Minhocão de forma cronológica, valendo-se das pessoas do entorno e suas memórias. Aqui não há espaço para a improvisação, algo não raro em se tratando de documentário. Burlan também não trabalha com o improviso, ele resume o roteiro à escaletas, resumo de ações e cenas que acontecerão nas gravações, mas o caso a ser considerado é que o próprio Burlan faz parte fisicamente do roteiro, a condução não somente como entrevistador, mas como um entrevistado *off camera* ao encontrar-se com cada depoente. Diferentemente dos dois, Mocarzel trabalha este improviso, o projeta, o prevê. Como as ocupações são sigilosas, ele tem a informação momentos antes dela acontecer e rapidamente configura a sua atuação na condução da narrativa, algo dentro do espectro documental com inúmeros exemplos na história do cinema. O improviso faz parte na natureza cinematográfica.

Em todos os documentários selecionados temos a metodologia da entrevista como processo de desenvolvimento na narrativa, porém a seleção dos personagens que dão seus depoimentos seguiu características específicas de seus diretores. Burlan pela sua

proximidade familiar, trabalha suas entrevistas como um registro jornalístico televisivo atual revelando a familiaridade popular com a televisão, busca na voz a real ligação entre o que a pessoa diz e o que a pessoa sente em relação à Rafael, irmão do diretor assassinado, os escolhidos foram de completo acesso ao diretor o que facilitou questões como disponibilidade e recursos. Mocarzel inverte o que normalmente em uma reportagem seria a escolha. As autoridades legais sobre o assunto, e parte para os representantes dos movimentos de ocupação que assumem o protagonismo visual, os mesmos que são submetidos a uma sessão particular de uma reportagem televisiva e como a consideram de um efeito negativo sobre o movimento. Os movimentos presentes através de seus líderes chancelam o documentário e permitem o livre acesso dentro das ocupações para que aí sim se possa buscar personagens e situações muito mais interessantes, esta estratégia mostra-se bastante eficaz. Por outro lado é Sodré que demonstra geograficamente como a questão arquitetônica se impõe na busca por seus personagens. Há meticulosidade na escolha dos entrevistados, sendo considerada, por exemplo, a posição em que este se encontra em relação ao elevador, seja ao longo dele ou mesmo na questão da altura, se ele situa-se no nível do chão, paralelo ou acima e o que isto provoca nas relações humanas. Há todo um mapeamento físico, cartografado nesta escolha, porém há uma concentração etária que faz uma ligação imediata com a memória o que deixa o presente e o futuro do elevador igual ao debate contemporâneo, sem perspectiva ou mesmo com muitas.

O uso da câmera é igualmente distinto. Burlan trabalha com Rafael Nobre, uma parceria de outros trabalhos e há uma cumplicidade e confiança que fica claro por Burlan assumir a postura perante os entrevistados de estar presente à cena gravada e também a cena contada. Já Sodré opta pela escolha a partir de um trabalho, como fez com Lula Carvalho. Ao assistir “Moacir Arte Bruta” de 2006 de Walter Carvalho, o convite é feito a partir dos enquadramentos presentes na obra e que continuam mesmo em um ambiente árido como o do filme (Povoado de São Jorge, interior de Goiás) a presença de portas e janelas são relevantes na obra citada e na obra selecionada. Mocarzel opta pela história e experiência. Ao escolher Jorge Bodanzsky, diretor e fotógrafo documental reconhecido, o diretor aposta no diálogo cinematográfico onde o conceito e a técnica estão embutidos e indissolúveis o que permite a Mocarzel concentrar-se exclusivamente no depoente.

A montagem, é tratada com um forte empenho pelos três porém com vieses diferentes, a começar pelas parcerias estabelecidas. Dos três diretores, João Sodré ao

contrário do que acontece no quesito fotografia, acata decisões da PRIMO FILMES a empresa produtora do documentário e assim sendo Gustavo Ribeiro, montador em seu trabalho de estreia é o escolhido. Trabalhar o documentário todo ele calcado em depoimentos produzidos, local produzido facilita a compreensão e a articulação das imagens. Neste caso a música toma a frente. Composta originalmente por Eduardo Nazarian e Guilherme Garbato esta é o personagem onisciente, está presente nos espaços não verbais da obra, na fluidez de Paulo Matsuo pelo concreto do Elevado, marcando o ritmo e demarcando os espaços. A musicalidade é o verdadeiro corte do documentário. Já Cristiano Burlan trabalha há muito tempo com Lincoln Péricles e juntos realizam a montagem. Nota-se de fato a presença de Burlan em todas as etapas da produção do documentário. No roteiro, na produção, na fotografia e também na montagem. O depoimento de Thiago Luna que se estende por vinte e sete minutos, vai no sentido de afirmar que é pela construção sonora que ele se mantém. O áudio da praia presente, constante uma força da natureza, que é a compreensão sobre quem é Rafael e o que ele se tornou através das palavras de Luna fazem a ligação que seu destino não poderia ser outro senão o que foi. A música, coincidentemente também com a presença de Guilherme Garbato e seu irmão Gustavo é pontual, nas imagens policiais de arquivo, onde a tensão concretiza-se e o ambiente ao redor torna-se pesado. Também na relação de cumplicidade Eduardo Mocarzel aposta ao trabalhar novamente com Marcelo Moraes, montador de quase todos os seus filmes. Nota-se que seu filme realiza-se na ilha de edição. Os depoimentos, as imagens de ocupação, as pessoas nos afazeres cotidianos, neste mosaico de palavras e imagens a obra vai construindo o seu discurso e diferente dos anteriores sem nenhuma música. O encadeamento início e fim, começando com uma esperança e terminando com um fracasso mostra uma realidade muito sólida que vivem as pessoas que fazem parte dos movimentos de ocupação, esta proposta de narrativa corrobora a visão de luta.

Notou Cristiano Burlan que:

“Cinema não se ensina, se aprende vendo filmes, se relacionando de maneira mais vertical com a vida, se engajando político e socialmente e se aprende numa relação prática e teórica. Não consigo perceber o fazer cinematográfico se ele não vem acompanhado de uma reflexão crítica e profunda sobre o mundo em que vivemos.”
(BURLAN. Depoimento 2016).

Em consonância com Burlan, concluo que mais que uma formação profissional, o que os diferentes documentários expressam é a subjetividade do realizador, sua posição diante da própria vida.

ANEXO I

Entrevista com Evaldo Mocarzel, diretor do documentário “À MARGEM DO CONCRETO” de 2006.

- 1) Qual a sua formação profissional? Hoje, o iniciante no audiovisual tem cursos técnicos, de tecnologia, de graduação ou mesmo “não institucionais”. Na sua época na escolha da profissão, você tinha mais opções de ser realizador audiovisual além da formação universitária?
- 2) Como viveu a transição da tecnologia analógica para a digital? A época do fim da Embrafilme acelerou o processo da entrada da tecnologia digital no Brasil?
- 3) Por que na sua visão na retomada do cinema brasileiro o documentário encontrou no formato digital uma desenvoltura maior que a ficção? Hoje isso ainda é nítido?

Sobre “À MARGEM DO CONCRETO”

- 1) O documentário brasileiro historicamente tem na sociologia a sua maioria de temas, a tecnologia atual consegue de alguma forma alterar essa orientação?
- 2) Como foi a escolha do tema? O documentário faz parte de um retrato atual do Brasil Urbano?
- 3) Esta escolha do tema foi possível por causa da tecnologia digital? Qual o peso dela neste processo de decisão?
- 4) Como foi a elaboração do roteiro, a sua formação de jornalista auxiliou na abordagem dos personagens do documentário?
- 5) O debate sobre a presença da mídia e como ela divulga as informações presente no documentário era algo já planejado desde o início do trabalho?
- 6) A sua presença no documentário é física e verbal. Porque decidiu esta forma de abordagem?
- 7) Como surgiu a ideia de incluir a narração em cima das fotografias na ocupação?
- 8) O levantamento de recursos é um obstáculo natural ao realizador de imagem brasileiro, desde o primeiro ano de faculdade. A falta desta percepção pode ocorrer em um realizador de outra formação profissional?
- 9) A projeção das etapas do desenvolvimento do projeto com a captação de recursos, a tecnologia digital proporciona uma maior ousadia e experimentação ao documentário atual?

- 10) A montagem da equipe, como foi esse processo, como selecionou cada integrante que trabalhou com o senhor?
- 11) A forma de trabalho que a câmera impõe ao espectador são variações de formas de interação, desde a clássica entrevista até o próprio espectador estar no centro das ações, como nas ocupações apresentadas. Como definiu esta forma de abordagem? Os cinegrafistas que trabalharam com o senhor tinham autonomia na abordagem visual do assunto ou o senhor utilizou uma estratégia diferente?
- 12) Houve alguma seleção de formato de câmera para a realização do documentário? As ocupações por ocorrerem no período noturno foi um fator que determinou o modelo da câmera utilizada?
- 13) Há variações na captação do som direto, isto foi um problema previamente previsto devido à natureza do documentário? No som a tecnologia não supre tanto quanto a imagem ou o senhor pensa de forma diferente?
- 14) O senhor participou diretamente do processo de montagem ou somente a partir do primeiro corte?
- 15) O roteiro foi finalizado na ilha de edição?

FINAL

- 1) Qual o perfil do atual documentarista brasileiro
- 2) A formação profissional do documentarista tem um peso no produto final
- 3) Como o senhor vê o futuro do documentário com as novas formas de interação coletiva nas redes sociais, *snapshot* e *periscope*? É uma ferramenta de trabalho no processo ou no produto em si?
- 4) Cinema também se aprende na escola?

ANEXO II

Entrevista com João Sodré, diretor do documentário “ELEVADO 3.5” de 2007.

- 1) Qual a sua formação profissional?
- 2) Por que escolheu o audiovisual para abordar o tema?
- 3) Na época de fazer o documentário, você fez algum curso na área de audiovisual? Como foi o seu preparo cinematograficamente falando?

Sobre “ELEVADO 3.5”

- 1) O documentário brasileiro historicamente tem na sociologia a maioria de seus temas. A tecnologia atual consegue de alguma forma alterar essa orientação? Você é consumidor de documentários?
- 2) Ao eleger o audiovisual para tratar do Tema do Elevado Costa e Silva já tinha em mente o que queria mostrar ou demonstrar?
- 3) Como foi o processo de escolha dos personagens que prestam depoimento ao documentário? Como foi feita a seleção deles?
- 4) A disposição dos personagens ao longo da extensão do Elevado foi determinante para a eleição dos mesmos no documentário?
- 5) Como foi a elaboração do roteiro, a sua formação de arquiteto auxiliou na abordagem dos personagens do documentário?
- 6) O personagem Paulo Matsuo não emite nenhum depoimento ao contrário de todos os outros. O que buscou com a presença dele no documentário?
- 7) O levantamento de recursos é um obstáculo natural ao realizador de imagem brasileiro, desde o primeiro ano de faculdade. A falta desta percepção pode ocorrer em um realizador de outra formação profissional?
- 8) Como realizou a captação de recursos para a realização do documentário? O tema foi favorável a este processo?
- 9) A montagem da equipe, como foi esse processo? Você participou diretamente da seleção de cada integrante que trabalhou com o senhor?
- 10) A forma de trabalho que a câmera impõe ao espectador coloca-o em movimento ao longo do Elevado. Como definiu esta forma de abordagem? Lula Carvalho tinha autonomia na abordagem visual do assunto ou não?

- 11) Houve alguma seleção de formato de câmera para a realização do documentário?
Os depoimentos por ocorrerem em espaços reduzidos ou escuros foi um fator que determinou o modelo da câmera utilizada?
- 12) Há captação do som direto em uma região com uma intensa interferência sonora.
Isto foi um problema previamente previsto devido à natureza do documentário?
- 13) Você participou diretamente do processo de montagem ou somente a partir do primeiro corte?
- 14) O roteiro foi finalizado na ilha de edição?
- 15) Como surgiu a ideia de incluir o croqui para a apresentação dos créditos finais?

FINAL

- 1) Qual o perfil do atual documentarista brasileiro?
- 2) A sua formação profissional tem um peso no produto final?
- 3) Como o você vê o futuro do documentário com as novas formas de interação coletiva nas redes sociais, *snapshot* e *periscope*? É uma ferramenta de trabalho no processo ou no produto em si?
- 4) Cinema também se aprende na escola?

ANEXO III

Entrevista com Cristiano Burlan, diretor do documentário “MATARAM MEU IRMÃO” de 2013.

- 1) Qual a sua formação profissional? Como iniciou-se a sua relação com o Cinema? Você teve alguma preparação em cursos antes de realizar seu primeiro curta?

R: Estudei cinema, mas não tenho uma formação convencional. Minha formação se dá de modo mais empírico.

- 2) Sua experiência em filmar começa no início do século. A tecnologia digital foi fundamental para que isso ocorresse? Já trabalhou com película cinematográfica?

R: Nos anos 90, em Barcelona, filmei em super 8, mas esses filmes se perderam. Posso dizer que nasci no limbo da transição entre a película e o digital.

- 3) Na sua visão na retomada do cinema brasileiro o documentário encontrou no formato digital uma desenvoltura maior que a ficção? É possível afirmar isso?

R: Depende do ponto de vista. É claro que o advento de novas tecnologias possibilitou o surgimento de novos realizadores e democratizou o acesso aos meios de produção, mas não sei se traçaria esse paralelo direto com a ficção, já que o meu modo de produção não se diferencia quando faço um documentário ou uma ficção. Sempre trabalho com poucos recursos e uma equipe bem pequena.

Sobre “MATARAM MEU IRMÃO”

- 1) O documentário brasileiro historicamente tem nas ciências humanas a sua maioria de temas, a tecnologia atual consegue de alguma forma alterar essa orientação? Dos documentários que você já viu há alguma alteração quanto a isto?

R: Acho complicado definir as coisas, definir o que seria um “documentário brasileiro” seria simplificar uma diversidade forte e profunda. Existem diferenças de temas,

escolhas, estéticas e de modos-de-produção que intensificam essa diversidade. Vou citar dois para exemplificar: os documentaristas Carlos Nader e Carlos Adriano.

- 2) Você roteirizou o documentário? Antes de começar a gravar você já tinha algo escrito para nortear as gravações?

R: Não costumo trabalhar com roteiro nem em documentário nem em ficção. A escrita do roteiro se dá na relação com os personagens e com o espaço, escrevo com a câmera.

- 3) O documentário foi seu décimo-quinto filme. Esta experiência anterior como o ajudou na realização do documentário?

R: O cinema é um ofício muito ingrato, os hiatos entre um filme e outro são muito grandes. A cada novo filme, tem que se reaprender de novo o ofício, não acredito que é possível adquirir uma experiência na realização de um filme que possa ser levado para um próximo, é sempre um novo recomeço.

- 4) A escolha das pessoas que prestam depoimentos foram as que tiveram contato direto com o Rafael e também são seus familiares e amigos. Esta proximidade de todos com o personagem central do documentário por que também envolve o espectador que em nenhum momento toma a história de Rafael como algo particular?

R: Vou citar uma frase de caminhão do Tolstoi para tentar responder à pergunta: “*Se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia*”

- 5) No documentário há uma divisão interna em capítulos através dos fades. Isto já era pretendido antes ou somente na ilha de edição você teve esta decisão.

R: Quando eu começo um filme, penso muito sobre a linguagem de montagem, mas a manipulação do material é que molda a forma.

- 6) Na entrevista com a mãe de Isadora em determinado momento você transfere a câmera para ela e a instabilidade fica evidente. Por que tomou esta atitude? Também em determinado momento quando um outro entrevistado acomoda-se na cadeira, ela o ajeita e já fala para ele o que dizer e a forma que ela quer

quando ela é interrompida por você pela frase” Já tá dirigindo no meu lugar é?”

ao que ela retruca: “Dirigir é isso? Então dirigi é fácil!” Direção é fácil?

R: Não saberia lhe responder porque tomei essa decisão naquele instante. Nem todas as decisões são tão cerebrais, no documentário as coisas vão surgindo e você vai se apropriando da matéria. Mas nessas cenas específicas creio que o deslocamento de olhar potencializou a cena.

7) A sua presença no documentário é física e verbal. Desde o início do projeto estava claro a você que seria desta forma?

R: Sim, concordo, é física e verbal. O elemento mais difícil para se construir numa textura cinematográfica é a atmosfera e nunca temos certeza se conseguimos atingir isso, mas algumas decisões podem nos levar de encontro à ela.

8) O levantamento de recursos é um obstáculo natural ao realizador de imagem brasileiro. Como você viabilizou a realização do documentário?

R: Com recursos próprios e a ajuda de parceiros.

9) A projeção das etapas do desenvolvimento do projeto com a captação de recursos, a tecnologia digital proporciona uma maior ousadia e experimentação ao documentário atual?

R: Não saberia te responder a essa pergunta, porque nunca captei recursos. Mas acredito que a ousadia não está atrelada ao acesso aos recursos e aos modos-de-produção.

10) A montagem da equipe. Como foi esse processo? Como selecionou cada integrante que trabalhou com você?

R: Em geral, trabalho sempre com os mesmos parceiros.

11) A forma de trabalho que a câmera impõe ao espectador são variações de formas de interação, desde a clássica entrevista até o próprio espectador estar no centro das ações através das subjetivas no automóvel. Como definiu esta forma de abordagem? Rafael Nobre tinha autonomia na abordagem visual do assunto ou você utilizou uma estratégia diferente?

R: Independente do filme que estou realizando, sempre parto do pressuposto que a forma não pode aprisionar, pelo contrário. A própria contradição do ato de se fazer

filmes e a fricção que surge são elementos para a construção. Não consigo perceber o processo na realização de um filme por um prisma cartesiano e pragmático.

12) Houve alguma seleção de formato de câmera para a realização do documentário?

Como escolheu o fotógrafo do documentário, o que pesou nesta decisão?

R: Como trabalho com poucos recursos, a escolha da câmera se dá apenas pela variante de usar o que se tem. Mas usamos uma câmera leve, full-HD que possibilitou uma mobilidade. Como lhe falei, trabalho quase sempre com os mesmos parceiros e o Rafael Nobre é um deles.

13) Há variações na captação do som direto, isto foi um problema previamente previsto devido à natureza do documentário? No som a tecnologia não suprte tanto quanto a imagem?

R: No documentário você trabalha com situações de captação sempre periclitantes, ainda mais quando você não está num estúdio. É preciso estar sempre atento, mas não encaro a dificuldade como um problema, mas como um dispositivo para me levar a outros lugares. Não distingo o som da imagem. Na construção dos meus filmes, são elementos que estão no mesmo patamar, ou vou além: o som talvez seja o sentido mais orgânico do cinema, se você está dentro de uma sala assistindo a um filme e você obtura a imagem, fecha os olhos, ela desaparece, mas o som continua lá, ele te atravessa como uma faca.

14) Qual foi o tempo total de material bruto do documentário?

R: Cerca de 8 horas, uma média de 8 para 1.

15) Você participou diretamente do processo de montagem ou somente a partir do primeiro corte?

R: Sim, sou co-montador do filme junto com Lincoln Pércles.

16) O roteiro foi finalizado na ilha de edição?

R: Não trabalho com roteiro, costumo trabalhar apenas com escaletas.

17) O Áudio tem uma força maior que as imagens, a ligação telefônica no início do filme, outra ligação ocorrendo a conversa com uma fotografia cobrindo o áudio todo. Quando decidiu agir desta forma em cada caso?

R: O som tem uma força muito grande nesse filme. Não sei quando decidi, mas provavelmente na ilha de edição, quando você revela as potências do material captado.

18) No documentário há um depoimento na praia que ocupa cerca de 25 minutos do documentário que tem 77 minutos, ou seja quase um terço de sua duração. Por que decidiu assim?

R: Sempre me incomoda muito a maneira como se edita uma entrevista mais convencional, a cabeça falante, eliminando o que os montadores costumam chamar de barriga ou momentos banais. Quando se deixa uma entrevista sem cortes, você assume os momentos banais, as barrigas, as contradições e os silêncios entre uma palavra e outra e acredito que isso leva a cena ao reencontro com a própria vida, é muito pulsante, mas sempre um risco.

19) Há dois momentos do filme onde as imagens de arquivo utilizadas no depoimento do amigo de Rafael, e no final do próprio Rafael. Não há a utilização de arquivo pessoal e sim o verbal (exceção a fotografia da ligação telefônica para Cuiabá). Por que decidiu utilizar estas e não outras?

R: Nunca sei porque escolhi isso ou aquilo no filme e como. Realmente minha construção é mais intuitiva, me coloco sempre diante do material a ser montado como se percebesse pela primeira vez, um processo não de excluir o que não serve para a montagem, mas de revelar as potências desse material. Não sei se é certo ou errado, mas é como eu trabalho.

FINAL

1) Como você vê o atual momento do documentário brasileiro?

R: Fico muito empolgado com a quantidade de novos realizadores e com a renovação de propostas de linguagens, com os discursos distintos. Vivemos um grande momento na produção audiovisual brasileira.

2) Qual o perfil do atual documentarista brasileiro?

R: Não saberia te responder isso. É muito subjetivo e seria simplista reduzir a um perfil.

3) A formação profissional do documentarista tem um peso no produto final?

R: Nem sempre. E também não vejo o cinema como profissão e nem o filme como um produto.

- 4) Como você vê o futuro do documentário com as novas formas de interação coletiva nas redes sociais, como o *snapshot* ou *periscope*? É uma ferramenta de trabalho no processo ou no produto em si?

R: Olha, eu sou bem analógico. Não tenho nem internet no celular, nem sei o que é *snapshot* ou *periscope*. Mas é claro que as transformações nas tecnologias de informação e de interação tem uma influência forte nos meios de expressão artísticos e na sociedade como um todo.

- 5) Cinema se aprende na escola ou fora dela?

R: Demorei 10 anos para desaprender o que aprendi na escola de cinema por 2 anos. Uma escola instrumentaliza muito rápido o aluno. Existe uma gama de novos realizadores saindo das escolas que acreditam que o melhor equipamento é o que faz realizar o melhor filme. O ambiente acadêmico creio eu pode ser maléfico para a formação de um realizador. Mas acho necessário. Cinema não se ensina, se aprende vendo filmes, se relacionando de maneira mais vertical com a vida, se engajando político e socialmente e se aprende numa relação prática e teórica. Não consigo perceber o fazer cinematográfico se ele não vem acompanhado de uma reflexão crítica e profunda sobre o mundo em que vivemos.

BIBLIOGRAFIA

- CAETANO, Maria do Rosario (org.).** *DOCTV: Operação de rede*, São Paulo, Instituto Cinema em Transe, 2011.
- DA-RIN, Silvio.** *Espelho Partido – tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude.** *Cineastas e Imagens do Povo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- BISKIND, Peter.** *Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou hollywood*, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2009.
- BOGDANOVICH, Peter.** *Afinal quem faz os filmes?* São Paulo. Companhia das Letras. 2000.
- FERREIRA, Jairo.** *Cinema de Invenção*. São Paulo, Lumiar, 2000.
- LABAKI, Amir.** *É Tudo Cinema*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado IOESP, 2010.
- LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (org.).** *O Cinema do Real*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.
- LIMA, Fernando B.; Priolli, Gabriel; MACHADO, Arlindo.** *Televisão e Vídeo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1985.
- LIMA, Dellani & IKEDA, Marcelo.** *Cinema de Garagem*. São Paulo, Wset Multimídia, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean.** *A Tela Global*. Porto Alegre, Sulina, 2009.
- LUCA, Luiz Gonzaga Assis de.** *Cinema Digital, um novo cinema?* São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.
- LUCENA, Luiz Carlos.** *Nem tudo é verdade!* São Paulo, Ativa, 2007.
- LUCENA, Luiz Carlos.** *Como fazer documentários*. São Paulo, SUMMUS. 2012
- MACHADO, Arlindo (org.).** *Made In Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Itaú Cultural, 2003.
- MACHADO, Arlindo.** *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora. 2007
- MIGLIORIN, Cezar.** *Ensaio no Real, o documentário brasileiro hoje*. São Paulo Azougue Editorial. 2010.
- MOURA, Edgar.** *50 Anos Luz Câmera e Ação*, São Paulo, SENAC, 2005.
- MOTTA, Leda Tenório da.** *Barthes em Godard: críticas suntuosas e imagens que machucam*, São Paulo, Iluminuras, 2015.

- NICHOLS, Bill.** *Introdução ao documentário*, Campinas, Papirus, 2005.
- OFICINAS KINOFORUM.** *Vi Vendo... 10 anos de Histórias e histórias*. São Paulo, Kinoforum, 2012.
- OLIVIERI, Silvana.** *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade*, Salvador, EDUFBA, 2011.
- PUCCINI, Sérgio.** *Roteiro de documentário – da pré-produção à pós-produção*. Campinas, Papirus, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa.** *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*, São Paulo, SENAC 2008.
- RODRIGUES, Chris.** *O Cinema e a Produção*. São Paulo, DP&A, 2005.
- SANTORO, Luiz Fernando.** *A Imagem nas Mãos : O Vídeo Popular no Brasil*. São Paulo, Summus, 1998.
- SCHETTINO, Paulo Braz C.** *Diálogos sobre a tecnologia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.
- SOLER, Marcelo.** *Quanto Vale um Cineasta Brasileiro*. São Paulo, 2005.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org).** *Documentário no Brasil – tradição e transformação*, São Paulo, Summus, 2004.
- TRUFFAUT, François.** *TRUFFAUT/HITCHCOCK – Entrevistas*, São Paulo. Companhia das Letras 2004.

DISSERTAÇÕES E TESES

SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras – Universidades Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado*. Dissertação de Mestrado orientada pela professora doutora Maria Dora Genis Mourão, defendida na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes em 2004.

SILVA, Luciana Rodrigues. *O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e audiovisual*. Tese de Doutorado orientada pela professora doutora Maria Dora Genis Mourão, defendida na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes em 2012.

CATÁLOGOS

CATÁLOGO *1º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 1996.

CATÁLOGO *2º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 1997.

CATÁLOGO *3º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 1998.

CATÁLOGO *4º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 1999.

CATÁLOGO *5º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2000.

CATÁLOGO *6º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2001.

CATÁLOGO *7º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2002.

CATÁLOGO *8º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2003.

CATÁLOGO *9º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2004.

CATÁLOGO *10º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2005.

CATÁLOGO *11º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2006.

CATÁLOGO *12º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2007.

CATÁLOGO *13º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2008.

CATÁLOGO *14º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2009.

CATÁLOGO *15º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”*, São Paulo 2010.

CATÁLOGO *16º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”, São Paulo 2011.*

CATÁLOGO *17º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”, São Paulo 2012.*

CATÁLOGO *18º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”, São Paulo 2013.*

CATÁLOGO *19º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”, São Paulo 2014.*

CATÁLOGO *20º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”, São Paulo 2015.*

CATÁLOGO *21º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”, São Paulo 2016.*