

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Irislane Mendes Pereira

O realizador e a personagem:
relações intersubjetivas no processo criativo do documentário.

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Irislane Mendes Pereira

O realizador e a personagem:
relações intersubjetivas no processo criativo do documentário.

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. Dra. Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2011

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) a concessão da bolsa pesquisa a este mestrado, em convênio firmado com a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.

À professora Leda Tenório da Motta as orientações precisas e valiosas que me conduziram de maneira eficaz ao objetivo desta pesquisa.

À minha família e aos meus amigos a paciência e o apoio, em especial, ao Rafael Miyashiro a generosa contribuição e amizade. Ao escritor e amigo Hamilton Almeida a revisão e opinião sobre o texto.

Aos professores do programa de Comunicação e Semiótica a reflexão e o estímulo à pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo o estudo das relações entre o documentarista e sua personagem. Trata-se, mais especificamente, de analisar o diálogo estabelecido entre ambas as partes. Apoiando-se nas teorias e conceitos de estudiosos brasileiros e estrangeiros do gênero documentário – Fernão Pessoa Ramos, Jean-Claude Bernardet e Bill Nichols –, examina também a questão da produção da verdade do documentário, tal como este encontro intermediado pela câmera e proposto a uma leitura espectral a poderia garantir. Inseparável desta primeira interrogação, uma segunda refere-se à liberdade do sujeito depoente e à ética destas trocas. A seleção do *corpus* privilegiou aqueles filmes cujas personagens parecem ter suas singularidades preservadas na situação de interação em que estão engajadas. Em paralelo e por oportuno, apresenta-se também uma pequena história do documentário no Brasil, sob os influxos do neo-realismo italiano, do cinema direto e do cinema verdade ou *cinéma vérité*, que lhe imprimiram seus traços mais marcantes. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa documental e bibliográfica.

Como resultado, pode-se afirmar que a análise do *corpus* – notadamente destes importantes exemplares do gênero que são *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno e de *Jogo de Cena* (2007) de Eduardo Coutinho – evidenciou diferentes modelos de condução da palavra pelos atores em presença.

PALAVRAS-CHAVE: cinema documentário; documentário expositivo; documentário participativo; cinema direto; cinema verdade.

ABSTRACT

This thesis aims at the study of the relations between the documentarian and his character. More specifically, it analyses the dialogue that is established between both parts. Underpinned by theories and concepts by Brazilian and foreign documentary genre scholars — Fernão Pessoa Ramos, Jean-Claude Bernardet and Bill Nichols —, this work also examines the matter of the production of the documentary's truth, as such a meeting intermediated by the camera and proposed to a spectatorial reading could guarantee it. Inseparable from this first interrogation, there is a second one that refers to the witnessing subject's freedom and to the ethics of these exchanges. The selection of the *corpus* privileged those films which characters seem to have their singularities preserved in the situation of interaction in which they are engaged. Parallel to that and opportunely, a brief history of the documentary in Brazil, under the influx of Italian neorealism, direct cinema and *cinéma vérité*, which molded in it its most remarkable features, is presented. Methodologically, it is a documental and bibliographical research.

As a result, it is possible to assure that the *corpus* analysis — especially of these two important examples of this genre, *Viramundo* (1965), by Geraldo Sarno, and *Jogo de Cena* (2007), by Eduardo Coutinho — has evinced different models that present actors have to convey with words.

KEYWORDS: documentary cinema; expository documentary; participative documentary; direct cinema; *cinéma vérité*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Viramundo	48
Figura 02: Viramundo	52
Figura 03: Viramundo	54
Figura 04: Viramundo	61
Figura 05: Viramundo	63
Figura 06: Jogo de Cena	86
Figura 07: Jogo de Cena	87
Figura 08: Jogo de Cena	96
Figura 09: Jogo de Cena	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
 CAPÍTULO I	
1. O DOCUMENTÁRIO E SEUS MODOS.....	12
1.1 Histórias e influências	18
1.2 Os modos de enunciação.....	28
 CAPÍTULO II	
2. VIRAMUNDO E O MODELO SOCIOLOGICO DE GERALDO SARNÓ.....	32
2.1 Primeiro ato: a chegada.....	44
2.2 Segundo ato: trabalho na construção civil	51
2.3 Terceiro ato: trabalho na indústria, trabalho qualificado	54
2.4 Quarto ato: religião e alienação	58
2.5 Quinto ato: A desilusão e o retorno à terra natal	62
 CAPÍTULO III	
3. JOGO DE CENA E O USO DE FICÇÃO NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO.....	64
3.1 Análise fílmica.....	74
3.2 Histórias contadas, histórias recriadas	79
3.3 Outras histórias: discursos autônomos	96
3.4 Cena final: É tudo verdade?	100
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 101
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 106
 FILMOGRAFIA.....	 110

INTRODUÇÃO

Desde os seus primeiros delineamentos, o cinema documental tem ambicionado apresentar histórias bem contadas, convivendo com a narrativa e a tessitura que lhe é própria. No entanto, ao longo de sua história, o gênero passou também a almejar a representação social do homem comum. Assim tensionado, o documentário oferece à nossa reflexão a apaixonante questão das relações que se estabelecem entre as subjetividades do diretor e da personagem aí em confronto, aspecto que marcará toda a obra, segundo a nossa hipótese. Assim, a pergunta que aqui fazemos é: como cada cineasta relaciona os elementos – singularidades, negociação, acasos – com procedimentos que se mesclam à ficção, à fabulação e à realidade, na construção da narrativa fílmica?

Buscando responder esta questão, este trabalho concentra-se na análise fílmica, levando também em consideração o contexto histórico dos documentários em apreço. Assim, o seu foco se delimita na escolha de obras importantes do documentário brasileiro para investigar como os modos representam e se apresentam em relação aos procedimentos estilísticos da tradição documentária brasileira.

Podemos pensar em documentário, muitas vezes, como fragmentos, em decorrência da sua diversidade de filmes com métodos, estilos e técnicas. Fragmentos de imagens e memórias dispostas em mosaicos, em que peças se inter-relacionam através de falas, gestos e imagens. Mas, pela sua evolução no Brasil podemos verificar que o documentário clássico foi seguido conforme os seus preceitos iniciais, ao apresentar de modo expositivo, com a missão educativa de esclarecimento da importância das tradições, registros de técnicas primitivas de fabricação e práticas de uso e costumes tradicionais. Tinha como objetivo registrar as transformações vividas pelas manifestações culturais, com caráter preservacionista. O surgimento do cinema direto no Brasil trouxe a necessidade do corpo-a-corpo com o transcorrer do mundo, que passava pela fala do povo, solto no gestual popular, em seu vocabulário, em seu modo de agir e no resgate de memórias. Com a maior mobilidade conseguida pelos cineastas através das inovações tecnológicas, a captação de som direto da tomada, o registro mais próximo foi viabilizado. Já não cabia mais a distância, era preciso imergir no cotidiano dos filmados. Mas a narração explicativa sobre o outro, em que cineasta ou intelectual

se julga no papel de apontar problemas e soluções para a experiência popular, perdurou como modelo bastante característico, na primeira metade da década de 1960.

Com o aparecimento do Cinema Verdade ou Cinema Direto, o caráter de asserções dialógicas predominou através de entrevistas, depoimentos, diálogos, materiais de arquivo e pela diversidade de sons e falas incorporados ao documentário. Falas que resgatam memórias. E é com o documentário participativo, cujas características marcantes são a presença constante da oralidade e do cineasta em cena, intermediados pela câmera, que memórias são ativadas. Engajado ativamente, o cineasta provoca no outro a forte presença do “eu” que fala, na tentativa de manter uma conversa em pé de igualdade, mesmo sendo esta utópica e temporária.

A seleção obedeceu alguns critérios. Primeiramente, considerei a importância da produção de cada cineasta no contexto do documentário brasileiro. A partir daí, busquei selecionar a obra mais representativa de cada realizador, dentro da discussão proposta. Contemplei, através das análises dos dois filmes, características próprias relacionadas ao estilo e ao tratamento dado às subjetividades dos personagens. Entendendo que o filme se constrói, muitas vezes, na montagem; a discussão sobre a adoção de propostas estéticas, na forma e no conteúdo, e um alto nível de intervenção, se faz necessária.

As análises se apoiam em conceitos ligados à teoria e à história do documentário, destacando Jean-Claude Bernardet – de quem, além do conceito de “modelo sociológico”, é utilizado, como base, a análise feita do filme *Viramundo* –, Bill Nichols e Fernão Ramos, fundamentais para a definição e a contextualização dos modos documentários. Destacam-se também, como referência constante, Sérgio Santeiro e o seu conceito de “ator natural” e “dramaturgia natural”. Conceitos desenvolvidos na década de 1970 que abrem a relação diretor/personagem e a mobilização de recursos para construir a melhor representação de si mesmo.

No primeiro capítulo traço uma pequena e necessária história do documentário, para situar as experiências realizadas por documentaristas representativos, considerando as diferentes conjunturas históricas. São tecidas considerações sobre os modos de documentário, com o objetivo de compreender as suas influências, as formações e as variações percebidas pela variedade fílmica.

O segundo capítulo apresenta a primeira das duas análises que constitui o *corpus* da dissertação. O primeiro filme a ser analisado nesta seção é *Viramundo* (1965), de

Geraldo Sarno. Um dos filmes da série intitulada *Brasil Verdade*, produzida pela *Caravana Farkas*, e um dos primeiros a utilizar técnicas do Cinema Direto, o filme, de caráter expositivo, é enquadrado no “modelo sociológico” proposto por Jean-Claude Bernardet. O modelo, como veremos no percurso da análise, tem na articulação da voz *off*, autoritária e arrogante, e dos entrevistados, a comprovação da tese. Com o olhar sobre a realidade brasileira determinando soluções, esta tradição se manteve ainda na produção dos anos 1960; enquanto na Europa e nos Estados Unidos, o Cinema Direto e o Cinema Verdade rompiam com este modelo *griersoniano*. Trabalhando com dualidades e com a montagem circular, a sua estrutura se baseia em estudos sociológicos, partindo do geral para o particular. O capítulo explora a variedade de recursos articulados pelo cineasta – narração *off*, entrevistas, imagens, música – buscando entender como cada um dos elementos reforçam a “voz do texto”.

O terceiro capítulo, com base nos estudos de Consuelo Lins, analisa o filme de Eduardo Coutinho, *Jogo de Cena*, também pelo ponto de vista da articulação de vozes no desenvolvimento da obra. O filme trabalha, de maneira explícita, a questão ficção versus realidade que envolve o documentário. Ele nos oferece um retrato reconhecível do mundo na forma de relatos, de particularidades únicas que emergem dos encontros. Construindo, sob a forma de discurso, recortes do mundo onde podemos encontrar histórias e descrições que nos permitam uma visão diferente da vida, acrescentando “uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2008: 27). E é durante o ato de narrar que a personagem ou ator social, se constrói em relação ao seu passado, no ato da narração, e na atitude diante da câmera e do cineasta. A partir do conceito de performance, desenvolvida por Erving Goffman, podemos entender que, por trás da voz da personagem memórias são condensadas, a fim de endossar a sequência que seguirá a sua performance. “A performance oral efetiva aquilo que o poeta viu e ouviu, rememora e improvisa com sua voz, com seu corpo, com sua memória” (MACHADO, 1993: 3).

Apesar dos dois documentários se situarem em momentos tão distintos, a seleção para esta análise buscou enfocar, através da diversidade de procedimentos, a experiência subjetiva de cada personagem retratado.

CAPÍTULO I

1. O DOCUMENTÁRIO E SEUS MODOS

É fato que “o nome *documentário* recobre uma enorme diversidade de filmes, representantes dos mais diversos métodos, estilos e técnicas”, o que dificulta qualquer forma de conceituação dogmática (DA-RIN, 2008: 15). Gênero advindo do cinema ficcional clássico, não contou com bases estabilizadoras que impusessem convenções estilísticas e padrões narrativos aproximando-o da homogeneidade. Isto causa grande dificuldade na tentativa de denominá-lo. Suas fronteiras são tênues e seus modos de enunciação se mesclam à ficção, à performance, a imagens de arquivos e experiências pessoais do cineasta.

Com grande variedade de temas e formas, particularidades próprias a cada filme possibilitam a prática criativa do cinema brasileiro. Segundo Jesús Martín-Barbero, “o gênero não é somente qualidade de narrativa, mas também o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento - enquanto chave de leitura, de decifração do sentido e enquanto reencontro com um ‘mundo’” (MARTÍN-BARBERO, 2009: 204).

Pela variedade de material fílmico identificado ao longo da história cinematográfica – com percursos peculiares que criticavam, superavam ou resgatavam seus antecessores – conceituá-lo pela análise talvez seja a forma mais correta de evitar uma simplificação de um domínio, cujas fronteiras incertas se configuram sucessivamente. Ao analisar o documentário de forma não totalizante, Bill Nichols procura “reconhecer em que medida nosso objeto de estudo é constituído e reconstituído por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretantes” (NICHOLS, 1991: 17).

Entretanto, ao compartilharem de determinadas referências em torno de uma mesma tradição é natural que haja definições que se agrupam sob um determinado termo. Sintetizada por conceitos, esta forma de agrupar leva em consideração um conteúdo histórico que apresenta diversidade temática, estética e transformações em torno de um eixo direcional.

Apesar das dificuldades e tentativas, uma definição sobre o gênero documentário foi estabelecida e divulgada em 1948 pela associação de realizadores *World Union of Documentary*:

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou a emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ambição do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (apud. Da-Rin, 2008:15)

Trata-se de uma definição que recai mais nos efeitos sobre os espectadores do que na composição fílmica, mas que segue fielmente as bases da tradição documentária. Bases que repousam na ideia do documentário como representação do mundo em que vivemos ou como reconstituído da verdade da realidade e espelho do mundo. A ideia já estava aí presente, assim como a ideia de interferência na realidade social. Sua tradição estava enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade. Conceitos sustentados durante anos se revelaram equivocados e ingênuos pelas duras críticas, hoje dirigidos a eles.

Nessa acepção, o documentário torna “visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2008: 26). Documentaristas podem nos dar a oportunidade de perceber questões merecedoras de atenção, onde as atualidades e as possíveis soluções geram um vínculo forte e profundo entre o documentário e o mundo histórico. Esta é uma maneira de se pensar o documentário através da subjetividade – condição básica do diálogo – do cineasta que coloca diante de nós o seu ponto de vista: “Vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele” (NICHOLS, 2008: 20).

Documentários de representação social carregam novas visões do mundo em que vivemos, que nos chegam de forma persuasiva através de determinado ponto de vista, em que o discurso voltado para o espectador tem papel de destaque. São o que, normalmente, chamamos de não-ficção. Nele, o outro representado está presente e é revelado através de um compromisso social em que a ética se faz necessária. São as diferentes formas que moldam as relações entre o realizador e o outro representado, que vão permear as discussões e as diferentes posturas assumidas pelos documentários e os seus realizadores.

Outra definição possível seria pela comparação à ficção. Mesmo que esta também apresente asserções sobre o mundo, a forma documental tem em outro tipo de espectador a sua direção e distintos tipos de relação entre cineasta e tema; isto faz com que haja um reconhecimento do objeto, que é construído e reconstruído “por uma diversidade de agentes discursivos e comunidades interpretativas” (NICHOLS, 1991: 17).

Enquanto a ficção se define a partir de uma estrutura narrativa em torno de uma trama estruturada pela sequência de planos, com uso de personagens, direcionamento do espectador para o seu objetivo, baseando-se em um mundo imaginado pelo cineasta, o documentário, em geral, aborda o mundo em que vivemos. O que determina a singularidade da narrativa documentária em relação à ficcional é o tipo de pacto estabelecido com o espectador.

Mesmo com diferenças colocadas, elas não são suficientes para se estabelecer a separação absoluta dos dois gêneros, pois o limite entre ficção e realidade, “está cada vez mais entrelaçado” (COUTINHO, 2008: 42). Bill Nichols discorre sobre isto:

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa) (NICHOLS, 2008: 17).

Há também os documentários que tratam de algo não real, ou seja, documentários que tratam de fenômenos paranormais ou de extraterrestres, por exemplo. Eles não deixam de ser documentário, porém, segundo Fernão Ramos, “pode ser um documentário pouco ético, manipulador, supersticioso, não objetivo, etc., mas não deixa de ser um documentário por isso” (RAMOS, 2008: 30). E é justamente esta fronteira tão tênue, mas nem por isso inexistente, que permite uma criação autoral.

Cineastas que, de forma explícita, enganam o espectador com falsas histórias fazem parte do denominado *fake documentary*¹. E o que os coloca na categoria de

¹ Chamado de forma pejorativa pelos ingleses como *mock-documentary*, caracteriza-se por forjar “falsas entrevistas, alterando ou renomeando materiais de arquivo,[...] para demonstrar ao espectador a facilidade em manipular informações e imagens, propondo uma utilização subversiva do documentário” (MACHADO, 2005: 11)

documentário continua sendo a forma de enunciação, embora apresente asserções ambíguas (verdades e mentiras).

Mas este campo fronteiro apresenta interações, mesclas e diluições em quatro pontos: o docudrama, o telejornalismo ou *atualidades*, a publicidade e o cinema experimental ou videoarte. Temos aí, segundo Fernão Ramos, “fronteiras que interagem de modo denso com as articulações estruturais da narrativa documentária sem sua configuração histórica” (RAMOS, 2008: 51).

Apesar de representar fatos históricos, o docudrama parte de uma trama que, embora tome como matéria base elementos da realidade, é construída de maneira clássica pela narrativa ficcional. A sua recepção também o coloca no campo da ficção, ao ser interpretado pelos espectadores entretidos em hipóteses sobre personagens e ações. Eles sabem que um fato histórico pode ser distorcido.

No caso das *atualidades*, consideradas como reportagem no mundo contemporâneo e produzidas em série para serem exibidas antes do filme de ficção, o Estado tinha presença marcante ao regulamentá-las. Voltadas muito mais à forma noticiosa, sem viés autoral e dentro de um formato enunciativo de programa que difere do documentário, constituíram um gênero cinematográfico que se manteve desde os anos 1910 até meados de 1970². Será historicamente e pela unidade discursiva particular que a forma narrativa das *atualidades* divergirá do documentário. Enquanto os documentaristas procuravam, através do *tratamento criativo*, diferenciar a arte do documentário, as *atualidades* apresentavam apenas um registro do “transcorrer do mundo impresso na película na posição de recuo completo do sujeito-da-câmera” (RAMOS, 2008: 57). Para a definição de sujeito-da-câmera, recorro novamente a Fernão Ramos, que conceitua o termo da seguinte forma:

O sujeito-da-câmera não é necessariamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito-da-câmera é composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (“em seu lançar-se”) através da mediação da câmera. O sujeito-da-câmera não existe em si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. (RAMOS, 2005: 186)

² No Brasil, durante os anos de 1930, sob o governo de Getúlio Vargas, houve forte investimento nas *atualidades*, aqui chamadas de *cinējornais*. Imbuídas do papel de órgão oficial do regime, perduraram até os anos 1980. Exemplos: Jean Manzon, Primo Carbonari e Canal 100.

Assim também ocorre com a publicidade, que se distingue da propaganda por tratar-se de uma forma narrativa composta de enunciados assertivos sobre mercadorias, cuja mídia predominante é a televisão. A propaganda era bem recebida dentro dos preceitos éticos do documentário clássico, desde que as asserções estivessem inseridas “dentro do campo ideológico considerado positivo pelo sujeito que enuncia” (RAMOS, 2008: 62). A ruptura com a propaganda no documentário clássico ocorrerá com a chegada do documentário direto, cujo estilo e ética apresentam-se novos.

Para finalizar, o cinema experimental ou a videoarte, que dialogam entre si, receberam influências vanguardistas da tradição documentária – Dziga Vertov foi fortemente influenciado pelo construtivismo, que também influenciou Grierson ao se nortear pela teoria da montagem de Eisenstein. Esta influência se estendeu aos documentários que tinham a representação do espaço urbano como tema, nos anos 1920: *Berlim: Sinfonia de metrópole*, 1927, de Walter Ruttmann; *Apenas as horas (Rien que les heures)*, 1926, de Alberto Cavalcanti e outros que, marcados pela representação urbana das sinfonias, pagam o “seu débito com a tradição das vanguardas construtivistas”. (RAMOS, 2008: 67)

Estas influências e hibridismos são perceptíveis ao longo da história do documentário. Ao pensarmos de forma cronológica ao seu surgimento, os diversos modos ou estilos do documentário não apresentam, necessariamente, a sobreposição de um sobre o outro. Alguns modos que começaram em um determinado período podem permanecer como recurso importante para as décadas seguintes. Exemplos podem ser verificados como: o modo expositivo, cuja característica enfatiza o comentário verbal, que remonta à década de 1920, mas continua influenciando até os dias de hoje; e o modo poético que, com forte presença no cinema contemporâneo, apresenta influências vanguardistas dos anos de 1920 e se aproxima do cinema direto, quando há o predomínio da enunciação na primeira pessoa.

Apesar de surgir, historicamente, nas bordas da narrativa ficcional, da propaganda e do jornalismo, o que nos ajuda a pensar o documentário é seu diferencial estilístico que o singulariza em relação ao cinema ficcional. “Ao evitarmos os adjetivos verdade/objetividade na definição do campo documentário, nos atemos ao diferencial estilístico e à indexação para afirmar a tradição documentária” (RAMOS, 2008: 55). No mesmo sentido, ao considerar o documentário pela sua “diversidade conflitiva de práticas e retóricas”, Silvio Da-Rin diz que, “a esta altura, parece-nos de todo evidente

que rotular um filme documentário não autentica seus significados. Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real” (DA-RIN, 2008: 221).

Assim sendo, considerando algumas colocações de Fernão Ramos, podemos pensar que:

o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa (RAMOS, 2008: 22).

Ele trabalha a fim de estabelecer ligações, de extrair de nós histórias vividas, oferecendo um retrato reconhecível do mundo na forma de relatos e argumentos persuasivos. Constrói, sob a forma de discurso, recortes do mundo onde podemos encontrar histórias e descrições que nos permitem ter uma visão diferente da vida, acrescentando “uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2008: 27). Afinal, o que temos é uma representação da realidade e não a sua mera reprodução.

Suas imagens evidenciam tensões entre realidade e ficção, entre verdadeiro e falso, entre imagem e realidade. Tem no mito da objetividade a sua força documental e os riscos entre o visível e o real. Esta relação entre a imagem e o real foi fundamental para a sua invenção, com questões referentes à representação, objetividade e a sua verdade de representação, mesmo com conotações diferentes a estes conceitos.

Será no final dos anos 1990 que, de forma consensual, um pensamento mais amplo sobre o documentário, além da narrativa clássica, ocorrerá. Com a revolução estilística deflagrada pelo cinema direto/cinema verdade, formas de se produzir documentário foram proporcionadas por um desenvolvimento tecnológico com o uso de equipamentos portáteis e ágeis, além de mudanças ocorridas na linguagem. Será acrescido às bases clássicas do cinema documentário o uso de manipulação de imagens digitais e experimentações, frutos de inflexões de seu tempo que se misturam às transformações sócio-culturais com as convergências de mídias, em que “texto, imagem e som não são mais o que costumam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam, unem-se e separam-se, entrecruzam-se...” (SANTAELLA, 2007: 24).

Demonstrando que não há fronteiras entre os gêneros e que o hibridismo e a convergência de mídias são características dos tempos atuais (SANTAELLA, 2007), a produção do documentário contemporâneo não se limita apenas à representação da realidade. A sua diversidade de modos carrega reflexões sobre os mais diversos aspectos do mundo, construída pelo discurso não apenas verbal, mas também imagético e sonoro. O que temos são recortes do mundo que, segundo Paulo Menezes:

se desdobram na constituição de conceitos visuais de construção do outro, e do mundo [...] E aí, nesta crença, a duplicação da realidade do mundo na realidade da tela se desdobra e a ilusão de se tomar uma coisa pela outra se consolida (MENEZES, 2005: 82).

Com uma produção crescente nas últimas décadas, a produção brasileira tem-se mostrado ávida por novas experimentações. Esse *boom* não se justifica apenas pelo barateamento dos equipamentos e pela redução do número de membros da equipe, mas pela possibilidade de maior difusão através de festivais (*É tudo Verdade*³), salas de cinemas e programas de fomentos.

1.1 História e influências

A história do documentário se confunde com a própria história do cinema, com os irmãos Lumière e as suas primeiras imagens da vida urbana captadas pelas lentes que reproduziam o cotidiano de maneira realista. Para alguns, os registros de imagens de pessoas em situações familiares integradas ao ambiente natural, de difícil apreensão à primeira vista e recebidas com grande entusiasmo pelo público, foram a base do desenvolvimento do documentário. Segundo Bill Nichols: “A combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental” (NICHOLS, 2008:118).

Esta não é a sua única face. “O cinema sempre oscilou entre dois polos, o de fornecer um novo padrão de representação realista e (simultaneamente) o de apresentar um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis” (GUNNING, 1996: 25).

³ É Tudo Verdade é o principal evento dedicado exclusivamente à cultura do documentário na América do Sul. Criado em 1996 pelo crítico Amir Labaki, o festival tem exibido, anualmente, cerca de uma centena de obras não-ficcionais brasileiras e internacionais, entre lançamentos e clássicos, simultaneamente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O que as primeiras projeções trouxeram foram frutos de experimentos articulados às técnicas já conhecidas, que se tornaram progressivamente assimiladas. Os Lumière intencionavam filiar-se a uma vertente de pesquisadores do movimento, traçando uma trajetória técnico-científica, dedicando-se aos experimentos de observação e registro do real executados, muitas vezes por câmera-oculta. As várias versões de seus filmes sugerem um aperfeiçoamento de um método de apreensão do movimento, contribuindo para construir tecnicamente a “realidade” transformada em espetáculo.

As atualidades que designavam, além dos filmes dos Lumière, também encenações e reconstituições, tinham grande repercussão na mídia. Eram imagens que não podiam ser filmadas ao vivo, mas que tinham valor de representações espetaculares dos acontecimentos. Como exemplo do gênero popular de atualidades, temos as cenas de guerra que utilizavam, além de registros reais, encenações que eram consumidas avidamente pelos espectadores.

Este panorama começou a mudar no início do século XX, quando a preferência do público se dirigiu aos filmes encenados em estúdios. Eles deixaram de ser vendidos em pedaços e editados em formatos diversos para serem alugados e exibidos prontos, com duração definida. Houve uma convergência das diferentes tecnologias para um modelo padronizado de velocidade, formato de perfuração, bitola, tornando-os filmes compatíveis e intercambiáveis. Também ocorreram alterações na sua forma de exibição, deixando os salões e as salas de teatro para locais exclusivos e fixos, com sessões programadas.

A necessidade de filmes novos e mais longos, exigidos por uma demanda crescente, estimulou a realização de maior número de planos, possibilitando a conquista de algo vital como o domínio da temporalidade na progressão narrativa. O que não era organizado de forma linear e temporal nos primeiros tempos do cinema foi alterado pelo surgimento da montagem paralela, surgida na primeira década do século XX, proporcionando ao espectador interpretações de ações simultâneas. Relações espaciais juntamente com a adoção sistemática de campo, contracampo, movimento de câmera, iluminação, cenários reais dotados de profundidade e objetos em cena, a fim de criar um espaço orgânico habitado por personagens, contribuíram para superar uma bidimensionalidade em detrimento a uma ilusão real. Foram mudanças profundas no modo de contar histórias.

Reconhecido, quase por unanimidade entre os historiadores, Griffith teve um papel de destaque neste processo, ao experimentar e exercitar a prática da filmagem em função da montagem narrativa. Ele alcançou o domínio do encadeamento de planos, baseados em entradas e saídas de quadro e na mudança de regras da continuidade com o uso de *raccords* – nome que designa os efeitos visuais, sonoros ou a linguagem cinematográfica utilizados para garantir coerência entre as cenas subsequentes em um filme – de direção, olhar e movimento. Gerou o sistema filmagem-montagem-fruição, que faz dos fragmentos de cenas possibilidades de reconstrução, via montagem, da espacialidade e temporalidade da linguagem cinematográfica; convencionada e reconhecida, com algumas alterações, até os dias de hoje.

Tomando os filmes de Griffith como referência, é possível observar o período 1908-1913 como um ponto de inflexão decisivo na história do cinema. Não é apenas uma progressão na decupagem que se verifica. É a consolidação de princípios de representação que inscrevem o cinema na tradição de uma literatura e de um teatro preocupados com o coeficiente de realidade na composição do imaginário (XAVIER, 1984: 45).

A conquista do domínio da linearidade narrativa transformou o cinema em entretenimento de massa. Com a padronização dos programas em duas partes, longa-metragem de ficção e atualidades, ao longo da década de 1910, completou-se o processo de institucionalização do cinema. Produtores como Charles Pathé iniciaram a distribuição dos chamados *newsreel* ou cinejornal, que apresentavam, além de noticiários, registros de viagens (filmes de viagem têm a sua origem em meados do século XIX), atrações esportivas e diversas. As suas inovações estavam no formato seriado compatível com o mercado industrial e com a renovação semanal, que assegurava ao mercado exibidor um público cativo. Logo, grandes empresas produtoras norte-americanas entraram na concorrência.

Com o consumo da produção cinematográfica e a crescente predominância da ficção nas salas de cinema, filmes de viagem ou *travelogue* deixaram de atrair o público de massa para ilustrar palestras e conferências sobre geografia e etnologia que pediam um público elitista mais voltado à informação que à diversão. Com o foco direcionado mais para a figura do explorador e o seu relato na primeira pessoa do que para a própria expedição, os filmes de viagem, ainda carentes de bases fílmicas próprias, deixaram de captar e atrair o espectador para o mundo imaginário do relato.

O grande impacto junto ao público, crítica e cineastas viria com o filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, considerado por muitos teóricos como o marco do fechamento do período Lumière e desbravador dos horizontes de um cinema preocupado com o registro da realidade. Segundo Da-Rin: “A novidade radical deste filme estava na abertura de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem e as ficções, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos” (DA-RIN, 2008: 46).

Ao contrário do filmes de viagem, que se filiavam mais ao modelo de observação da realidade dos Lumière e a uma perspectiva educativa, *Nanook of the North* articulou-se em torno de uma comunidade e seus personagens, que constroem e reconstroem fatos através de encenações em locações preparadas para a câmera. Flaherty, com seu refinamento narrativo, partiu de princípios da ficção que possibilitavam a criação de situações comoventes ainda não exploradas nos filmes de viagem, para resultar em uma montagem narrativa, garantida pela manipulação do espaço-tempo, pela identificação do espectador com o personagem e pela dramaticidade do filme. Além da montagem de uma série de planos, de maneira a dar uma ideia de simultaneidade imaginária, micronarrativas foram inseridas em sequências longas.

Flaherty neste momento já tinha absorvido este mecanismo do filme de ficção, mas o aplicava a um material não inventado por um escritor ou diretor, nem encenado por atores. Logo, o drama, com seu potencial de impacto emocional, casava-se com algo mais real – pessoas sendo elas mesmas (BARNOUW, 1974: 39).

Além da quantidade de planos e movimentos de câmera, ainda não comuns à ficção, Flaherty utilizou recursos combinados com pontos de vista do personagem, inserindo a subjetividade, ao mesmo tempo em que transgredia as regras clássicas da ficção ao mostrar olhares dirigidos à câmera. Recorrendo ao padrão da oratória clássica, que procurava falar do mundo histórico sob uma determinada perspectiva, sem roteiro prévio e fazendo uso de micronarrativas, seu cinema consistia de imagens decorrentes do convívio e da dramatização de situações do cotidiano encenadas por membros das próprias comunidades, com o propósito de demonstrar o conflito entre o homem e a natureza.

Apesar de viver intensamente, durante anos, nos cenários e locações, de forma participativa, em pleno convívio com o universo a ser retratado, ele foi ambivalente em alguns casos, como ao encenar situações tradicionais que já não faziam parte do

cotidiano – “o essencial para ele não era a real identidade de alguém, mas a função no filme, associada a um desempenho que infundisse credibilidade” (DA-RIN, 2008: 52). A sua contribuição seria, sem dúvida, na criação de um método de pesquisa, filmagem e montagem, que inauguraria uma narrativa documentária, possível somente pelo modo de representação instituído naquele momento, a ficção. A fronteira entre ficção e documentário mostra-se, desde o início, algo tênue e seu modelo centrado na encenação de costumes em via de desaparecimento seria deixado para trás pela geração do cinema direto.

Mais de uma década depois, seria de John Grierson – de formação filosófica e convicções políticas não partidárias, acreditava na integração social através do Governo – o papel de estabelecer as bases institucionais da tradição documentária, através das técnicas de montagem e da narrativa fílmica particular. Considerado um dos principais nomes do gênero, John Grierson, que definiu o documentário como “o tratamento criativo da atualidade”, consolidará sua escola griersoniana pelo modo clássico de se fazer documentário com pretensão à realidade, objetividade e autenticidade, mas nos moldes de uma ética educativa.

Como principal organizador e fundador do movimento do cinema documentário inglês, convenceu a todos do seu projeto educacional com maior receptividade governamental e persuasão na comunicação com o público. Era um cinema com capacidade de capturar a imaginação das platéias, com grandes chances de difundir valores cívicos e educacionais voltados à cultura britânica, num período em que o cinema americano dominava 95% do mercado.

Com a intenção de produzir filmes épicos de grandes orçamentos, depois de um período de estudos nos Estados-Unidos, Grierson voltou à Inglaterra e se ajustou à realidade pós-guerra. Chamado a demonstrar as suas ideias sobre o cinema através de relatórios, sugeriu a produção, criação, distribuição e exibição de curtas-metragens na linha das atualidades e cinejornais, com objetivos propagandísticos e educativos, à EMB (Empire Marketing Board)⁴. Com a proposta de sintetizar em um gênero questões sociais e individuais, a escolha das atualidades promoveria a integração da publicidade dos produtos ingleses e da cidadania.

⁴ Importante organismo inglês dedicado à propaganda, que estabeleceu o arquétipo dos serviços governamentais de relações públicas. (Da-Rin, 2008: 56)

Mas estes filmes não tinham a intenção de serem meras descrições dos fatos. Eles deveriam fugir da concepção comercial, aproximando-se de algo mais original com valorização do tempo, do ritmo e da composição. Segundo Fernão Ramos, o sonho de Grierson era a transformação do documentário em uma grande “*Arte* (com A maiúsculo), conquistando o estatuto que o cinema construtivista e os clássicos do mudo, no final da década de 1920, já haviam conquistado na intelectualidade e em vasto público” (RAMOS, 2008: 56). Seguindo sugestões do próprio Grierson, os filmes de propaganda deveriam ser rodados em ambientes naturais, apresentar argumentos simples que fossem acessíveis ao público e alto nível técnico e cinematográfico. Conceitos demonstrados em *Drifters*, único filme de Grierson a torná-lo influente junto a um grupo de colaboradores que se dedicavam à realização de documentários.

Marcado mais pela formação acadêmica do que pela prática em cinema, este grupo aceitou trabalhar sob a orientação de Grierson que, paralelamente à produção de curtas-metragens de propagandas de baixo orçamento, desenvolveu um trabalho de promoção do movimento do documentário junto às autoridades e à crítica especializada.

Com o modelo de patrocínio governamental espalhado pelo mundo, a partir do final dos anos 1930, enfatizando o papel de orador do documentarista, os filmes assim realizados tinham caráter de política social com predisposição à persuasão do público pelas soluções escolhidas. Havia uma orientação do espectador para uma perspectiva do mundo, através do consenso nacional sobre os valores propostos, ratificando um sentimento de identidade nacional.

De certa forma, ao impor seu ponto de vista, John Grierson se contrapôs ao idealismo romântico de Robert Flaherty. A sua forma de abordar questões do mundo contemporâneo com ênfase no nacionalismo racional de forma prática e realista era contrária às reverências que Flaherty fazia às qualidades de outrora. O conceito de documentário aliado aos objetivos sociais e políticos poderia ser entendido como a forma mais conservadora da estética soviética que tinha em Dziga Vertov⁵ o seu símbolo maior. Grierson defendeu a sua posição ao dizer que:

Foi na interpretação educacional, e não na interpretação política ou estética, que o filme documentário encontrou uma “demanda”; logo

⁵ Considerado por muitos como um dos precursores do cinema direto, Dziga Vertov reivindicava um cinema mais abrangente, o Cine-Olho, que ilustrar a teoria do documentário como método de captar a “vida de improviso” (SADOUL, 1971). Fundou a teoria do *Kino Pravda*, cinema-verdade, que daria origem à obra *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin.

se tornou financiável. Este ponto é de grande importância na apresentação do filme documentário como uma contribuição fundamental para a informação governamental e também para a teoria educacional. Tornou-se financiável porque, por um lado, foi ao encontro da necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do Estado. Por outro lado, foi ao encontro da necessidade de educadores de um meio atraente e dramático que interpretasse a natureza da comunidade. Um proporcionava o público; o outro, o patrocínio. Assim se fechava o ciclo econômico (GRIERSON apud. LABAKI, 2006: 38).

Alguns documentaristas, alinhados ao Partido Comunista e contrários à estética de Grierson, deram ao cinema um poder de participação, colaborando com causas operárias no lugar de apenas retratá-los como vítimas impotentes. “Cineastas que constituíram a vanguarda política do cinema documentário” (NICHOLS, 2008: 188).

Com a extinção da EMB, por motivos de redução orçamentária, Grierson e membros de seu grupo passaram pela GPO, que não mostraria bases institucionais tão diferentes quanto à primeira. Sofrendo pressões do governo, do British Film Institute – que ambicionava tornar-se o único intermediário entre governo e indústria cinematográfica – e das empresas privadas que questionavam o uso de verbas públicas na forma de atuação; novos núcleos de produção documentária se formaram junto a algumas empresas e produtoras independentes.

Além de propagarem as ideias do documentário inglês, através de artigos e palestras, as suas obras fílmicas levaram à tela, pela primeira vez, imagens de operários e camponeses ingleses formando a base do documentário realista na Inglaterra. Nos mais de 300 documentários produzidos neste período, vários se tornariam clássicos, mas grande parte seria de produção educativa, marcada pelo formalismo.

Sobre isto, Da-Rin discorre:

Se o objetivo supremo de Grierson era a educação para a cidadania, não deixa de ser paradoxal que os filmes que produziu fossem tão formalistas e evitassem sistematicamente aprofundar as questões sociais e econômicas. Em grande parte isto se devia às limitações ideológicas e políticas de um trabalho realizado sob a tutela do Estado. (DA-RIN, 2008: 65)

Era também paradoxal estar em uma Inglaterra liberal, que defendia a livre imprensa, enquanto documentários produzidos de maneira educativa atendiam aos interesses do Estado, que os patrocinava, e da educação, que angariava público.

Além de seu apuro estético e rigor formal, a dramatização apresentada, ao contrário do que acontecia nos estúdios, era a mais próxima da cena viva, pois fazia uso de atores nativos. Dando continuidade ao exemplo de Flaherty, Grierson concedeu importância aos materiais naturais, privilegiando meios sociais e histórias baseadas nas vidas dos próprios personagens. Ele acreditava na capacidade que o cinema tinha em fazer circular, através da observação e seleção, novas visões sobre a vida. Apesar da defesa que fazia do cinema quanto a um instrumento voltado ao movimento de cunho educativo.

Uma das convenções estabelecidas na Inglaterra dos anos 1930, base do documentário clássico, sob a liderança de John Grierson, foi o comentário em *voz-over*. Comentário que se dirige diretamente ao público com a finalidade de expor, explicitamente, um determinado ponto de vista, como detentora de um saber sobre o mundo. Apesar de o modelo ter perdurado durante décadas, foi a partir dos anos 1960, com o aparecimento do Cinema Direto/Cinema Verdade, que o documentário de estilo mais autoral enunciou através de asserções dialógicas.

A predominância de entrevistas e depoimentos propostos pelo cineasta mudou a forma de enunciação do documentário e o uso da primeira pessoa lhe trouxe um novo tratamento, caracterizado como narrativa condutora de diversas vozes que falam de si ou do mundo. Surgiram, então, outros modos de enunciação.

O documentário passou por uma linha evolutiva, indo do modo clássico, através do modo expositivo, ao cinema direto, através do modo de observação e ao cinema-verdade, através do modo interativo ou participativo. Passou de “uma concepção à outra e de uma técnica a outra, acreditando-se em um caminhar em direção a um acréscimo do real” (LINS, 2007: 229).

E o Brasil seguiu esta evolução ao receber o movimento de cunho educativo, criado e propagado por John Grierson, que, através de um decreto-lei de 1932, obrigou a exibição de curtas-metragens educativos realizados no Brasil antes de cada sessão de longa estrangeiro. A própria criação da INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), em 1936, remete aos ideias governistas de Getúlio Vargas, do cinema como “o livro das imagens luminosas” (LABAKI, 2006: 39). Uma parte da produção, os cinejornais, era voltada à propaganda política do governo, enquanto que a outra parte, curtas e médias-metragens, serviam como instrumento educacional. “O projeto do INCE combinava o

documentarismo instrumental de John Grierson ao preservacionismo de Mário de Andrade” (LABAKI, 2006: 40)

Considerado o “diretor da casa”, Humberto Mauro, que realizou, em duas fases, 357 filmes para a INCE, teve grande destaque. Com predomínio de temas científicos, incursões na cultura popular e perfil de vultos históricos, a primeira fase, sob o comando de Edgard Roquette-Pinto, foi marcada pelo documentarismo instrumental de John Grierson (LABAKI, 2006). Na segunda fase, o cunho pedagógico foi trocado por uma preocupação mais formal, preponderando o preservacionismo de Mário de Andrade. A sua fase final foi marcada pela série *Brasilianas*, composta de sete curtas-metragens que teve como destaque a preservação e a cultura popular. Humberto Mauro afirmava que, com seus registros, buscava “o reencantamento do mundo” (apud. LABAKI, 2006: 40).

Além de Humberto Mauro, que permaneceu por quase 30 anos no Instituto, outros cineastas realizaram filmes para e sob o patrocínio da INCE. No entanto, a influência dos últimos curtas de Humberto Mauro foi sentida nos dois principais marcos do documentário brasileiro: *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Apesar da precariedade técnica e da montagem elementar, *Aruanda*, um dos principais documentários do início do Cinema Novo, afirmou influências recolhidas do neo-realismo italiano. E sua precariedade de recursos tornou-se uma expressão e não uma consequência do subdesenvolvimento (BERNARDET, 2003).

O documentário brasileiro que chegou à década de 1960 compreendeu a articulação dos cineastas jovens cinemanovistas, pelo grupo paulista de Thomas Farkas, e pela inserção do Cinema Direto/Cinema Verdade.

O grupo paulista que se formou em torno do fotógrafo e produtor Thomas Farkas buscava resgatar valores da cultura popular, sobressaindo o foco sobre o homem brasileiro e os seus aspectos sócio-econômico, cultural e histórico. “No plano do conteúdo, verifica-se o recorrente mapeamento da geografia e da história nordestina em busca de situações particulares” (SOBRINHO, 2008: 156). Enfoque que se adequava aos preceitos defendidos por intelectuais e artistas da década de 1960, conforme veremos adiante.

Com estilo mais autoral e restritivo, que propunha o recuo do enunciador e a posição subjetiva, o cinema direto, lançado pelos americanos Robert Drew e Richard

Leacock, surgiu aproveitando-se das inovações tecnológicas com câmeras mais leves, filmes mais sensíveis e sincronia de som e imagem. Tecnologia que atingiu não somente o cinema documental, mas também os diversos ‘cinemas novos’ que aconteciam pelo mundo.

Com o aparecimento do “cinema verdade” (*cinema-verité*), termo utilizado pela primeira vez pelo sociólogo francês Edgar Morin e pelo realizador e etnólogo francês Jean Rouch em referência ao *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, rapidamente adotado por cineastas franceses no início dos anos 1960, traços mais nítidos serão impressos no cinema documental entre os anos 1960 e 1970. Pela leveza da câmera e a facilidade no registro sincrônico de imagem e som, deu ao documentário um caráter de asserções dialógicas, com a predominância da palavra, através de entrevistas, depoimentos, diálogos e materiais de arquivo.

Como destaque desta tendência, temos o filme *Crônica de um verão* (*Chronique d'un Été*), realizado por Jean Rouch, juntamente com Edgar Morin. Documentário considerado protótipo do modo interativo, ao enfatizar a ideia da verdade do encontro entre cineasta e tema, apresentou a noção de como a presença do realizador altera situações. Dadas a conjugação de monólogos, diálogos, entrevistas, discussões envolvendo realizadores e atores sociais, com críticas e autocríticas de cenas já filmadas, o filme se constituiu numa tentativa de colocar em prática alguns conceitos desenvolvidos por Morin em um artigo, publicado meses antes, intitulado “Pour un Nouveau Cinéma-Verité” (1960). Como uma experiência otimista, ao colocar as mudanças como forma de obtenção de qualidade na comunicação do cinema no terreno do encontro e da interação, Edgar Morin (1960) abordou o novo *cinéma-verité* como um cinema da fraternidade.

E Bill Nichols, a respeito de *Crônica de um verão*, considerou que:

a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro (NICHOLS, 2008: 155).

É a verdade da interação que surge a partir deste encontro mediado pela câmera, que se tem como presença corpo e fala do cineasta em constante tensão com o corpo e fala do sujeito filmado. Com o dispositivo sendo exposto, a atenção se dirige para a

relação que nasce deste momento constituído pela filmagem. É o registro da relação homem-máquina, de algo único que não se simula, como veremos adiante.

1.2 Os modos de enunciação

Levando em consideração traços característicos de vários grupos de cineastas e filmes, o gênero documentário, graças a seus muitos modos de enunciação – expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo, performático – institui singularidades narrativas. Alguns destes modos surgiram como reação a contextos sociais, às possibilidades tecnológicas ou às deficiências e limitações impostas por outros modos, mas grande parte tem no desejo de novas propostas de representação do mundo o seu surgimento.

Mantendo o foco tanto na comunicação verbal quanto visual, o documentário tem na presença do discurso um direcionamento ou não ao público. Assuntos que, tratados de forma retórica, envolvem valores e crenças, assim como fatos e provas. Com parte de seu poder voltado à capacidade de unir provas e emoções por meio de arranjos de som e imagens, o documentário relaciona o argumento com o mundo histórico. (NICHOLS, 2008).

Os seus modos podem ser caracterizados por períodos e movimentos, mas as fronteiras entre eles os tornam permeáveis. Eles podem ter começado em algum período, adquirindo importância, mas podem permanecer como recursos importantes na atualidade, “tornam-se mais universais que os movimentos” (NICHOLS, 2008: 63). Assim, como seus movimentos, feitos de forma a distingui-los com princípios e objetivos, podem derivar outros movimentos e misturarem entre si. Segundo Bill Nichols: “As características de um modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade” (NICHOLS, 2008: 136).

Alguns períodos ajudaram a defini-los de maneira universal, apesar de países e regiões terem os seus próprios estilos e tradições. Enquanto documentaristas europeus e latino-americanos favorecem mais as formas subjetivas com predomínio da retórica,

realizadores britânicos e norte-americanos enfatizam mais o modo observativo, característico de reportagens jornalísticas sem que haja intervenção (NICHOLS, 2008).

No entanto, alguns movimentos são constituídos em momentos significativos que os ajudam na sua definição, diferenciando-os de outros movimentos. Sabemos que o início do documentário dos anos 1930 foi caracterizado pelos *cinejornais* e que o período dos anos 1960 foi marcado pelas inovações tecnológicas que alteraram o modo de produzir documentários. E foram graças às inovações tecnológicas e às concepções, que o documentário foi praticado de várias maneiras. Mesmo que países e regiões tenham uma predominância maior de um modo ou de outro (NICHOLS: 2008).

O discurso assim armado pode ser direto ou indireto. Presente nos modos participativo, reflexivo e poético. Entende-se por discurso direto aquele trazido pela voz que fala diretamente, seja para a câmera ou para o público. Ele pode ser presente – quando vemos a pessoa, o ator social, através da entrevista ou reportagem – ou onisciente – quando não vemos o locutor, apenas ouve-se a voz-over/voz de Deus ou quando se utiliza de legendas ou intertítulos para nos informar.

Por discurso indireto entende-se a fala não dirigida à câmera ou ao público. O presente como observação – assistir a atores sociais em seu comportamento – e o onisciente como estilo cinematográfico – o cineasta utiliza da edição, composição, ângulos de tomadas⁶, etc para nos dizer algo. Como exemplo, temos o modo observativo com sua aparente neutralidade e seus modos descritivos sociológicos.

De forma breve, os modos determinados acima serão descritos abaixo. Alguns, como o poético e expositivo, “sacrificaram o ato específico de filmar as pessoas, para construir padrões formais ou argumentos persuasivos”; enquanto outros, aproveitando-se do surgimento de novas tecnologias, se aproximaram, de forma interativa, dos seus temas (NICHOLS, 2008: 146).

Próximo às influências vanguardistas, podemos mencionar o *documentário poético*, que, segundo definição de Bill Nichols, “ênfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido” (NICHOLS, 2008: 138). Ele

⁶ Utilizo o termo *tomada*, segundo definição de Fernão Ramos: “defini-se pela presença do sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que “corre” (trans-corre) na câmera/gravador, seja esse suporte digital, videográfico ou película” (RAMOS, 2008: 82)

representa, de forma fragmentada, a realidade associada a atos incoerentes e vagos, atribuídos ao momento político e social pós-guerra (Primeira Guerra Mundial). Com forte presença no cinema contemporâneo, principalmente a partir de 1990, este modo com recorte autoral apresenta como traços estilísticos a enunciação na primeira pessoa, a subjetividade sobreposta por diversas vozes e novos ritmos de montagem e manipulação digital. De caráter experimental e vanguardista, aproxima-se mais do cinema direto.

O *modo expositivo*, identificado pela maioria das pessoas com o documentário em geral, tem na argumentação e na retórica a sua estrutura. Enfatiza a objetividade e a neutralidade diante dos acontecimentos, construindo o efeito de credibilidade graças a análises feitas de forma sucinta e precisa. Dirige-se diretamente ao espectador através de falas em voz-over ou voz de Deus e através do uso de legendas para expor fatos ou contar histórias. As imagens servem para ilustrar, evocar e se contrapor ao que está sendo falado, desempenhando papel secundário. Elas mantêm a continuidade do argumento, mesmo que para isto se tenha que sacrificar o tempo e o espaço na montagem.

Predominante nos EUA e na Inglaterra, o *modo observativo* se caracteriza pela neutralidade da câmera e pela não-intervenção e não-participação do cineasta. Surgido nos anos 1950, “auge das formas descritivas da sociologia, baseadas na observação”, não apresentará necessariamente afinidade com a situação social daqueles que estão às margens da sociedade (NICHOLS, 2008: 137). O olhar para dentro da vida do outro e a interação entre os atores sociais ignoram totalmente a presença da câmera. A posição de isolamento em que se mantém o cineasta – presente a um acontecimento, mas filmando como se estivesse ausente –, pede uma participação mais ativa do espectador na determinação da importância do que está sendo mostrado ou dito (NICHOLS, 2008: 148). Mesclado aos modos anteriores, poético e expositivo, mantém a ausência do cineasta em cena e a sua influência criadora.

O *modo participativo* está ligado à percepção de que os cineastas poderiam fazer parte da cena e não mais camuflar a relação íntima existente com os seus temas. O estar presente pode vir pelo registro e interação entre cineasta e tema, e pela representação de questões sociais através de entrevistas e materiais de arquivo. Não é mais pura observação e, sim, participação, mostrando que “o que acontece *por causa da* presença do cineasta se torna tão crucial como o que acontece *apesar dela*” (NICHOLS, 2008:

137). Com a ideia de que o documentarista também vai a campo, diferentemente de sociólogos e etnólogos, há uma redução da necessidade de persuasão. O cineasta sai da sua posição e vai de encontro ao outro como um ator social, engajado ativamente com o seu corpo e a sua fala. Vemos como o cineasta age e reage às situações, “na mesma arena história em que estão aqueles que representam o tema do filme”, enfatizando e vivificando o encontro que ocorre entre eles (NICHOLS, 2008: 155).

O *modo reflexivo* tem como foco de atenção a negociação entre cineasta e espectador. “Em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos” querem ser vistos pelo que são: “um construto ou representação” (NICHOLS, 2008: 163). Consciente de si ao mesmo tempo em que se questiona, levantam suspeitas sobre a verdade do gênero. O modo reflexivo levanta questões sobre o que fazer com as pessoas filmadas e seus meios usuais de representação, ao mesmo tempo em que tenta nos convencer da autenticidade da própria representação. Segundo Bill Nichols: “O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes” (NICHOLS, 2008: 166). Podem ser tanto formais quanto políticos.

Com intensa expressividade subjetiva e emotiva, o *modo performático* toma forma nos anos 1980 e 1990. Semelhante a um diário participativo, expõe em tom autobiográfico características mais subjetivas como experiências e memórias, afastando-se da objetividade. De modo amplificado, há uma livre combinação entre real e imaginário com narrativas que não se pretendem convincentes (NICHOLS, 2008). O cineasta tenta nos tocar e estimular pela sensibilidade. Querendo unir o universal e o particular, na tentativa de representar uma subjetividade social, o documentário performático se aproxima do cinema experimental e vanguardista. Recorrendo a Bill Nichols entendemos que, “pelo mundo representado nos documentários performáticos, espalham-se tons evocativos e nuances expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele” (NICHOLS, 2008: 173).

Finalizamos este capítulo com uma instigante observação de Jean-Louis Comolli: “O cinema é uma arte ambiciosa. O que ele deseja é que o dentro se integre ao fora” (COMOLLI, 2008: 110).

CAPÍTULO II

2. VIRAMUNDO E O MODELO SOCIOLÓGICO DE GERALDO SARNO

A primeira das duas análises fílmicas a ser apresentada nesta dissertação aborda o documentário *Viramundo*. Realizado em 1965 pelo cineasta Geraldo Sarno, é um dos médias-metragens produzidos pela *Caravana Farkas*, que compõe o lote lançado nas salas de cinema em 1968, sob o título de *Brasil Verdade*.

O grupo paulista que se formou em torno do fotógrafo e produtor Thomas Farkas, um dos introdutores da fotografia moderna no Brasil e grande entusiasta do Cinema Verdade, buscava resgatar valores da cultura popular com a missão educativa de esclarecimento da importância das tradições. Transformações de valores tradicionais por outros valores, ditos modernos. É a cultura popular que surge como representação de uma essência nacional, o olhar para dentro do Brasil e não a construção do olhar sobre o outro. O que não tardou a fomentar novas rupturas. Segundo Bernardet:

Registro, preservação, memória são quase sempre as palavras-chave da argumentação que justifica os filmes. A indústria cultural faz se perderem as tradicionais formas das cantorias populares, a industrialização torna cada vez mais precário o artesanato. Trata-se, então, de registrar tais práticas culturais antes que desapareçam ou sejam totalmente deturpadas. Um registro nunca pode coincidir com a coisa registrada. Todo registro pressupõe um certo arbitrário cultural. (BERNARDET, 1975: 20)

Entre 1964 e 1965, ele produziu quatro médias-metragens que, sob o título de *Brasil Verdade*, flertavam com as propostas do Cinema Direto. Deste lote, além de *Viramundo*, fazem parte três outros títulos dirigidos por cineastas ligados à *Caravana* e produzidos por Farkas: *Subterrâneos do Futebol* (1965), dirigido por Maurice Capovilla; *Memória do Cangaço* (1964), por Paulo Gil Soares, e *Nossa Escola de Samba* (1965), por Manuel Horácio Giménez. Considerados por teóricos como Fernão Pessoa Ramos, como os primeiros trabalhos que utilizaram técnicas do Cinema Direto, os quatro curtas-metragens incorporaram câmeras leves e som direto, mas não se afastaram da abordagem expositiva de representação – modo que caracteriza os documentários de cunho sociológico (RAMOS, 2008). Do ponto de vista formal, mais ligado à tradição britânica de Grierson do que ao documentário observacional ou

participativo do direto. Compartilharam a mesma proposta, ao retratar criticamente a realidade brasileira, porém com diferentes abordagens.

Dois destes documentários, *Viramundo* e *Subterrâneos do Futebol*, foram enquadrados no “modelo sociológico”. Trata-se de uma categoria formulada por Bernardet para designar documentários que tiveram seu apogeu nos anos 1964-1965, que, no contexto dos anos 1960, marcado por tendências ideológicas e estéticas, tomava as artes não só como expressão da problemática social, mas como agentes de transformação da sociedade (BERNARDET, 2003). Este modelo apresentou na voz *do saber*, autoritária e onisciente, seu olhar sobre a realidade brasileira, determinando soluções. Com origem em estudos sociológicos, o seu mecanismo partiu do geral para o particular.

Entretanto, o mecanismo geral/particular – como veremos com mais detalhes ao longo da análise –, tão presente em *Viramundo*, não acontece de maneira tão perfeita em *Subterrâneos do Futebol* (BERNARDET: 2003). O filme aborda o mundo do futebol, criticando o uso do jogador como mercadoria e o futebol como forma de alienação da população. A partir de depoimentos de jogadores, técnicos, torcedores e dirigentes, pode-se perceber que, o fato de alguns jogadores não serem anônimos, a generalização, em alguns momentos, deixa de ser um recurso utilizado.

O recurso da entrevista, utilizado nos documentários citados acima, também aparece em *Memória do Cangaço*. Além de entrevistar ex-cangaceiros e o ex-policial Zé Rufino, Paulo Gil Soares fez uso de material de arquivo filmado por Abraão Benjamin, na década de 1930. Temos aqui a presença da voz *off* que dialoga com as entrevistas. Já em *Nossa Escola de Samba*, a narração foi conduzida por um locutor que impõe uma perspectiva sobre a realidade, assumindo o ponto de vista de um dirigente da escola de samba de Vila Isabel, suprimindo os depoimentos.

Com o sucesso desta empreitada, surgiram novas séries de documentários por diversas regiões do país. Nasceu então a chamada Caravana Farkas que, entre 1969 e 1971, sob a direção de realizadores como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz e Eduardo Escorel, produziu dezenove curtas-metragens sob o título *A Condição Brasileira*.

Com difusão e exibições limitadas a um círculo restrito, a sua realização foi inteiramente financiada por órgãos privados. Esta segunda série, além de se destinar à

difusão não-comercial, distinguiu-se da primeira ao utilizar narração mais tradicional, mantendo a *voz-over* objetiva e assertiva. O modelo proposto de documentários pretendia, através da viabilidade mercadológica, uma produção representativa da relevância da cultura nacional. O próprio Farkas escreveu:

Em nossos filmes procuramos mostrar técnicas primitivas de fabricação, práticas de uso e costumes mais tradicionais, em vias de desaparecimento ou de transformação. [...] O mercado muda suas condições. Estes detalhes são importantes para uma iconografia e se encontram inesperados pelo Brasil afora” (FARKAS apud LABAKI, 2006: 57).

Com a presença constante de temas voltados à questão do Nordeste brasileiro, as filmagens direcionavam-se à compreensão e ao debate da realidade em transformação. Registros de transformações sofridas pelas manifestadas na cultura popular, cujos valores “tradicionais” estavam sendo substituídos por valores “modernos”, fruto da urbanização e industrialização que ocorriam na região.

O documentário brasileiro que chegou à década de 1960, compreendeu a articulação dos cineastas jovens cinemanovistas, do grupo paulista de Thomas Farkas, e da inserção do Cinema Direto/Cinema Verdade. A ideia de associar a cultura nacional à necessidade de produzir filmes sob a ótica popular era presente no cenário cinematográfico brasileiro. Com discussões sobre a realidade brasileira, tendo como base a identidade nacional e a cultura popular, surgiu um novo estilo de se fazer filmes, coerente com as inovações tecnológicas.

A introdução das técnicas do Cinema Direto no Brasil só aconteceu a partir de 1962 com o seminário do documentarista sueco Arne Sucksdorff, promovido pela UNESCO e pelo Itamaraty. Ele apresentou aos cineastas brasileiros o som direto, trazendo em sua bagagem dois *Nagras*. Tecnologia e novas técnicas que foram importadas pelos realizadores ligados ao Cinema Novo e alguns do círculo de Thomas Farkas.

Com a chegada de novas tecnologias, houve uma ruptura no modelo institucional, pois se abriu à necessidade do corpo-a-corpo com o mundo externo. E as inovações tecnológicas foram importantes, pois, acima de tudo, permitiram aos cineastas mobilidade, captação de som direto da tomada, para

misturar-se à vida dos homens, viajar com eles, retratar fiel e intimamente o problema do homem brasileiro que até então só

chegara à tela numa imagem caricatural e falsa. Isso significava misturar-se à vida dos homens e realizar um documentário de uma realidade social da qual o próprio documentarista participa de dentro, em lugar da filmagem fria e à meia distância (AVELLAR, 1970: 22).

Apesar do entusiasmo e algumas tentativas de aplicação dos conhecimentos técnicos por alguns realizadores, muitos deles não conseguiram resolver tecnicamente o som direto. Joaquim Pedro tentou aplicar em seu documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1962), mas não obteve sucesso. Acabou por recorrer à narração *off* no estilo *griersoniano*. Nos anos seguintes, Leon Hirszman com o documentário *Maioria Absoluta* (1964) e Saraceni com *Integração Racial* (1964), deram alguns passos ao utilizarem algumas técnicas do Direto e explorarem o uso de entrevistas, ainda que trabalhadas de forma expositiva. A partir daí, o som direto na produção documentária brasileira se popularizou e a sua técnica foi dominada.

O próprio Thomas Farkas reconheceu o seminário de Arne Sucksdorff como forte influência na produção brasileira, assim como a importância dos movimentos e a incorporação das novas técnicas, mas foi cauteloso ao apontar o Cinema Direto como principal gerador de ideias e concepções do documentário. Segundo Clara Leonel Ramos:

[...] de maneira geral, criou-se no Brasil dos anos 60 um interesse ligado aos aspectos técnicos do cinema direto do que propriamente à sua concepção. As inovações tecnológicas respondiam a uma demanda natural dessa nova geração de cineastas, considerando-se a precariedade de recursos do cinema brasileiro. No entanto, em termos teóricos, o documentário brasileiro não participava do debate envolvendo as diversas vertentes do direto. (RAMOS, 2007: 29)

Marcado por um período histórico de amplos debates políticos e de discussões sobre a realidade brasileira, ambicionava-se, através do cinema, uma transformação social pela “desalienação” do público. O seu valor ético eclodia na contracultura e o uso de imagens de arquivo (tomadas realizadas em circunstância espaciais e temporais diversas da imagem presente), animações, diálogos, depoimentos apareceram como variações do dizer verdadeiro e reconfiguração desta verdade.

Em paralelo ao Cinema Direto, desenvolvido nos Estados Unidos por jornalistas, desenvolveu-se na França o Cinema Verdade, que propunha novas relações do cinema com o real. Com possibilidades criadas pela sincronia e portabilidade dos equipamentos, primeiramente adotadas por acadêmicos ligados à sociologia e à etnologia, instauraram

uma tendência à representação interativa. Enquanto o cinema documental da Europa e dos Estados Unidos rompiam com o modelo *griersoniano* – modelo cujo projeto era “criar uma narrativa com imagens e sons que seja, antes de tudo, um púlpito para o civismo, sendo também arte. A voz do púlpito é chamada em seus escritos muitas vezes pelo nome propaganda, e não há muito incômodo com isso” (RAMOS, 2008: 63) –, o documentário vigente no Brasil mantinha tendências expositivas e pretensões sociológicas.

O filme *Viramundo*, marcado por “imagens abertas para o tempo da expressão da fala e da fisionomia popular” (RAMOS, 2008: 403), teve como temas principais o homem nordestino e o trabalho. Ao partilhar da mesma temática, tornou clara a influência recebida pelos dois principais marcos fundadores do novo documentário brasileiro: *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Documentários que introduziram novas temáticas e representações do povo, principalmente, na abordagem da natureza nordestina. Apesar de provocarem discussões sobre novos modos de produção, além de inovações na linguagem, eles não se relacionavam com as novidades no campo documental que surgiam fora do Brasil.

Arraial do Cabo, que retrata uma colônia de pescadores em Cabo frio, apresenta traços evidentes de *Drifters*, de John Grierson, e o mesmo tema central presente em curtas como *Engenhos e Usinas*, de Humberto Mauro. Ele partilha “a mesma nostalgia pré-moderna, o mesmo desconforto diante da chegada da máquina e o mesmo cuidadoso tratamento técnico de som e imagem, ainda não sincrônicos” (LABAKI, 2006: 41). Aqui, a ‘ode’ ao povo já pedia passagem.

Em *Aruanda*, Linduarte Noronha, que aborda a Festa do Rosário em Serra Talhada, na Paraíba, inovou ao retratar de forma dura a pobreza do nordeste brasileiro. A sua influência foi sentida em toda uma geração de documentaristas (Vladimir Carvalho, Ipojuca Pontes, João Ramires Mello, Geraldo Sarno, entre outros) e cineastas cinemanovistas (Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos). E a sua fotografia estourada, aludindo à luminosidade do sertão, abriu espaço para novos caminhos estéticos ainda inexplorados.

Apesar da precariedade técnica, *Aruanda* foi saudado e reverenciado por Glauber Rocha. Vladimir Carvalho, co-roteirista do filme, lembrou que, além de um

manual Kuleshov – “que permitiu mostrar como a sucessão de imagens consegue transformar o sentido de sua totalidade” (SANTEIRO, 1978: 80) –, servir de guia, o tema central era ao estilo de Flaherty, pois mostrava o mundo do trabalho e o homem modificando e sendo modificado pela natureza.

Em *Viramundo*, o mundo do trabalho continua como tema, mas o homem começa a ser modificado não só pela natureza, mas pela cidade grande, com seus prédios, arranha-céus e as suas promessas de conquistas. É a fuga do campo, da seca nordestina, para a cidade grande, para o “sul maravilha”. Segundo Amir Labaki: “Não é difícil imaginar os moradores da Serra do Talhado entre os candidatos a operários ou pedreiros que desembarcam do trem na São Paulo diante da câmera de Sarno” (LABAKI, 2006: 48).

Assim como ocorre em *Aruanda*, *Viramundo* vale-se da voz do locutor para nos situar, enquanto uma canção do cancioneiro nordestino cumpre a função dramática, ao mesmo tempo em que se impõe com voz própria. Entretanto, *Viramundo* se distingue ao apresentar como dispositivo a entrevista.

Em formato de depoimentos e entrevistas, o povo tem aqui a sua fala extensa, juntamente com a fala do empresário e do bispo. Acompanhadas da *voz-off*, que expõe análises sociais, as entrevistas são tomadas como exemplo para justificar ou explicar alguma tese pré-concebida. Vemos que quem informa o espectador sobre o “real” é o locutor, dos entrevistados só obtemos histórias fragmentadas usadas “para corroborar a autenticidade da fala do locutor” (BERNARDET, 2003: 18). Mas, começou-se a presenciar um abandono da visão da cultura popular como alienada – visão que marca o primeiro Cinema Novo, cujo “saber” político revolucionário deveria sobrepor-se às formas populares consideradas fontes de alienação – abrindo espaço para uma visão reflexiva.

Segundo Fernão Ramos: “O direto, na sua origem, é um estilo fechado para o didatismo e aberto para a valorização da *ambiguidade*, conceito que traduz uma ética com pouco significado para a geração cinemanovista” (RAMOS, 2008: 336). Não dotado de perspectiva informativa, mas de uma comunicação que privilegiasse a autenticidade, havia um deslumbramento em relação à sincronização de som e imagem, e a portabilidade adquirida com as novas câmeras.

Com a representação intensa do popular, característica particular do Cinema Direto no Brasil, caminhava o saber sobre o outro. Esta contradição “bate e volta no degrau da alteridade, levanta a voz e consegue representar o povo do alto, enquanto conclama o espectador à práxis política” (RAMOS, 2008: 331). Apesar de algumas mudanças estimularem o desenvolvimento do Direto no Brasil, muitos adeptos embarcaram na ideia de um recuo e uma não intervenção diante dos acontecimentos que, levados às últimas consequências, impedia o entendimento daquilo que era mostrado. Câmera tremida, ruídos do ambiente misturados às vozes, cortes bruscos, tudo isto era uma tentativa de legitimar o real visível, o real “puro”.

Com a presença constante de temas voltados à questão do Nordeste brasileiro, as filmagens direcionavam à compreensão e ao debate da realidade em transformação. Ao utilizar contraposições, as suas obras enfocavam religiosidade, misticismo, alienação, desenvolvimento econômico e política, com olhar bastante crítico. Trazia a diversidade da linguagem presente no Brasil dos diversos sotaques, vocabulários, sintaxes; demonstrando uma riqueza em conformidade com a região, idade e condição social do representado.

Junto à *Caravana*, Geraldo Sarno, desenvolveu nove documentários. Após *Viramundo*, trabalhou de forma mais intensa a religiosidade e a política, alterando estrutura e linguagem. Nos documentários *Viva Cariri!* (1970) e *Iaô* (1974) tratou do tema da religiosidade com imagens de vivências individualizadas de fé e não como mecanismo de condensação e alienação da forma generalizada presente em *Viramundo*. A sua estrutura fragmentária também divergiu da estrutura linear de *Viramundo*. O próprio Sarno comentou que em *Viva Cariri!* desejava fazer algo diferente de *Viramundo*: “No *Viva Cariri!* eu me liberto da câmera. Eu tinha isto como proposta de criação: eu tenho que sair da câmera! No *Viramundo* eu estava preso à câmera” (SARNO, 2001: 26).

Diferença também percebida, de forma significativa, em certo distanciamento do já referido “modelo sociológico”, que tem *Viramundo* como símbolo. Em *Viva Cariri!*, ainda temos a análise de fundo sociológico apontando soluções às contradições políticas e sociais do Nordeste, porém menos explícitas. Estas diferenças também se devem ao período que marca as duas obras. Enquanto o cenário de *Viramundo* apresentava características vigentes na produção documentária da época – a representação da problemática social com contribuições na transformação social e registro das tradições

culturais, a partir de incentivos governamentais e patrocínios institucionais –, *Viva Cariri!* se ressentia das mudanças ocorridas na política, com o golpe militar, e em termos culturais, com as experimentações e ironias trazidas para a cultura popular.

Com universo verbal ainda ausente nas telas, com suas variantes caipiras e caboclas, longe da norma culta predominante no cinema, *Viramundo* acabou por ser um retrato cinematográfico de problemas sociais. Glauber Rocha, disse que o filme de Geraldo Sarno “fecha o ciclo dos que saem do sertão para a esperança do mar: misticismo e desemprego, viramundo, vão e voltam espectros errantes, *épica espectral portinaresca*, quadro que serve de abertura para o filme *Viramundo*” (ROCHA, 2004: 147).

Viramundo ainda se valeu de convenções estabelecidas nos anos 1930, base do documentário clássico, como o uso do comentário em *voz-over*, *voz-off* ou voz de Deus: comentário que se dirige diretamente ao público com a finalidade de expor, explicitamente, um determinado ponto de vista, como detentora de um saber sobre o mundo. Este modelo, espalhado pelo mundo a partir dos anos 1930, enfatizava o papel de orador do documentarista. Com a *voz-off* fora de campo, a ordenação dos planos e sua amarração conforme a sucessão lógica, ilustra e reitera o poder do discurso.

É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito (BERNARDET, 2003: 17).

Os filmes, assim realizados, tinham caráter de política social com predisposição à persuasão do público pelas soluções escolhidas. Orientação do espectador para uma perspectiva do mundo através do consenso nacional sobre os valores propostos, ratificando um sentimento de identidade nacional. Um modelo cuja linguagem pressupõe uma fonte única de discurso que impede a alteridade.

Apesar de este modelo ter perdurado durante décadas, foi a partir dos anos 1960, com o aparecimento do Cinema Direto/Cinema Verdade, que o documentário de estilo mais autoral se impôs. Diferentemente do documentário clássico, a questão a ser trabalhada, agora, será a do corpo e não a do quadro (COMOLLI, 2008).

E *Viramundo*, um dos primeiros documentários brasileiros influenciados pela técnica e estética do Cinema Direto que, dentro do contexto cultural dos anos 1960, se

valeu da preocupação não só de expressar questões sociais, mas também de contribuir para a transformação da sociedade vigente.

Na sua forma contemporânea, o Cinema Direto apresenta uma diminuição da *voz-over*, dominante até o início dos anos 1960, cedendo lugar às formas enunciativas que utilizam diálogos, entrevistas e depoimentos. Este estilo concede à faixa sonora a mesma importância que à faixa visual, apesar de manter certo recuo. Ele aparece tardiamente, dando possibilidade de expansão da forma participativa-reflexiva que se fazia urgente. São introduzidas, assim, mesclas de vozes tomadas propriamente à narrativa do filme.

O documentário brasileiro se deixou contaminar pela forma interativa e observativa, mas não houve uma transformação efetiva. O que perdurou foi o modelo bastante característico, na primeira metade dos anos de 1960, da narração explicativa sobre o outro, em que o cineasta ou o intelectual se julgava no papel de apontar problemas e soluções para a experiência popular. De caráter expositivo, a sua postura argumentativa será apoiada no comentário em *voz-off*, dirigindo-se diretamente ao espectador. E as imagens aparecem, de modo geral, como esclarecedoras do que é dito.

Segundo Bill Nichols, foi nos anos 1970 que os cineastas restituíram a enunciação direta, em que atores sociais se dirigiram diretamente ao público, substituindo o julgamento histórico pelo testemunho pessoal. Cabendo às entrevistas o papel de não mais privilegiar somente o cineasta e, sim, a relação entre vozes e discursos orais. Este efeito no espectador seria diferente daquela voz autoritária e cheia de saberes (NICHOLS, 2008).

A década de 1970 foi marcada pelo início da *voz do outro*, substituindo a *voz do dono*. O surgimento de documentários que rompem com o modelo sociológico em busca do olhar interno à realidade tem a presença do cineasta no papel de mediador na relação sujeito/objeto. Com a presença assumida, muitos cineastas deixaram o modelo restrito do registro fílmico para dar lugar à subjetivação e ao diálogo, de maneira igual, entre os dois sujeitos.

A análise que aqui propomos considerará algumas informações e papéis desempenhados pelo cineasta e pelos atores sociais através de suas falas, pela montagem como técnica e lugar de inscrição discursiva; o que permitirá trazer o filme

para horizontes semânticos ainda não explorados, apesar da belíssima análise de *Viramundo* feita pelo crítico e professor Jean-Claude Bernardet em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo* (2003).

Com forte presença de estruturas e esquemas que utilizam sequências e atos, o modo de organização do material fílmico do conjunto da obra de Geraldo Sarno, pode ser classificado como fragmentário, “tipo mosaico”:

[...] *um desenho vazio e que, sendo documentário, você vai buscar as imagens possíveis, e vai não encaixando a forma, porque na medida que você consegue captar imagens, essas imagens também transformam, modificam, conformam essa forma vazia [...]* (SARNO, 2001: 26)

Caracterizada pela linearidade e pela forma circular, a estrutura narrativa de *Viramundo* carrega toda a carga crítica do autor no comentário de análise sociológica, além de incorporar expressões da cultura popular presentes no cordel, na produção econômica voltada à terra e na religiosidade.

A sua estrutura agrupada em temáticas desenvolvidas em cinco atos – chamarei de atos as sequências que ocorrem a partir da exposição e explanação das temáticas apresentadas no decorrer do filme – delineia a trajetória do migrante nordestino que parte de sua terra natal, em busca do sonho de melhores dias. Expondo problemas encontrados e enfrentados por estes migrantes vindos da região Nordeste para a cidade de São Paulo, traça uma relação entre o trabalho qualificado e o trabalho não-qualificado, além da religião como lugar de alienação. Ao todo, são 11 depoimentos e entrevistas que compõem, através da montagem destes fragmentos, a combinação que consegue dar significado ao filme e ao texto sociológico.

A montagem que trata da passagem de cada ato, desde o início, antecedendo e nos preparando para o que virá, trabalha com diferentes tipos de enunciação. Além da locução em *off* do narrador e das sequências de imagens, status são atribuídos às diferentes vozes marcadas pela não intervenção, pela presença assumida do entrevistador e da equipe e pelos discursos atribuídos aos pastores e representantes de diversas religiões.

Através de dualidades, *Viramundo* tenta desmontar o mito de “famanaz” que, oriundo da literatura de cordel, descreve a saga do herói que abandonou o sertão e que se tornou famoso pelas proezas de trabalho e esforço de que foi capaz: vencendo as

forças do mal, superando dragões, abrindo imensas estradas. Herói, cujos gestos que se tornaram grandiosos, ganharam feição de exemplo.

Uma visão fantasiosa das provas a que se submetem os lavradores analfabetos quando iniciam a migração para os grandes centros. [...] No centro industrial do país os migrantes oscilam entre a condição de lavradores, que não são mais, e a de operários, que não chegam a assumir. (MAGNO, 2000: 123)

Aqui, a questão da representação do mito e da escolha pelo modelo generalista do discurso sociológico pode ser entendida a partir de René Gardies, ao descrever o processo de *condensação*:

[...] o cineasta parte de uma realidade múltipla (homem e acontecimento), opera uma síntese e retira o material para seu texto, a fim de recambiar o espectador para uma imagem simultaneamente precisa e geral, significativa, da verdade que quis estabelecer. (GARDIES, 1977: 44)

Esta verdade estabelecida, pelo cineasta, tem sua afirmação no discurso em *off* com imagens que reiteram este discurso. É como se uma única imagem, uma só pessoa, representasse um todo, daí o uso do geral a partir do particular. Assim como, podemos dizer que estes personagens “quase não são alguém. Entretanto, cada um deles é uma multidão, uma raça bem concreta” (AMENGUAL, 1977: 114).

Fortemente identificado com o modo expositivo, o filme está ligado a uma postura argumentativa que, na maior parte das vezes, se apóia num comentário com voz de autoridade. Todos os elementos se articulam de forma subordinada a esta voz que expõe um argumento. E a imagem, em geral, cumpre papel secundário, ilustrando o que está sendo dito (NICHOLS, 2008).

Logo na abertura do documentário, imagens são apresentadas a fim de nos preparar para as sequências seguintes. A obra de Portinari, *Os Retirantes*, juntamente com a música, já nos informa sobre a temática a ser apresentada: a migração dos Estados do Nordeste. O documentário aborda então a origem – zona rural –, para, finalmente, através de depoimentos, justificar a vinda de tantos migrantes para a cidade de São Paulo.

No primeiro ato, a ser detalhado mais adiante, o tema da chegada dos migrantes é desenvolvido através das imagens de desembarque na estação de trem. Com uma seleção de personagens considerados bastante representativos, alguns depoimentos,

ainda na estação, justificam a migração. Estas primeiras imagens já nos remetem à dualidade que carrega este cenário que, além de ser um lugar de passagem, é também um lugar de partidas e chegadas. Neste caso, as entrevistas serão breves e assertivas. Com poucas perguntas, o cineasta consegue colher dados que justificam a fala do locutor, a tese apresentada.

No segundo ato, o trabalho aparece como motivo principal da vinda de tantos migrantes. Abordado pelo viés da falta de qualificação a que está submetida grande parte deste contingente advindo da zona rural, o trabalho na construção civil aparece como a única possibilidade de inserção no mercado. E a cidade de São Paulo que, desde a década de 1950, era conhecida como *A cidade que mais cresce no mundo*⁷, oferecia possibilidades. Com transformações urbanas e desenvolvimento econômico em ritmo acelerado, grandes empreendimentos na construção civil – início da construção do metrô, transferência do centro financeiro da cidade para a região da Avenida Paulista, dando início à verticalização de várias regiões da cidade, com edifícios que foram erguidos no lugar das mansões existentes, construção das marginais, etc. – motivaram a vinda de levas de migrantes para a cidade.

O terceiro ato, complementar ao segundo ato, oferece-nos uma visão do mercado de trabalho qualificado encontrado nas indústrias paulistas que empregavam aqueles que tinham profissão. Alternando depoimentos e discursos, este ato se firma pela contraposição criada pela fala do operário qualificado e pela fala do operário sem qualificação. Ao empresário é cedido a fala generalizada, colocando-o na posição de “locutor auxiliar”. De um lado, o empresário nos dá informações sobre o trabalho qualificado na indústria, enquanto os operários discorrem sobre as suas conquistas materiais e as suas trajetórias profissionais.

No quarto ato, a caridade encontrada nas instituições, juntamente com a religião e o misticismo, aparecem como forma de alienação. Imagens de cultos e discursos religiosos utilizam a palavra de Deus, prometendo cura, salvação e ajuda aos que precisam. Rituais de umbanda se mesclam às manifestações religiosas dos cultos evangélicos. Temos a supressão da *voz-off*, que sugere a dificuldade em relatar, ou mesmo explicar possessões.

⁷ Slogan das comemorações do IV Centenário, em 1954

De maneira circular, o último ato retoma as imagens da estação de trem e de pessoas errantes, com suas bagagens, que se direcionam a este cenário. É o retorno à terra natal, a desilusão e a volta ao campo.

A sequência do filme deixa claro que, desde a abertura até o final, os elementos presentes servem para orientar a sua compreensão. O seu processo narrativo se engaja de forma generalizada servindo de introdução: a chegada do trem do Nordeste com levadas de migrantes é seguida pelo discurso do locutor, em *voz-off*, apresentando dados e números. No mais, as imagens indicam que o processo narrativo de *Viramundo* é sequencial. E o filme só funciona porque é capaz de fornecer informações sobre um grupo de indivíduos e um fenômeno que ocorre.

Para que o geral possa ser expresso, é retido das histórias particulares índices que contenham elementos generalizantes. São estas particularidades, extraídas de um contexto específico, que estabelecem coerência entre o fato narrado e a comunidade que faz a narrativa. Sendo que, “as particularidades são imprescindíveis na medida que são o próprio meio da narrativa” (FERREIRA NETTO, 2008: 63). É o geral e particular se sustentando, se apoiando e se espelhando.

2.1 Primeiro ato: a chegada

O filme inicia com a importante informação de que as pesquisas realizadas para a elaboração do argumento foram orientadas por professores e sociólogos da Universidade de São Paulo (USP). Informação que explicita a fonte do discurso que iremos escutar. Em seguida, uma das obras de Portinari, *Os Retirantes* – obra que compõe parte da série de mesmo nome, produzida em 1944 –, surge como pano de fundo para a música que descreve as dificuldades enfrentadas pelas personagens desta saga: “Quem olhar para esta terra, pensa que perde a razão. Chuva dá e chuva come, nas mudas da estação. Vem o sol embravecido esturrica a *lavração*. [...] Parte fica sem vendagem, outra fica com o patrão”.

Após conhecer a obra *Guernica*, de Pablo Picasso, que retrata os horrores ocorridos na cidade homônima espanhola, prelúdio da II Guerra Mundial, Portinari a transpôs para a realidade da seca e da miséria no nordeste brasileiro. Com elementos da cultura popular nordestina, assim como a trilha sonora, a escolha de abrir o filme com

esta obra funciona como justificativa do fluxo migratório intenso ocorrido neste período e antecipa às imagens do Trem do Norte e da estação. A evasão do campo pelos milhares de agricultores sem qualificação profissional, que partem do nordeste, fugindo da seca, miséria e falta de perspectivas, é o tema de *Viramundo*. E o que é *Viramundo* senão a fuga da terra natal em busca de melhores condições de vida.

A locução, a canção, os quadros apreendem e cercam a experiência vivida dos migrantes pelo viés da ciência e da arte - ciência e arte (pelo menos no caso dos quadros) que não pertencem ao seu universo cultural, mas interpretam em termos cultos a sua vivência. Quanto a eles, nada mais se lhes pede, senão que a vivam. (BERNARDET, 2003: 21)

Logo na abertura, a voz do cantador alterna-se com detalhes da obra de Portinari e com os próprios créditos do filme. Com a função de fio condutor e parte constituinte da narrativa fílmica, a canção contribui para nos situar, ao mesmo tempo em que fornece articulações da história. Uma espécie de narrativa oral paralela ao filme, formando um coro narrativo que conduz os depoimentos e histórias dos migrantes, ela parece corresponder a uma descrição daquilo que veremos quase como uma profecia. Composta após os registros fílmicos, um dos versos da canção, com algumas supressões, é extraído da fala de um migrante: “A rocinha deu muito. E a chuva deu, e a chuva comeu”. Esta extração de falas, pode ser encontrada também em *Viva Cariri!*, em que a frase do fazendeiro – “esses... mistérios que têm porventura no Nordeste” é marcada no letreiro inicial do filme, logo após o título.

Neste começo, a canção introduz os motivos que levaram um grande contingente de nordestinos à migração. De forma mais eloquente que qualquer discurso oral, pois a ela é dado o direito de fala própria, acompanha as imagens e detalhes do quadro de Portinari que funcionam como representação do camponês. Assim como a literatura de cordel, o canto, que adota as leis da poesia oral, aparece como representante da cultura popular nordestina, ao mesmo tempo em que reflete e autentica a narração fílmica. Nela identificamos elementos da tradição oral que aparecem nas canções. Apesar de o discurso funcionar como comentário informativo e ser do imaginário popular, ele apresenta o mesmo tratamento da voz limpa de estúdio do locutor.

A canção que continua seguida pelas cenas da estação de trem, apresenta o destino destes migrantes: “... às vezes, diz que São Paulo é ilusão. Dia dorme, dia não dorme e acorda não...” Este trecho faz referência à cidade que, desde a década de 1950,

torna-se conhecida como “A cidade que não pode parar”. Outro detalhe da obra de Portinari é retomado na tela, apresentando os figurantes desta missão: os migrantes que fogem da seca, de pés descalços e corpos esqueléticos.

O trem chega à estação e a música, que acabara de alertar sobre as ilusões da cidade, é suprimida. Já não tem mais função. Ela se ausenta e se emudece para dar lugar às imagens de migrantes que descem e caminham sem rumo. Figuras errantes, quase perdidas no espaço da grande cidade, que caminham pelas ruas sem direção. E a música retoma lançando seu aviso final: “Quem quiser agora vem, nas veredas da ilusão...”. Mais adiante, ela será retomada e operada do mesmo modo que a imagem, tomando emprestada a tensão dramática da diegese.

Estes espectros errantes podem ser entendidos a partir de filmes do neo-realismo italiano – que propunham o olhar objetivo, a espontaneidade no registro fílmico e uso de não-atores em representações dramáticas; trouxeram à tona conflitos sociais e a ambição de apreensão dos efeitos do contexto sobre os personagens – em que emergia a figura do homem impotente diante de fatores superiores à sua ação. O que o cinema neo-realista refletia era a realidade complexa que deixava “o acontecimento se infiltrar na imagem com aquilo que ele tem de incomensurável, abrindo fissuras na ação para revelar a impotência do sujeito...” (LEITE NETO, 2007: 10).

Com ênfase no filme de viés social, que mescla o legado cinematográfico com as novidades tecnológicas que contribuíam para o registro fílmico, o neo-realismo foi forte influência e referência ao Cinema Novo. Histórias baseadas no trabalho de atores sociais ocupavam “parte do terreno indistinto entre ficção e não-ficção, entre histórias de satisfação de desejos e histórias de representação social” (NICHOLS, 2008: 31). Era o cinema da crise da ação e do impasse do sujeito que, retratado em permanente movimento, apresentava-se como figura errante. Personagens que estavam à deriva entre o centro e a periferia: “[...] paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais se diria terem absorvido os personagens e as ações, para deles só conservar a descrição geofísica, o inventário abstrato” (DELEUZE, 2005: 14).

O próprio cineasta Michelangelo Antonioni disse: “Eu penso que isso também pode ser uma maneira de fazer ‘cinema verdade’. Atribuir a alguém sua história, mais precisamente a história que coincide com sua aparência, com sua atitude, seu peso, seu volume, em um certo espaço” (ANTONIONI, 1964).

Apesar do neo-realismo não ter formulado uma nova proposta na tradição documentária, o intenso trabalho em locações, personagens e temas, próximos ao cotidiano dos países do pós-guerra, juntamente com o estilo de montagem e orçamentos reduzidos, não deixaram de influenciar também o cinema documental. Em *Viramundo*, vemos um plano panorâmico percorrer uma rua e nos oferecer a visão de um homem andando com seus pertences pela cidade: um novo ocupante que exemplifica todos os novos que virão.

Com imagens dos migrantes ainda na estação, inicia-se a *voz-off* que se enche de autoridade narrativa, sucedendo números e estatísticas: “Diariamente, chega à São Paulo, cidade industrial do Brasil, o denominado Trem do Norte que traz centenas de migrantes que vêm em busca de trabalho. São assalariados agrícolas, parceiros, meeiros e pequenos proprietários que procedem do Nordeste. De 1952 a 1962, migraram para São Paulo 1.290.000 nordestinos”.

Com a função de informar e apresentar números e dados de forma sistemática, a *voz-off* do locutor está presente nos dois primeiros atos, totalizando três inserções. Depois, cede ao “locutor auxiliar”, o empresário, sua função. Enquanto as imagens, em relação à sequência de comentários, se convencionam e se organizam, operando de maneira expositiva.

Com a voz clara e limpa produzida em estúdio, livre de qualquer ruído, o locutor qualifica regiões – “provém de zonas sociais mais atrasadas” – e fornece dados superficiais, generalizantes – “formas sociais e urbanas mais avançadas do Brasil”. Esta locução, que determina a seleção de imagens, é estruturante ao filme. Ela marca, sobretudo, um fato histórico: a vinda de migrantes para a cidade grande e o abandono do campo por melhores condições de vida. Mas estes migrantes, objeto da fala do locutor, fazem parte de uma amostragem que permite que o geral expresse o particular.

Cada entrevista deve-se adequar à fala do locutor e o que não segue o conceito principal – no caso, a questão central da fala dos migrantes está ligada a terra – deve ser limpo de maneira para que haja esta adequação. “É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação particular/geral” (BERNARDET, 2003: 19).

Na medida em que narrativas apresentam suas personagens como representações simbólicas do ambiente social, a sua manipulação permite o estabelecimento de

modelos comportamentais, a partir dos quais os membros da sociedade podem avaliar o seu próprio comportamento e verificar o alinhamento entre eles. “Pois é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os seus sujeitos” (COMOLLI, 2008: 99).

O tempo real dá a ilusão de autenticidade até porque, como informam os créditos iniciais, o filme foi baseado em estudos sociológicos. De fato, ele é uma exposição de dados históricos dos quais a generalização serve de introdução, enquanto a amostragem atesta a veracidade do discurso do locutor seguido das imagens dos migrantes: “[...] real vivido, representado pela amostragem dos entrevistados” (BERNARDET, 2003: 18).

As primeiras entrevistas, ainda na estação, exigem do realizador uma triagem rápida condizente com o discurso do locutor que, contrário à fala do entrevistado, se baseia em estudos sociológicos e não em vivências (Figura 1). E o cineasta também aparece mediado por este conhecimento, pois a voz do locutor “nada mais é que uma persona do cineasta” (SANTEIRO, 1978: 80). Ao apoiar o argumento do filme em estudos, o cineasta mantém um discurso coeso, fechado em si mesmo, não deixando pairar nenhuma dúvida a respeito.



Figura 1: Chegada à São Paulo: Trem do Norte

Questões colocadas pelo entrevistador, que está fora do quadro, podem ser ouvidas com clareza. Aplicadas e apresentadas em uma única vez para o primeiro depoente e depois omitidas aos demais, pela montagem, elas giram em torno do trabalho no campo e do motivo que os levaram a deixar o Nordeste para se estabelecerem em São Paulo. Este sujeito da enunciação que se encontra invisível na cena clássica, não se deixa marcar no próprio enunciado, mas permite que haja identificação pelas projeções e olhares dos outros personagens (MACHADO, 2007). Percebemos que o entrevistado

não olha diretamente para a câmera, mas responde a estímulos propostos pelo entrevistador que tem na presença da equipe e da câmera a motivação para o discurso.

As perguntas aparecem como justificativas e ratificações ao discurso do locutor, exigindo dos entrevistados respostas curtas e plausíveis à tese: “Você trabalhava onde, lá?” “Era trabalho de quê?” “Quanto o senhor ganhava lá?” “Todos lá ganhavam esta mesma quantia?” “Aí, o senhor resolveu vir para cá?” Pontuais e objetivas, elas não deixam margem para que um discurso livre seja incorporado ou que um processo de interação seja deflagrado. Intencionam apenas a informação, sem possibilidades de valor afetivo.

Diferentemente da linguagem do locutor, a fala do entrevistador não está livre dos ruídos e a sua linguagem aproxima-se ao do entrevistado. Uma linguagem que, de certa maneira, busca a sintaxe das personagens, mas que mantém a tensão estabelecida nas relações interpessoais. De antemão, os entrevistados se encontram em posição vulnerável e experimentam o desequilíbrio da situação de interação. Apesar das entrevistas assumirem a função de interação, ela é uma das ferramentas que reforçam a tese do autor. Todos ligados à terra – informação já mencionada pela voz *off*: “assalariados agrícolas, parceiros, meeiros e pequenos proprietários” – deixaram suas roças, as grandes plantações de cacau e do cultivo de algodão.

O uso da fala na primeira pessoa, tanto nas entrevistas quanto na canção, traz uma proximidade com a vida e os problemas do migrante, o particular. Pois, quem conta uma história resgata a memória de acontecimentos vividos, ressignificando e presentificando aquele fato. Diferentemente da voz *off* do locutor, que nos remete ao estudo sociológico e à amostragem, o geral propriamente dito; aqui, o conteúdo da fala tem valor fundamental e as imagens ratificam o que é narrado.

O segundo entrevistado, cuja fala inicial é recoberta por imagens de migrantes ainda na estação, aponta a causa de sua vinda, mas também indica que a sua fala e o seu motivo fazem parte de alguns versos da música: “Trabalhamos com cacau. Cacau é nosso próprio. Então, não temos vendido. Colhemos o cacau, ele deu muito esse ano. Foi um ano que até produziu mais. Mas não temos vendido. Colhendo e depositando, sabe?” Discurso que se aproxima, salvo pela diferença da lavoura ser própria, dos seguintes versos reproduzidos na canção: “Dando a safra com fartura, dá sem ter

ocasião. Parte fica sem vendagem, outra fica com o patrão”. Este último verso aparecerá no depoimento do terceiro entrevistado.

A voz *off* ainda apresenta de forma geral um dado não presente na fala dos entrevistados: 80% são analfabetos. O grau de instrução dos migrantes não é contemplado nas entrevistas, ele é apenas exposto e salvaguardado pelo estudo sociológico. Ele aparece como uma estatística da pesquisa dos sociólogos, assim como as imagens dos policiais revistando as bagagens dos migrantes nos levam a crer em uma cultura de violência e desinformação a que estão sujeitos estas pessoas: “Provém, sobretudo, das zonas rurais do Nordeste, que guardam as formas sociais mais tradicionais do país”. Em plano fechado, uma faca é encontrada entre os pertences. Estas imagens são reiteradas pela fala do locutor e de um dos migrantes, operário qualificado, sobre seus “irmãos do Norte”: “Quanto aos nossos irmãos do Norte, uma maioria, é um pessoal que pensa muito em matar. Não é como o povo do Sul que trabalha 10, 12, 15 horas por dia para ter sua casa bem arrumada...” O aparente apoio dado à narração dessa personagem, se aproxima do ponto de vista do narrador. A relação entre o fato narrado e a cultura é trazida à tona pelo contexto da enunciação e pelas imagens que fornecem informações necessárias para a compreensão da narrativa apresentada.

A quarta entrevista tem a presença do entrevistador em cena, sugerindo a posição, não só observadora, mas também interativa. Aqui, o depoente, à direita do vídeo, fala da sua região e das experiências que tivera em São Paulo e no Sul do país. O seu discurso demonstra este contínuo movimento, o nomadismo característico daqueles que saem do sertão em busca de melhores dias. Um vaivém muitas vezes fracassado. Fracasso este também experimentado em seu retorno ao Estado de origem: “A rocinha deu muito. E a chuva deu e a chuva mesmo comeu.” Aqui, percebe-se que um dos versos da música foi inspirado na fala deste migrante. O entrevistador intervém e tira do entrevistado a fala de que tanto precisa: “- Se desse para comprar terra lá, você ficava? – Ficava lá.”

Apesar das entrevistas assumirem a função de interação, elas são uma ferramenta que reforça a tese do autor e a “voz do outro”, ainda que presente, atua como mecanismo de construção deste discurso. De certa forma, a manipulação na seleção e ordenação do material fílmico durante a montagem, pode ser entendida a partir das escolhas pertinentes ao texto. Elementos dotados de significação: o modo como o

entrevistado reage às perguntas, a sua postura e as suas expressões faciais que compõem a chamada “dramaturgia natural”. Podemos perceber que, durante o processo de registro, o cineasta perde o controle dos acontecimentos, mas na montagem ele o retoma e faz uso do poder que lhe é concedido.

A voz *off* retoma com dados e estatísticas dos que chegam e para onde se dirigem – “Em média, 70% deles se dirigem para o interior e constitui uma mão de obra de agricultura de mercado. O restante localiza-se na indústria e se concentra na construção civil – e acrescenta: “São estes que, partindo das zonas agrárias mais atrasadas do país, põem-se em contato com as formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil”.

Imagens de figuras errantes que perambulam pela cidade, funcionam como passagem para o segundo ato. O que deixa claro a sensação de incerteza e a apreensão quanto ao que a cidade lhes reserva.

2.2 Segundo ato: *trabalho na construção civil*

Quase como uma resposta às figuras errantes, iniciamos o segundo ato com um plano geral feito do alto de um prédio com efeito de câmera “plongée” – cuja tendência é ver o indivíduo de alto a baixo “para fazer dele um objeto preso a um determinismo invencível, um jogo de fatalidade” (MARTIN, 1985: 44) – para só então se fixar no detalhe: as mãos de um operário da construção em atividade. Registro rico em detalhes que mostra a dureza e a força exigida para este tipo de trabalho (Figura 2). Trabalho que não exige qualificação, ao mesmo tempo em que reafirma uma característica presente no documentário da década de 1960, que era a documentação do fazer⁸. Passa-se de um plano geral para um enquadramento mais fechado, assim como o discurso que parte do geral para o particular. Esta escolha, sem que haja a passagem do plano geral para o médio, indo direto ao enquadramento fechado permite uma apreensão da situação destes migrantes.

⁸ Em depoimento registrado por Bernardet e Galvão, em *O Nacional e O Popular na Cultura Brasileira*, Sarno comenta sobre esta característica presente no documentário da década de 1960: “Tinha realizado muitos documentários sobre o que o homem do povo fazia [...] Era uma coisa que se voltava para as suas mãos [...] uma insistência muito grande na documentação do fazer.



Figura 2: Trabalho na construção civil

O cenário, mais uma vez, nos é apresentado e o discurso que se segue é o mundo do trabalho e as dificuldades enfrentadas por estes trabalhadores, cujo salário baixo e a falta de perspectiva são sentidos na expressão de cada rosto. Para alguns, a construção civil é a única solução para os não qualificados e, para outros, a esperança do trabalho qualificado na indústria. Paradoxalmente, algumas destas imagens de trabalhadores em canteiros de obras se sucedem ao discurso em *off* de um dos trabalhadores.

Em alguns momentos, a locução se ausenta para dar lugar à montagem de entrevistas, criando uma rede de associações. E o sincronismo de imagem e voz, expõe uma ironia e marca o abismo que existe entre os migrantes, o discurso sociológico e sua aplicação, que se articula na montagem contra a alienação.

Na verdade, tudo parece organizado dentro da lógica de um discurso onde a tese pré-existe para a sua realização, em que as imagens ilustram um texto já estruturado pelos estudos. A sequência aparece como argumento principal para ratificar a teoria. Não pelas palavras dos personagens, mas pelo discurso em *voz off*. Com entrevistas que contemplam as dificuldades encontradas por estes migrantes na cidade de São Paulo, imagens de operários da construção civil são alternadas com os discursos. Estas imagens funcionam como identificações e assimilações por parte do espectador e de seu olhar agenciador do plano; obrigando a ver aquilo que é evidenciado. É o que chamamos de identificação primária no cinema, em que “o sujeito se reconhece, antes de tudo, naquilo em que ele não está, no quadro em que ele figura fundamentalmente como um excluído” (MACHADO, 2007: 102). A personagem vai de um canto a outro no espaço diegético, buscando uma saída para o seu drama, ora insuportável, confrontando com os seus próprios limites.

O entrevistado que, na primeira pessoa relata experiências pessoais em fragmentos de histórias de vida, lança mão de recursos expressivos para representar o

seu próprio papel, funcionando como “ator natural” (SANTEIRO: 1978), que interpreta a si mesmo. Será através do discurso direto – aquele que trazido pela voz que fala diretamente, seja para câmera ou para o público, está presente nos modos participativo, reflexivo e poético – que a personagem encarna as diversas personalidades e desempenha o seu papel de sujeito real. A isto damos o nome de “dramaturgia natural”, conceito desenvolvido por Sérgio Santeiro:

Para o fenômeno tornado mais evidente com a adoção (pelo cinema) do som direto – gravação simultânea do som e da imagem permitindo que os retratados se expressem também pela própria voz – e não a do cineasta – e mais, que essa expressão apareça integrada e mutuamente comentada, o som criticando a imagem e vice-versa (SANTEIRO, 1978: 80).

As personagens apresentadas podem ser classificadas, dentro do conceito de “dramaturgia natural” de Sérgio Santeiro, a partir do ponto de vista externo, pelo posicionamento social concreto, ou seja, pelo lugar que ocupa na estrutura social.

Com expressões e diversidade de sotaques, ora a fala é entrecortada, ora ela é fluente. Em alguns momentos, a forma de recito cantante nos aproxima da fala dos repentistas (BERNARDET: 2003). Discursos que nos contam sobre as suas vivências, nunca de forma generalizada, se contrapõem ao discurso do locutor.

Aqui, os atores sociais aparecem em posição de entrevista: voltados à esquerda do vídeo, na direção de um suposto entrevistador. Esta sequência se isenta de perguntas, mas o discurso é pertinente à tese do autor. Em plano fechado, o sétimo depoente se apresenta como um trabalhador da construção civil que tem ofício e prefere trabalhar na indústria. Demonstrando algum conhecimento de direitos trabalhistas, ele enumera e aponta vantagens que se contrapõem ao trabalho não-qualificado da construção civil: pagamento de direitos trabalhistas, atuação dos sindicatos etc.

É interessante notar o encadeamento destas últimas sequências que, de maneira clara, nos conduzem ao argumento do terceiro ato. Elas funcionam como ferramenta para estabelecer a passagem, a ligação, entre este ato e o ato seguinte, sugerindo a evolução que sofrem alguns migrantes que chegam à cidade de São Paulo. A ideia central da fala continua sendo o trabalho, mas, ao apresentar uma nova informação, trabalho qualificado na indústria, ela antecede e nos prepara para o que será desenvolvido nas sequências seguintes.

2.3 Terceiro ato: trabalho na indústria, trabalho qualificado

Uma panorâmica apresenta um novo cenário, e o descreve como um escritório. A música retorna para, então, justificar e nos preparar para o discurso que segue: “Se, para alguns tem caridade na vida desta cidade, só vale ter profissão”. A câmera encontra o depoente (depoimento 8), um empresário, que sentado em sua mesa dá continuidade ao discurso generalista do locutor. Em plano geral, com fala pausada e direcionada à câmera, ele diz: “Observa-se no migrante nordestino uma maior parcela de desconfiança, talvez por ser um homem mais angustiado ou por desconhecer os tipos de relações que encontrará no novo ambiente. Isto tem levado, inclusive, alguns empregadores a vetar a admissão deste elemento, enquanto ainda na fase de entrosamento no novo meio”.

Classificado como *locutor auxiliar*⁹, o seu discurso em tom bastante formal transmite informações que convergem ao discurso do locutor no final do primeiro ato: provém “de zonas agrárias mais atrasadas do país” para “formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil”. Esta terceira voz, que colabora para a coesão do argumento, compartilha com o locutor o poder da avaliação mais generalizante da situação dos migrantes. Apesar de estar subordinado a ele tem um rosto que se beneficia deste cenário e das teorias expostas. Na função de aliviar a locução *off*, sua fala “aproxima as informações genéricas do ‘real’” (BERNARDET: 2003, 25). A ele dá-se o direito da fala, sem que haja intervenção, demonstrando, de certa forma, uma hierarquização de vozes presente no filme (Figura 3).



Figura 3: Trabalho qualificado: indústria

⁹ “De modo geral, os locutores auxiliares estão numa posição de poder, quer pelo saber, quer pelo cargo que ocupam, bem como pela função que desempenham no sistema de informação do filme. Estão assim mais próximos dos locutores do que dos entrevistados” (BERNARDET, 2003: 26).

Quando o realizador cede a palavra ao empresário, o faz por convicção. A ausência de perguntas, nesta primeira aparição, endossa a linha de raciocínio desenvolvido pelo autor através da montagem, pois o discurso elucida, de certa maneira, as teorias propostas pelo estudo sociológico e enunciadas pela *voz off*. O seu discurso é livre de qualquer ruído ou interferência e a sua fala não é questionada ou enfraquecida pela montagem.

Em seguida, em plano americano, uma família é apresentada. Assim como no quadro de Portinari, ela é retratada de maneira frontal, centralizada e estática; as personagens estão praticamente imóveis. Ao homem, que logo no início percebemos ser um migrante (depoimento 9), é cedido o direito da fala. O seu discurso omite a sua origem e o motivo que o trouxe à São Paulo, mas se direciona à trajetória profissional e às conquistas materiais proporcionadas pelo trabalho qualificado na indústria. Narrativa que converge para o tema discutido neste ato: trabalho qualificado.

Opondo-se à sequência e ao discurso anterior, outro migrante (depoimento 10), em posição de entrevista, fala ao entrevistador, que se mantém fora do quadro. Ele narra a sua vinda e a sua condição profissional ao chegar à São Paulo: sem qualificação. A sua maneira de falar e o seu discurso se mostram mais livres, diferentemente da rigidez do depoimento anterior.

Vemos algumas imagens de uma fábrica em atividade: uma casa de fundição (Figura 3). Pelo que ouvimos anteriormente, este local corresponde ao discurso do migrante qualificado. Assim como o empresário é retratado em seu ambiente profissional, o escritório, a este migrante, que ascendeu profissionalmente, também é dado este tratamento. E o que mostrar do migrante não qualificado? Podemos pensar, a partir desta pergunta, que as diversas atividades exercidas refletem a sua condição de errante, que continua a perambular, neste ponto, de trabalho a trabalho. A instabilidade encontrada no mercado de trabalho, juntamente com a preocupação em relação à saúde e a recusa de alguns trabalhos, o mostra de maneira indolente. Conduzida pela montagem, o operário desempregado que passou por diversos empregos, corrobora para a linha de raciocínio do empresário quanto à falta de qualificação a que está submetida grande parte dos migrantes.

É importante notar que o filme vai se construindo em dicotomias: emprego/desemprego, modernidade/atraso, cidade/campo, norte/sul. Esta articulação de

oposições indica a relação entres os migrantes de maneira significativa no filme que, evidenciado pela montagem, mostra contradições de pessoas do mesmo grupo, porém, com pontos de vista diferentes. A aparente simplicidade de planos serve para tecer estes significantes.

A alternância continua e os depoimentos se contrapõem: casa própria/casa alugada, filhos/sem filhos. Todo o discurso é montado na questão da estabilidade e instabilidade. Com a imagem em plano próximo e com mais mobilidade, o operário qualificado exalta em seu discurso o povo de São Paulo como um “povo que olha para frente e ajuda àqueles que precisam”. Também presenciamos sua negação do Norte em função do Sul: “Não me considero um nortista e sim, um paulista. E aqui eu pretendo morrer”.

Em contraponto à imagem da primeira família e seu discurso temos como resposta imagens do segundo depoente que, sentado à mesa com a sua mulher, tem na sua voz em *off* a narração das dificuldades encontradas em permanecer na casa. O registro de ações banais do cotidiano deste depoente – sentar à mesa para tomar café, retirar a gaiola da casa, arrumar o casaco – é exemplo de uma visão de vida sem estabilidade.

Percebemos que as personagens emprestam o seu corpo, a sua gestualidade, as suas expressões verbais e faciais ao cineasta, que retém apenas elementos significativos à caracterização e construção do tipo. Mas o que ocorre é uma dissolução da individualidade em favor da elaboração do tipo. “Ficamos com a impressão de perfeita harmonia entre o tipo e a pessoa, quando o tipo – abstrato e geral – é todo-poderoso diante da pessoa singular que ele aniquila” (BERNARDET, 2003: 24).

Na sequência seguinte a imagem do empresário é retomada. Em plano próximo e bem centralizado, ele responde às perguntas do entrevistador, que assume o discurso consolidando questões significativas ao filme. Esta entrevista se localiza entre depoimentos dos operários, sugerindo respostas às questões apresentadas e contrapondo-se às falas. O seu discurso nos informa sobre as dificuldades na qualificação e no aprimoramento da mão de obra migrante, assim como a carência de profissionais bem qualificados. Os depoimentos que seguem renovam cada um destes discursos, cada fala do empresário.

Neste momento, apesar do discurso particular, é permitido a este operário qualificado o papel de “locutor auxiliar”, identificando-o, pelo modo de agir, com a imagem do empresário. Neste ponto, não há interferência do entrevistador em relação ao discurso, gerando dúvida quanto à sua origem, apesar de criar a sensação de discurso autônomo. Percebemos que a maneira de falar o texto, a postura e a entonação de voz, são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico (SANTEIRO, 1978: 81)

Quando este operário fala dos seus “irmãos do Norte”, o seu discurso também é generalista. E o seu depoimento funciona como ferramenta de estabelecimento do discurso do autor, de um ponto de vista externo a ele. Totalmente inserido no ambiente em que vive as suas conquistas e a sua qualificação o distancia dos outros migrantes.

As sequências de planos não deixam dúvidas quanto ao uso da encenação desenvolvida em função da filmagem. Bernardet, ao revelar o método de trabalho do *ator natural*, comenta sobre os planos e cortes que, ao expor uma falha de continuidade na sequência das cenas filmadas na casa deste operário “não-qualificado”, revela a sua atuação “como ator ao fazer gestos especificamente para a câmera” (BERNARDET, 2003: 22-23).

Pela maneira de enunciar, pelas entonações e, principalmente, pelo comportamento cênico, identificamos estas personagens como “atores naturais” (SANTEIRO, 1978) compreendidos como sujeitos que agem em função do registro. O seu discurso regido e estabelecido pela equipe de filmagem é representado por si mesmo, porém, em função do combinando.

A dimensão do operário qualificado e do operário sem qualificação está ali representada também pela fala de outro depoente, o empresário. O seu discurso, diferente dos demais entrevistados, é sobre os operários de forma generalizada. Ele não parte de suas experiências, pois não fala de si.

A própria estrutura da montagem utilizada apresenta uma alternância de discursos que se reiteram e se legitimam; ora endossando, ora desqualificando. Há um princípio organizador responsável pela combinação de discursos e imagens, garantindo a coesão na construção do argumento fílmico. Recurso justificado pela ausência da voz *off*, permitindo ao “locutor auxiliar” a apropriação da fala do saber que se sobrepõe aos discursos dicotômicos dos migrantes (BERNARDET, 2003).

Enquanto o operário desempregado caminha pelas ruas, remetendo-nos à ideia inicial das figuras errantes, a sua imagem é acompanhada pela música que retorna para informar e marcar a passagem para o próximo ato: “Desemprego e caridade, nas portas já da cidade, me esperavam para a peleja”.

2.4 Quarto ato: religião e alienação

Tema trabalhado intensamente pelo Cinema Novo dos anos 1960 e pela *Caravana*, a religião era apontada como mecanismo de condensação das frustrações sociais e *Viramundo* seguia a ideia da desalienação do povo através do cinema. O contexto da discussão sobre o nacional e o popular presente neste período, fazia uso de elementos da cultura relacionados ao desejo de fazer um cinema dirigido ao povo. No entanto, um cinema que re-elabora criticamente, já que o conteúdo da produção popular era entendido como alienante. E um dos aspectos abordados, tanto na ficção quanto no documentário, era o misticismo. Segundo Glauber Rocha:

Neste ponto, o cinema novo deu contribuição afetiva para o conhecimento do Brasil, pois discutiu ao vivo da imagem e do som o que antes era apenas estatística, e, na maior parte, má literatura porque, nesta literatura, o misticismo é inocentemente incorporado como valor cultural.
(ROCHA, 2004: 147)

E este misticismo tão incorporado ao movimento, tem a sua aparição justificada no filme de Geraldo Sarno. A própria música nos avisa da caridade encontrada às portas da cidade, como forma viável para resolver a questão do desemprego. A mãe-de-santo que surge em algumas cenas, nos diz que Pai Damião dá emprego a quem precisa. Embora esta personagem não seja criticada diretamente pelo comentário que se abstém, há certa desqualificação causada pela montagem, ao exemplificá-la como modelo de alienação religiosa.

Apesar de o locutor não tecer comentários sobre religiões ou mesmo utilizar a palavra alienação em seu discurso, a construção fílmica leva a interpretar cenas de “transe como manifestações de alienação e desespero histórico de indivíduos sem saída” (BERNARDET, 2003: 33). As religiões e os cultos são representados de maneira exteriorizada e objetiva, restringindo-se ao registro das manifestações e rituais coletivos de fé.

Diferentemente do comentário em *voz off* que compõe um diagnóstico em relação ao trabalho, no que diz respeito à religião ele se ausenta. Talvez por não conseguir explicar o inexplicável pelo olhar externo do intelectual. O que falar sobre possessões, crenças ou ilusões? Então, a câmera se torna mais que um olhar, ela se torna uma testemunha dos fatos. Enquanto o discurso em relação ao trabalho é demonstrado pela tese, a religiosidade é mostrada de forma não discursiva e com pouca interferência. O próprio Sarno reverencia esta impossibilidade de apreensão em relação aos aspectos religiosos, que pressupõe uma não solução ou resolução para o enigma. (RAMOS, 2007: 53)

Imagens de desempregados nas portas das fábricas, nas ruas ou homens pedindo esmolas nas portas das igrejas endossam os versos da canção que configura um dos eixos de narração. Esta sequência de imagens ainda traz dizeres de alguns cartazes de instituições, que aparentemente cumprem a função de caridade: “A caridade é um dom de Deus” e “Fazei ferver a panela do pobre”, do Exército da Salvação.

A religiosidade aparece como solução aos indivíduos que, desesperados, recorrem à caridade encontrada nestas instituições. Elas acabam por desempenhar o papel político que deveria assegurar aos necessitados condições mínimas de sobrevivência. Apesar da ausência do tema nos atos anteriores, não se pode esquecer que os migrantes do Norte carregam consigo o fervor às crenças nas religiões e no beatismo, exemplificados pelas imagens de Padre Cícero e Frei Damião; personalidades de grande presença na cultura nordestina retratados diversas vezes no cinema nacional. O próprio Sarno, em *Viva Cariri!*, trata o tema da religiosidade de maneira mais explícita, através do depoimento de uma beata que fala de Padre Cícero.

Com imagem em plano aproximado, um religioso fala à atenta platéia de fiéis sobre os ensinamentos de Deus e sobre a caridade como forma de se elevar ao plano superior. A sua fala, em alguns momentos em *off*, desaparece e cede lugar às imagens que ilustram o discurso religioso. A música é retomada para situar: “Desemprego e caridade, nas portas já da cidade, me esperavam para a peleja”.

A longa panorâmica que percorre a praça oferece imagens do comportamento dos seus ocupantes diante de um ato religioso. Em posição observativa e distanciada do evento que reúne uma multidão, a câmera alonga-se um pouco mais ou menos em algumas imagens. Estas sequências se colocam de maneira híbrida em relação aos eixos

e atos anteriores. Inicialmente, temos as sequências em que a locução funciona de forma estruturante, enquanto as imagens ilustram o conteúdo apresentado; em seguida, temos o uso de depoimentos, a fala do “locutor auxiliar”, e a interferência do entrevistador como elementos estruturantes ao filme. No eixo religioso, a câmera é mais observativa e a interferência é rara (Figura 4). Esta maneira exteriorizada trabalhada, também com o uso da voz *off*, é mais sentida quando se trata de misticismo. Em um primeiro momento, tudo é observado de uma certa distância.

A escolha das personagens do eixo religioso retrata manifestações extremas de fé, cuja reprodução do discurso demonstra irreflexão no que é dito. Embora haja pouca intervenção, além da suspensão do discurso *off*, as imagens retratadas apresentam aspectos ligados à alienação religiosa, pelo temor e obediência à Deus. Uma das sequências mostra uma criança reproduzindo o discurso religioso. Além de suas vestimentas, o seu tom de voz assemelha-se a de outros pastores. De maneira teatralizada, ela discursa e o que se vê são manifestações de possessões e promessas de curas.

Não me parece que haja aqui uma hierarquização entre as diferentes manifestações religiosas, mas a organização dos núcleos e algumas sequências no filme podem transmitir a sensação de afastamento ou proximidade quanto às manifestações. A dimensão religiosa reforçada pelo filme, no caso dos pentecostais, é de conformismo, paralisia diante dos acontecimentos e obediência a Deus, sublimando qualquer insatisfação e qualquer desejo de mudança; enquanto os umbandistas são retratados de forma mais livre. Até as imagens de possessões são vistas de forma mais amena e menos violenta, porém, podem ser vistas pela afinidade existente entre elas. Apesar de consideradas inéditas na produção de documentários brasileiros, as imagens colocadas no mesmo eixo exercem a função demonstrativa e ilustrativa da forma de alienação provocada na população. Cada religião, à sua maneira, exercendo sobre o outro, desempregado e desesperado, o discurso inconsciente e alienante.

Nas imagens de possessões, de transe, e das grandes efervescências religiosas, ocorre à omissão do narrador off no filme, expressando no limite, as dificuldades da construção de um documentário, em fazer um discurso racionalista sobre aquilo que insiste em fugir para o âmbito do impensável. (PIMENTA, 2004)

Por sua vez, o tema do trabalho, fio condutor do segundo e terceiro ato, está presente no discurso da mãe-de-santo, mas a religião não está presente em nenhuma fala

ou discurso nos atos anteriores. O espaço dado à mãe-de-santo, fundamental na articulação do documentário, levanta a questão da religião como forma de alienação e meio de conseguir trabalho: “Pai Damião tem curado até câncer” e “peça a São Damião que ele dá emprego”. Presencia-se o momento em que ela incorpora o santo e a sua voz é alterada. Na primeira pessoa, o seu discurso está voltado aos atos de cura e salvação. Talvez isto se explique pelo último recurso, a caridade, como meio de ajuda aos desesperados, e a religião como caráter alienante.



Figura 4: Rituais religiosos: Pentecostal e Umbanda

Na função de programar e dar sentido ao texto, a montagem trabalha com a alternância dos rituais pentecostal e umbandista (Figura 4). Entretanto, não há confronto nem dualidade, como havíamos percebido em atos anteriores, tudo se organiza e se dialoga entre si e com a música. De forma excessiva, a dança da umbanda é acompanhada pela câmera, que se movimenta freneticamente, culminando na sobreposição de vozes e rituais. Pela similaridade entre eles, podemos pensar que uma situação se coloca em continuidade à outra.

Um corte brusco interrompe a dança frenética e as variações de vozes sobrepostas, para criar a noção de equilíbrio. Vê-se o mar, cujo ruído abafa a fala de uma mulher que articula as palavras com movimentos lentos e nítidos. O som também invade a praça, vista em plano geral, onde fiéis balançam lenços. Segundo Bernardet (2003), após o realizador, Geraldo Sarno, ter lido a análise no livro *Cineastas e Imagens do Povo*, o fez observar a importância do plano e do corte nesta última sequência: “A junção dos dois planos cobertos pelo som condensa o mecanismo particular/geral; a voz inaudível reforça consideravelmente a retração do verbal [...] a voz popular abafada” (BERNARDET, 2003: 209).

2.5 Quinto ato: *A desilusão e o retorno à terra natal*

“Sou famanaz, Viramundo; do sertão de Pernambuco. Tudo faço, tudo...” Assim como a música que retoma o seu papel de informar, as imagens de pessoas errantes, com as suas bagagens caminhando em direção à estação, retomam de forma circular a história.

No fechamento do documentário, pode-se perceber que ele converge para o mesmo cenário. O primeiro núcleo é histórico e aborda a chegada dos migrantes na estação de trem, mas o segundo funciona como retrato do desencanto e da realidade encontrada. Retomado ao final do documentário, o mesmo cenário reafirma a sua dualidade: chegada versus partida. Em sentido contrário, o que vimos é a volta para casa de muitos migrantes que não conseguiram as riquezas prometidas.

Enquanto vemos imagens de pessoas reunidas em frente à estação de trem, a entrevista volta a ocupar o seu papel e retira de um migrante a fala de que tanto precisa. Em plano mais próximo insiste sobre a conclusão que o faz retornar à sua terra natal. De origem baiana, ele enumera os diversos trabalhos que tivera e a motivação que o faz retornar. Sem conseguir emprego, o seu retorno será à lavoura.

E o discurso se reitera em uma só imagem: a estação de trem. Trem que chega e trem que parte. Organizado internamente com seu conteúdo e todas as suas formas de agenciamento, elabora-se um discurso que é dificilmente perceptível, mas que existe com a imagem. O início e o fim do filme são ligados de forma estratégica, com a ordenação de imagens que permite garantir uma mais valia à obra. Segundo Bernardet: “Sua estrutura seria decorrência e expressão da estrutura da própria realidade abordada: a fita circular é a expressão do ciclo que seria a chegada dos migrantes, volta e chegada de novos” (BERNARDET, 2003: 32).

Quando o documentário se encaminha para o final, a canção é retomada e os versos são entoados como um lamento. Neste ponto, a multiplicidade de vozes cumpre o papel de apresentar, comentar e alertar, ampliando significações. O aviso sobre os perigos da cidade, ignorado pelos migrantes que apostaram na ilusão das conquistas, se completa nas imagens do trem que parte: “Quem quiser agora pense nas veredas da ilusão. Procurando em Viramundo [...] E a peleja sucedida, Viramundo. E a vida carece de solução”. E o ritmo se faz intenso e frenético quando retoma as imagens de novos

migrantes chegando à estação. É o ciclo cumprindo o seu papel, retomando o ponto de chegada que também é de partida (Figura 5).



Figura 5: Partida

CAPÍTULO 3

3. JOGO DE CENA E O USO DE FICÇÃO NO CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

A segunda análise que compõe esta dissertação aborda o documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. Realizado em 2006 e lançado no circuito comercial em 2007, o filme se destaca do restante da sua produção por ser uma obra que levanta questões sobre a representação diante da câmera, a fabulação do discurso, a encenação e o estatuto de realidade. Embora essas questões estejam claramente expostas em *Jogo de Cena*, elas não são novas nos seus filmes. Essa fronteira sempre tênue que marca várias das suas obras e nos é exposta de forma explícita e perturbadora, propõe um jogo de legitimação de falas e fabulações de si mesmo, em que, para Coutinho, já não há mais volta. O seu grande trunfo é a interação que articula a sua legitimação enquanto documentário, visto pela montagem, entre a história real e a encenação, permitindo o antes e o depois, as repetições e os questionamentos.

Segundo a teoria de Gaudreault, cujo objeto privilegiado é o cinema:

[...] o nível narrativo está na atividade de montagem dos planos entre si. Em termos temporais, o plano está para ele no presente (um passado presentificado), sempre da ordem do simultâneo e do síncrono, e apenas a montagem permite escapar a esse presente perpétuo. (GAUDREULT apud AUMONT, 2010: 256)

Além de ser um filme em que o cineasta aprofunda e discute questões relacionadas ao “real” e à ficção, problematiza um regime centralizado nas performances e modos de subjetivação presentes em obras que expõem esferas de negociação existentes entre diretor e personagens. O termo performance, aqui considerado, é proposto por Erving Goffman como “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião que serve para, de alguma maneira, influenciar o outro participante” (GOFFMAN apud BALTAR, 2007: 32). O que nos leva a crer que não se trata de pensar a performance como verdadeira ou falsa, e sim como constitutiva das relações intersubjetivas.

Paul Zumthor faz também algumas considerações quanto à relação da performance na comunicação: “Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de

performance” (ZUMTHOR, 1993: 19). Situação que permeia toda a obra do cineasta e que se faz presente neste documentário de forma explícita.

Jogo de Cena era declaradamente o foco de interesse de Coutinho, que já explicitava esse desejo de “subversão” ao comentar que gostaria de trabalhar a confusão presente entre realidade e ficção. Confusão que levanta questões sobre o que é verdade e o que é ficção, e que também levanta dúvida sobre a quem as histórias pertencem.

No filme, Eduardo Coutinho mescla fragmentos de histórias de vidas com encenações e releituras das mesmas, confundindo o espectador e convidando-o ao jogo. Jean-Claude Bernardet escreveu, em seu blog, a respeito do filme: “Chega um momento em que o discurso se desvincula dos corpos falantes. Ele passa a existir em si. O discurso se fala a si mesmo. Os falantes são apenas os hospedeiros da fala”. E são os discursos e os gestos, matérias construtoras do documentário, que reiteram a ideia do corpo que fala.

Ao comentar *Jogo de Cena*, *a posteriori*, Eduardo Coutinho ressaltou que, em termos de surpresa e acaso, a participação das atrizes mais conhecidas foi o ponto alto. Nas sequências de encenação, elas mobilizam outros recursos que não se reduziram apenas à entrevista, como forma de atuação e construção de imagem, mas também o exercício da profissão; da atividade que as caracterizam na sociedade.

Mas o cinema de Eduardo Coutinho nos propõe uma imersão nos diversos modos de enunciação apresentados, que se mesclam e se confrontam, tornando-se parte do cinema que questiona e levanta dúvidas quanto à verdade e à ficção. Extrapola muitos “limites” nessa relação entre o real e o fictício, utilizando a estratégia de “efeito câmera”; na qual se afirma que diante da câmera qualquer pessoa atua, não havendo uma relação natural frente a uma equipe de cinema. Segundo o cineasta, em entrevista concedida ao site da Revista Moviola (2007), devido à “monotonia visual absoluta” causada pela câmera mantida na maior parte do tempo fixa, a personagem “ora encena, ora esquece de sua presença”, proporcionando momentos em que a fronteira entre real e encenação é quase impossível de se estabelecer.

Em resumo: podemos dizer que o cinema de Eduardo Coutinho, documentarista reconhecido, se processa em rede, quando há interação através do encontro com o outro que, afetado pela presença da câmera, se constrói pelas palavras e gestos. Essa influência mútua, no processo de agir e ser afetado pelo outro, não por acaso, tem na

presença da câmera observativa a captação imediata da quase espontânea realidade que permite acasos e desvios ao já convencionado. O grau de liberdade que a câmera tem para recuperar a realidade, ao produzir fragmentos e detalhes, é re-contextualizado pela montagem e, posteriormente, reinterpretado pelo espectador. Segundo Cecília de Almeida Salles: “Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações que se opõem claramente àquele apoiado em segmentos e disjunções” (SALLES, 2006: 24).

Somadas às imagens que mantém certa uniformidade de enquadramentos, algumas histórias se apóiam em índices que convergem para recorrências e coincidências geradas pela multiplicidade de narrativas. O que deixa o espectador oscilar entre o crer e não crer.

As narrativas registradas, muitas vezes com interferências e interações, se apresentam como possibilidade de um discurso livre em que palavras e hesitações são respeitadas. Além de certa ausência de hierarquia, não linearidade e associações relacionadas ao entorno, a presença destes relatos demonstra o interesse pelo outro como narrador particular existente em cada homem. Revelações e verdades escondidas que vêm à tona por uma intervenção que é ativa, não dissimulada e potencializada pela presença do cineasta. Interferência defendida por Jean Rouch e Edgar Morin, que tinha a própria presença transformada na força dinâmica do filme: “Não há um fosso entre um lado e o outro da câmera, mas circulação e trocas” (ROUCH e MORIN apud DA-RIN, 2008: 153). Ao se referir a *Chronique d’un Été* – filme que defronta a dialética entre verdade e ficção – Morin foi mais explícito:

O ato, afinal, é a palavra; o ato se traduz através dos diálogos, das discussões, conversas, etc. O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida. (ROUCH e MORIN, 1962: 29-30)

E Coutinho, influenciado fortemente por este cinema que não evita a intervenção, ao contrário, cria a partir deste mecanismo possibilidades de discursos oferecidos pela palavra, oferece circulação e troca proporcionadas pela presença que marca o enunciado em seu próprio discurso e no discurso do outro. Um estilo que, ao filmar em espaços delimitados ou “locação única”, como define Coutinho, permite que a singularidade de cada personagem evoque uma “generalidade”, apesar de não representá-la ou exemplificá-la, mas que pode nos dizer muito sobre algo que vivemos.

O uso dessas singularidades são marcas visíveis no cinema de Coutinho que escolhe espaços que se fundem com as pessoas, onde é possível trabalhar na aparência, na superfície: “Eu quero as aparências! Esse é o lugar em que o cinema me interessa” (COUTINHO, 2008: 191). No caso de *Jogo de Cena*, veremos que a locação escolhida interage com as atrizes, mas levanta um ponto que se discute há tempos: não há encenação também diante do outro?

Em seu “dispositivo” de conversa – termo utilizado pelo cineasta para se referir a procedimentos de filmagens, que, em outros momentos, ele chamou de “prisão” (LINS, 2004) – a aposta é a palavra e a transformação do outro diante da câmera. Um dispositivo criado, segundo Coutinho, para dar forma ao filme, mas que pode ser modificado conforme o projeto, pois cada um sofre alterações intimamente ligadas ao objeto a ser filmado. Afinal, as coisas acontecem por serem elas imprevisíveis e os acasos não evitados.

Alguns dos dispositivos criados, como a “locação única”, surgiram a partir de recorrências e certo padrão de comportamento encontrado em entrevistas realizadas em vários Estados, para uma pesquisa coordenada por Coutinho sobre identidade brasileira. O então projeto, que seria para uma série de TV, nunca foi adiante, mas a ideia de filmar em um só lugar começava a se fortalecer. Na fase do projeto, surgiu o desejo de fazer um documentário que tratasse das trajetórias religiosas populares, pois o realizador já havia percebido que o tema deixava os entrevistados à vontade e que talvez pudesse chegar ao que queria: o cotidiano das pessoas (LINS, 2004: 100). E essas recorrências identificadas nas respostas dos entrevistados ajudaram a reforçar o conceito de filmagem na “locação única”.

Outro procedimento incorporado à sua obra, a filmagem em vídeo e não em película, foi essencial para o funcionamento do dispositivo. A sua justificativa se concentrava na questão da duração de uma fita de 11 minutos, enquanto que a duração de uma fala, de um som, poderia ser de horas: “Como deixar um silêncio crescer se tenho apenas 11 minutos para filmar? Como incorporar os acasos, as interrupções, o telefone que toca?” (COUTINHO apud LINS, 2004: 101).

A partir de *Santo Forte*, o uso do vídeo foi incorporado e a filmagem pôde ser elaborada e intensificada pela fala sem o corte motivado por questões técnicas. Afinal,

um filme centrado na fala e nas emoções das personagens perderia com repetições e a ausência do momento presente.

A pesquisa como método também passa a ser um procedimento integrado à obra. A pesquisa prévia, feita por pesquisadores e coordenada por Coutinho, se tornou importante na escolha de personagens que soubessem contar histórias, que tivessem aptidões narrativas. Após a seleção dos mesmos em contato com o cineasta e toda a equipe de filmagem, o momento da tomada torna-se o ponto fundamental. É o momento do primeiro encontro, do primeiro contato com o cineasta que possibilita que boas histórias sejam contadas.

Algumas dessas histórias podem surgir naturalmente durante a conversa e outras podem ser evocadas pelo próprio cineasta, que também se fabula como um personagem de seus filmes. O dispositivo operado pelo autor tem no mecanismo da fala a permissão para que os personagens se apresentem em um intenso diálogo com a imaginação e a fabulação, confrontando com a sua própria atuação. É o cinema da palavra filmada que concebe, através das diversas abordagens, o resgate da vitalidade dos depoimentos.

O que Coutinho faz é criar possibilidades através do testemunho ou da conversa com um sujeito que fala e que também quer ser escutado, cujo discurso apresenta valor afetivo e não meramente informativo. Dentro das possibilidades sociais, variando em tempo e contexto, as palavras apresentam-se necessárias para que haja encontro, interação, surpresa e casualidades. É o documentário de registro, mas não do simples registro. São memórias recuperadas por estímulos externos cujos discursos nasceram a partir da presença da câmera, tendo o conteúdo da fala importância predominante.

A presença deste aparato técnico – câmera, equipe, cineasta – faz com que a entrevista se distancie da conversa informal, mas que também se diferencie do interrogatório, por não haver nenhuma posição de poder previamente estabelecido. Sobre a predominância da entrevista na produção documentária atual, Jean-Claude Bernardet critica o uso generalizado, chegando mesmo a denominá-lo como “feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo”, um “cacoete” na atual conjuntura (BERNARDET, 2003: 285).

Para o autor, o uso indiscriminado desse recurso gerou um automatismo. O que nos primórdios era um processo de conhecimento do outro, tornou-se um dispositivo que remete mais ao cineasta entrevistador que ao próprio entrevistado. O cineasta torna-

se ponto de convergência dos olhares e palavras direcionados, chegando a assumir o papel de protagonista (BERNARDET, 2003: 286). O próprio posicionamento do entrevistado, $\frac{3}{4}$ de frente, no campo da câmera é indício do olhar que se dirige ao seu ponto de interesse, que muitas vezes se encontra fora do quadro. Outra consequência dessa supremacia, colocada por Bernardet, é a predominância do verbal, que estreita o campo do documentarista. Prioriza-se o verbal em relação a outras formas de linguagem indiciais de particularidades presentes em sons, gestos, ambientes, objetos e atitudes não verbais, revelando em muitos desses documentaristas a incapacidade de observação. Em alguns casos, usa-se uma segunda câmera para filmar estes elementos que, sem uma observação apurada, servem apenas como cobertura na montagem das entrevistas.

Para Bill Nichols, há uma distinção entre a entrevista, a conversa corriqueira e o interrogatório. A entrevista obedece a um quadro institucional no qual está inserida – o do “encontro social” – e a protocolos específicos que a estruturam. No documentário, a entrevista é usada para juntar diferentes relatos, nos quais a voz na primeira pessoa predomina na estrutura global do filme. “Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção” (NICHOLS, 2008: 162).

Mas o cinema de Coutinho difere quanto à procura insistente e à curiosidade em conhecer o outro. O seu contato com ele acontece através dos próprios corpos, de modo natural e inevitável. Mantém uma escuta ativa, sem julgar o outro que constrói, através de falas e gestos, autorretratos desta singular experiência do encontro: “Tentar compreender as razões do outro sem lhe dar razão” (COUTINHO, 2008: 141). Para ele não há verdades ou mentiras, realidade ou ficção. Tudo é uma mistura de invenção, memória e esquecimento, onde as pessoas se reinventam, se “ressignificam” diante da câmera, diante do encontro. Para Serge Moscovici significa “a singularidade do eu. O desagrado com as palavras deve-se ao fato de não serem nunca tão palavras quanto poderiam parecer: são também máscaras e representações” (MOSCOVICI, 2005: 37).

Coutinho se vale da própria voz e do próprio corpo, como atores sociais, para extrair, com jeito, histórias de vida e nuances que emergem de um embate surpreendente. Faz com que pessoas tragam dramas do passado para o momento da narração. E o filme só acontece quando a personagem se engaja com o corpo e a fala, na experiência da ordem da alteridade. Engajamento que é também do cineasta, condutor

das narrativas, do qual se exige uma escuta mais cuidadosa na relação tensa que se estabelece no encontro com o outro. Nesse sentido, não só a fala e o corpo devem estar presentes, mas também as pausas, os silêncios, as hesitações e a respiração que aparecem como elementos significativos. São elementos que transmitem a ideia de intimidade, de abertura ao outro. E Coutinho sabe se apropriar destes resíduos, dando conta de descrevê-los para engajar-se no mundo.

Ainda do ponto de vista estabelecido pela relação, o uso de entrevistas aparece como modo de mediação. Mas este registro da palavra se distingue do banal registro de entrevistas, valorizando um tipo de oralidade possibilitado pela presença da câmera. Conversa e naturezas banais constituem o roteiro essencial que, como o próprio Coutinho disse, tem na opção pela entrevista e pela câmera fixa, cujo interesse está voltado ao que acontece no plano, uma forma de encontro desta mediação (COUTINHO, 2008).

Trata-se de um cinema pleno de dados imaginários, de construções e gestos, que traz à tona rastros que se instauram no encontro entre palavra e imagem no corpo que fala. Mexer com estes rastros envolve questões éticas, movidas pela curiosidade pelo outro – o Outro social – e não, os seus juízos de valor. Esta abertura ao outro, esta porosidade é peculiar em sua obra. Pois, segundo Jean Louis Comolli: “Colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina, isso tem sentido, envolve uma responsabilidade, mesmo que completamente banal” (COMOLLI, 2008: 86).

Em seu processo, o acaso, “flor da realidade” (COUTINHO, 2008: 21), é um elemento constante, assim como as incertezas. Mas esse acaso é complexo, pois, muitas vezes, determina o filme. O que pode ser visto como este método descontínuo, cuja presença e interferência do outro se processa na obra levada ao público. Sobre isto o cineasta comenta:

[...] e a pauta ali (no documentário) é o seguinte, eu tenho uma informação da pessoa que na hora da conversa pode gerar outras coisas que eu não sabia, e que muda tudo. E isto é ter uma surpresa na filmagem, se não tiver surpresa na filmagem não vale a pena fazer documentário (COUTINHO, 2008: 143).

Assim, por exemplo, o acaso é o caminho para um filme como *O fim e o princípio* (2005). Sem roteiro ou pré-conhecimento do lugar, Coutinho partiu para o local onde acabou “descobrimo no lugar a memória dos velhos” (COUTINHO, 2008:

155). Então, ao se lançar ao desconhecido, sem saber o que vai encontrar, deixou-se levar pela transformação operada pela memória conectada ao presente. Um presente de rememorações ou evocações que, quando mediado pela câmera, revela as mudanças do tempo e a coexistência de diferentes fluxos de vida naquele momento (LINS, 2007).

Obra de interações e não linearidade, a sua construção acontece a partir de dados, passos concretos, que dão forma a algo que não existia antes. A escolha deste recurso, ressignifica o objeto – palavra –, retrabalhando a memória. Mas o que fazer destas palavras, destes dados? Ao levantar as singularidades e as variações das conversas, buscou-se as recorrências, para assim determinar critérios para a edição. “Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção” (COUTINHO, 2008: 73).

O que o cineasta nos revela são mundos que não estão previamente dados, mas que vão emergindo em depoimentos “que traçam uma rede de pequenas histórias descentradas, que se comunicam por meio de ligações frágeis e não-causais” (LINS, 2007: 240). São critérios que se consolidam, linhas de forças que ganham consistência e que determinam e constroem suas obras pela lógica das imagens e pelas falas dos entrevistados. E o espectador vê o resultado desta mistura de falas, imagens, expressões, ruídos, sem jamais receber significações prontas. “Filmar o que existe é filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações ou soluções” (LINS, 2007: 243).

Com exemplos convergindo para essa metodologia, temos documentários como *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002), em que, mediado pela câmera, o realizador tenta extrair o particular do geral para significar o filme: “Não encontro o povo, encontro pessoas” (COUTINHO, 2008: 82). E é pela recusa em fazer uma montagem centrada em temas que o fluxo das palavras de cada personagem é favorecido. Pois, mesmo que o surgimento da palavra seja possibilitado pela filmagem, o processo de montagem torna-se fundamental para manter essas singularidades. Afinal, a montagem serve para organizar a sintaxe do filme como discurso, permitindo desenvolver a identificação com os enunciados.

Em *Santo Forte* (1999), filme que assumiu e concentrou pontos marcantes do cinema de Coutinho, o privilégio e resgate do vigor e da força da fala é exposto logo de início ao espectador. Junto disso, Coutinho inseriu elementos estéticos, como espaços

vazios – recurso recorrente em suas obras, porém, em maior ou menor grau de intensidade – e sequências longas que respeitam o ritmo e a integralidade das narrativas, sem deixar que se contraponham umas às outras.

Santo Forte (1999) é um exemplo também de mudanças já iniciadas nos anos 1970, quanto à abordagem do tema voltado à religião. Enquanto o documentário brasileiro dos anos 1960 expressava de forma negativa e alienada as manifestações religiosas das classes populares, nos anos 1970 o tema começava a ser tratado, principalmente no que diz respeito à religião de origem africana, como forma de resistência e organização popular. Muitos cineastas, inclusive Geraldo Sarno que havia tratado do tema em *Viramundo* (1964) na vinculação religião-alienação, abordou de maneira diferente em *Iaô* (1974).

Assim, além da predominância da fala, o tema da religiosidade atravessa várias de suas obras e se instala: ora de maneira sutil, ora de maneira marcante. Em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), vemos o tema aparecer de modo indireto, na relação dos camponeses com a religião através da política; em *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1987), filme que antecede *Santo Forte* (1999), o uso de depoimentos e imagens de cerimônias já nos apresenta o sincretismo religioso; em *Santo Forte* (1999), Coutinho procurou mostrar a presença intensa da religiosidade no cotidiano da vida dos moradores daquele lugar e em *Fio da Memória* (1989/1991), de maneira mais didática, utilizou abordagem clássica e explicações sobre rituais e cerimônias religiosas. Em *Jogo de Cena*, a religiosidade está presente em algumas falas de personagens que colocam questões sobre espiritualidade e experiências religiosas. Algumas comungam com Deus – “Deus olhou para nós dois” (8ª sequência) –, outras tentam reencontrá-lo – “Deus é bom, mas ruim comigo” (26ª e 41ª sequências) e outras tentam negá-lo: “Eu não acredito em Deus, nada! Não gosto de falar isso no filme, vai ficar esquisito. Mas não acredito, entendeu?” (24ª sequência). Como se a vida e as relações afetivas das personagens estivessem atravessadas por crenças ou descrenças variadas.

Com um modo de fazer cinema intensificado pela constante transformação apresentada pelo mundo, a concentração no presente momento aparece como restrição às ideias pré-concebidas. Títulos que determinam a geografia (*Santa Marta, Boca do Lixo, Edifício Master*) somam-se a procedimentos temporais (*Babilônia 2000*), como dispositivos criados por Coutinho para lidar com o movimento do mundo. O que de fato

importa para provocar a fala dos personagens é a postura de Coutinho nas entrevistas, que de filme em filme ganha novas dimensões (LINS, 2004).

A regra em seus projetos, alguns com a definição de uma ideia central, é selecionar pessoas para, através de uma primeira e única conversa, registrada pela câmera, cineasta e equipe, revelar singularidades ‘submergidas nas contingências da vida’ - como ele próprio diz. Através da negociação, interação e algumas formas de poder - envolvendo ética e política do encontro -, as revelações e a relação nascidas desse evento estariam presentes no filme.

Os seus primeiros documentários não seguiram características pré-determinadas na escolha das personagens, muito menos se pautaram por perfis “psicológicos” que proviessem de alguma teoria do diretor. O que existia era a busca por espaços restritos e locações únicas, que estabelecessem relações complexas dentro da singularidade de cada personagem. O que deixa cada vez mais expostas a fragilidade e a tenuidade das fronteiras entre ficção e documentário, deixando claro que a fala também é um lugar de encenação.

Mas é a partir de *Jogo de Cena* (2007) – filme que surgiu da “vontade de fazer filmes com personagens e atores que fazem os personagens” (COUTINHO, 2008: 195) – que Coutinho subverteu a sua regra de conversa única, ao fazer uso de pré-entrevistas, assim como subverteu o conceito clássico de documentário ao jogar com a ficção, criando um híbrido. O realizador vale-se da encenação, através do uso de atrizes que se apropriam de histórias alheias, ao mesmo tempo em que expõe o outro comum, ator social, através da própria fala. O discurso de um reiterado no discurso/encenação do outro, não deixa claro a quem pertence a história, mas expõe de forma sensível e consciente a subjetividade presente em cada atuação. Faz das “representações mais que imperfeitas e menos que enganadoras. [...] O real como erro, aproximação, tateamento, transição” (COMOLLI, 2008: 150).

Este é um procedimento que permite o tratamento dos problemas e questões da representação, propiciando índices convincentes do vínculo entre a imagem e o que ela representa. Dessa maneira, o cineasta explicita a obra como produto e desvenda o processo de produção.

O seu mais recente filme, *Moscou* (2009), também partiu do desejo de trabalhar com a encenação (COUTINHO, 2009). Ainda sob um mesmo cenário, palco de teatro,

trechos da peça *As Três Irmãs*, do russo Anton Tchekhov, foram remontados e encenados pelo grupo de teatro Galpão, sob a direção do ator e diretor teatral Henrique Dias. Experiência também inédita vivenciada por Coutinho, que deixa de lado a direção e a presença tão marcante, para aceitar o desafio de ser mais espectador do que cineasta. O resultado do filme são fragmentos de workshops, improvisos e ensaios de uma peça que não teve e nem teria a sua estreia. Tudo feito para o filme e nele permanece.

3.1 Análise fílmica

Jogo de cena inicia-se com um anúncio de jornal, cujo propósito é encontrar mulheres que dispostas a contar as suas histórias de vida. De maneira restritiva – além do gênero determinado, idade acima dos 18 anos e a obrigatoriedade em ser moradora da cidade do Rio de Janeiro – o anúncio expõe uma informação importante, diria que expõe o objetivo da procura: mulheres que queiram participar de um teste para um filme documentário. Dessa forma, esse recurso utilizado logo no início do filme, que geralmente é omitido, faz com que o cineasta constitua com o seu entrevistado uma relação consentida e consciente da fala produzida para o filme. O que empresta à própria narrativa a ideia de que o filme nada mais é do que escolhas e seleções de cenas e fatos rememorados pelo discurso.

Atendendo ao anúncio, oitenta e três mulheres foram convocadas a contar “boas histórias”, sendo que, em junho de 2006, vinte e três delas foram selecionadas e filmadas no Teatro Glauce Rocha. Em setembro do mesmo ano, três atrizes conhecidas (Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão) e outras menos conhecidas do grande público interpretaram, às suas maneiras, as histórias contadas pelas personagens ‘reais’. Junto às encenações, algumas das atrizes também narravam as suas histórias pessoais que em alguns momentos nem sempre tão explícitas e que em outros, apenas presenciemos questionamentos e comentários quanto às performances no processo de atuação. O que torna o filme muito mais uma experiência de reflexão sobre a própria ideia de representação e encenação presentes no documentário, a partir do momento em que uma pessoa “real” se encontra diante uma câmera ligada.

No processo de edição excluíram-se algumas das entrevistas e a montagem final ficou com 14 personagens, incluindo o cineasta também em cena, variando entre atores

sociais e atrizes, entre entrevista e encenação. A ordem da narrativa, ou seja, a ordem de sucessão dos acontecimentos relatados é que vai transformar a obra. Até a própria confusão, retomada do discurso e o vaivém de narrativas faz da obra algo singular.

A restrição do gênero, assim como a locação única e a câmera fixa, tem na escolha o determinante da busca do cineasta para entender e conhecer o outro. O outro diferente em gênero, classe social e idade. Ao elencar atores sociais, com histórias próprias de vida, para contar os seus dramas pessoais e atrizes conhecidas, Coutinho faz com que a imagem “real” se encontre com a imagem “fictícia” na mesma cena. Mas a ficção acaba por se trair e deixa o “real” se revelar, quando vemos as atrizes se envolverem emocionalmente com o que está sendo dito. Afinal, essas histórias que poderiam pertencer a qualquer um se desvinculam dos corpos e os discursos passam a existir por si.

Levando em conta a ideia de que o documentário não é a simples reprodução da realidade e sim uma forma de representação, a filmagem no Teatro Glauce Rocha já nos informa sobre o que está por vir. Sobre o palco e de costas para uma platéia vazia – mesmo ponto de vista, mesma câmera, mesmo enquadramento – as histórias são contadas e recriadas. No entanto, o lugar, aparentemente natural às encenações, é subvertido: tudo ocorre de costas para o espectador e o olhar é dirigido a um só interlocutor, o cineasta, que interage, representa e se apresenta diante do outro e diante da tela. Entretanto, como o dispositivo é mutável, presenciamos outra subversão: o olhar dirigido à câmera, presente em uma única história, que deixa explícita a encenação.

Exibindo nas telas a tênue fronteira entre a ficção e o documentário, é justamente a questão da verdade e as suas relações com a encenação que Coutinho deixa transparecer propositadamente. Em entrevista ao site da Revista Moviola (2007), ele comentou a classificação que muitos darão ao filme, ficção, mas alerta aos mecanismos do documentário que o constitui: local único e mesmo ponto de vista. Ao comentar as suas próprias atuações, a marca do documentário se faz presente.

Apesar da multiplicidade de pontos de vista possibilitada pelos movimentos de câmera, pelos cortes e pela sucessão de planos tão presentes no cinema, em *Jogo de Cena*, a escolha pela predominância da câmera fixa, sem que haja o uso de sua movimentação, tem no corte a introdução de outra visão, a encenação. Essa é a câmera que presencia o discurso e o encontro entre personagens dispostas a encará-la. Mas a

inclusão de uma terceira câmera que se movimenta, aparece como recurso para iniciar algumas das sequências. Na função de conduzir a personagem e o espectador ao seu lugar de encontro, ela os segue pelas escadas da coxia, passo a passo, para só então entregá-los à cena. O tratamento dado pela montagem revela o dispositivo presente tanto na imagem quanto na interação.

Começarei por analisar, a partir da adoção do ponto de vista do narrador “real” pelo narrador ficcional, como o enunciado é modificado pela subjetividade e pela relativização no que diz respeito à fidelidade do discurso. Alguns “narradores” que aparecem no filme contando as suas histórias de vida, com diferentes aspectos e contradições, têm seus discursos “duplicados”, como em um espelho. A história é de uma personagem, mas no filme ela pertence também ao outro quando este a encena de forma subjetiva. Vemos que quem enuncia não é exatamente o “eu” do enunciado, mas que ao rememorá-lo, deixa a sua marca.

Este espelhamento presenciado em algumas sequências de histórias tem na duplicação de seu narrador a variação, ou seja, a subjetividade pertencente ao olhar de cada um. E esse ponto de vista subjetivo pode fazer com que a personagem, seja ela real ou ficcional, transite de objeto a sujeito, “para jogar com a surpresa da revelação do enigma do narrador” (MACHADO, 2007: 37). Mesmo que a fidelidade ao discurso seja uma busca por parte dos atores ficcionais, a repetição e a representação acabam por expor algumas fragilidades.

Até onde é possível imitar a vida através da encenação? O que dizer da atriz Fernanda Torres que, por não conseguir desvincular o discurso da pessoa, questiona a própria interpretação? E Andrea Beltrão, que confessa que teria que ensaiar inúmeras vezes a mesma cena, em um palco de teatro, para representar “estoicamente, olímpicamente”? Estas questões, entre outras, permeiam o papel do ator e as suas formas de interagir com o texto e, neste caso, com um texto real.

A encenação que no drama organiza a expressão e o comportamento dos atores frente à câmera é adotada pelo documentário, com a diferença de que nesse a encenação não se coloca em referência a um modelo estético e sim a um modelo social mais amplo que é diretamente plasmado pelas condições sociais de vida dos depoentes (SANTEIRO, 1978: 81). Pois, ao longo de um diálogo pode-se ser mais verdadeiro ou mais falso que na vida cotidiana.

Em entrevista ao site CineRonda, Coutinho falou sobre o processo de trabalho com as atrizes, que deveriam tomar o texto real sem críticas ou imitações, demandando-lhes uma representação. Com esta condição imposta, Coutinho, se isentando de qualquer direção, se diz surpreendido com as interpretações das atrizes, que ao representar os textos interpretavam a si mesmas. Algumas delas interferiram nesta realidade interpretada, através da subjetividade, ao mesmo tempo em que se permitiram ser tocadas pelas histórias.

Desempenhar um papel não consiste em representar-se a si mesmo no outro e vice-versa, mesmo que essa representação seja sua condição. É antes de tudo perder-se a si mesmo, tornando-se a cópia do outro, e em seguida reencontrar-se na consciência do mim que começa a ver-se em seus papéis como espelho. (MOSCOVICI, 2005: 42)

Para a construção desta narrativa que mescla a não-ficção com a ficção, Coutinho utilizou, além de técnicas de captação, como a câmera fixa, a entrevista e a montagem fragmentada que contribuíram para a compreensão do tratamento criativo das narrativas. Para ele, quanto ao documentário e o registro das histórias reais, não havia muito que se surpreender, mas quanto à ficção, o acaso e a surpresa acabaram por ser o grande espetáculo do cinema. Isto é, a questão da imagem e do discurso tem um peso muito forte quanto às atrizes, pois não são apenas as falas, mas a encenação que se vê.

O recurso básico do documentário continua sendo a entrevista, porém, explorada de duas formas diferentes. Em uma primeira parte, o filme apresenta depoimentos de populares que relatam as suas experiências pessoais, com a intervenção e a interação do cineasta, porém na situação de gerirem o próprio conteúdo e a si mesmos. Em uma segunda etapa, o documentário explora a entrevista encenada, cujas respostas e perguntas são conhecidas pelos dois lados.

Com a participação do cineasta, juntamente com o alto nível de intervenção da montagem simultânea que não deixa dúvida quanto aos dois indivíduos estarem no mesmo espaço, temos a limitação dos enquadramentos pré-determinados e na economia da câmera fixa a articulação de um verdadeiro embate entre as vozes do popular, das atrizes e de Coutinho. E a posição oblíqua em que se mantêm as personagens indica campos contrapostos, garantindo a reversibilidade da estrutura em que o contracampo é o objeto do olhar nomeado no campo. Mesmo que este objeto esteja fora do campo, como as várias ausências do cineasta, ele é indicado através do olhar direcionado.

O que a análise revela é a proposta de um filme inovador que questiona a sua própria obra, assumindo-se inteiramente e reafirmando o caráter de representação mediada. E o cineasta, no papel de condutor das narrativas, deixa a cargo do espectador os questionamentos a respeito da veracidade no filme. “[...] sem imaginar que, a partir de um certo grau de *perfeição*, a questão passa a ser: mas quem é cópia e quem é o original? [...] é ele autêntico ou apenas um simulacro do outro? Como se quisessem saber com quem estão lidando...” (MOSCOVICI, 2005: 44)

O diálogo entre os polos estéticos e ideológicos do documentário não deixa dúvidas que de um lado temos a fabulação, ao contar as histórias pessoais, e no outro extremo, a encenação dessas mesmas histórias. E é justamente nessa tensão entre o contar e o recontar que o filme dá um passo adicional em direção a um novo modo de fazer documentário.

A estrutura fragmentária de *Jogo de Cena* pode ser pensada a partir da divisão em 43 sequências agrupadas em 10 histórias, cujas narrativas tratadas conforme as suas aparições reais e ficcionais levam em consideração pontos importantes e inovadores nos discursos.

O documentário apresenta cinco histórias narradas por atores sociais e encenadas por atrizes. A esse grupo chamarei de “histórias contadas, histórias recriadas”. Uma espécie de duplicidade que é peculiar ao cinema “na medida em que a *mise-en-scène* ao mesmo tempo descarta e inclui essas representações, as retoma, as tece de novo [...]” (COMOLLI, 2008: 80). E é justamente o que vemos no filme: retomada do discurso e ressignificação do mesmo.

Temos também, outras cinco histórias pessoais, tanto de atores sociais como das atrizes, sem que haja duplicação. A esse segundo denominarei “discursos autônomos”.

Ainda dentro da proposta da montagem, talvez seja interessante observar que, em dado momento do filme, as histórias e os fragmentos se mesclam às demais histórias, nos dando a impressão que eles poderiam fazer parte de qualquer uma delas. Assim, como em uma rede, o que as une são narrativas¹⁰ centradas em relações familiares, amorosas e perdas. Algumas se reconciliam com esse passado através do sonho, de novas relações ou em conformidade com acontecimentos inesperados; enquanto outras tentam se reconciliar através do filme.

¹⁰ Utilizarei um dos sentidos de “narrativa” segundo Aumont em *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*: “O enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”. (AUMONT, MARIE, 2003: 208-209)

3.2 Histórias contadas, histórias recriadas

Após a imagem fixa do anúncio – fio condutor das narrativas – presenciamos, ou melhor, registramos juntamente com a câmera imagens de uma mulher subindo as escadas da coxia. A chegada ao lugar determinado, o palco do teatro, e a apresentação diante do outro, o cineasta, fica a cargo do registro da câmera fixa. Como em grande parte de suas obras e, particularmente, no modo enunciativo participativo, o dispositivo é exposto e diante das câmeras, cineasta e equipe, a personagem, pouco a pouco, tomará o seu lugar no palco. O cenário está armado e de costas para a platéia vazia cada uma conta ou reconta a sua história. Entendo por enunciado participativo, o modo que, segundo Bill Nichols, “ênfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto” (NICHOLS, 2008: 62-63).

As primeiras imagens têm seus enquadramentos repetidos, devendo-se muito ao uso desta câmera fixa. Não por acaso, como já havia abordado anteriormente, o uso da câmera fixa se torna recurso imprescindível àqueles que querem tomar depoimentos, comentários e discursos como base para um cinema de conversa, de encontro com o outro. Ora em plano afastado ou próximo, com alterações mínimas no enquadramento, quem conta a sua história – campo – conta a alguém – contracampo –, mesmo que este alguém esteja fora de campo. Sempre à direita do vídeo, buscando à esquerda o seu objeto.

O comportamento da câmera alterna, ao longo das sequências, entre planos médios e planos próximos e faz da câmera um observador que procura registrar imagens possíveis de algo que esteja acontecendo em cena ou sutis hesitações da personagem. Ela pode perceber uma ação à distância, como pode aproximar e ressaltar uma característica necessária à inteligibilidade da história, adicionando ênfase a uma certa parte do discurso. Diferentemente dos deslocamentos ilimitados das inúmeras situações, muitas vezes irrealis, que ocorrem no cinema – por exemplo, a tomada aérea –, no documentário a restrição no uso de uma ou duas câmeras com poucas movimentações, acaba por se tornar mais eficaz. Afinal, o que o documentário busca é a verdade do momento do registro e não a simulação de um evento experimentado pela diversidade de ângulos imagináveis e possíveis.

Na primeira história que vemos e ouvimos na tela, presenciamos o privilégio da fala proporcionado por Coutinho que se coloca à escuta. Fala que é o lugar de atuação, pois é a partir das próprias palavras que são apreendidos pela câmera. Logo na primeira sequência temos a interação e a marca de Coutinho que, quase de maneira inaudível, diz: “Oi, Mary. Vai sentando!”.

Essa sequência de abertura, embora ainda não seja clara, estabelece parte da matriz básica da série de narrativas que se apresentam. Ela começa a delinear as regras do jogo: uma situação de conversa, mas também de encenação e fabulação. Afinal, depoimentos pautados em memórias do passado atualizadas no presente, fundam um novo ponto de vista que abre à reinvenção e à fabulação.

A história principia com uma atriz, não muito conhecida do grande público, e narra a sua suposta trajetória iniciada em um grupo de teatro, *Nós do morro*. O relato, que em alguns momentos nos apresenta incerto, é direcionado ao cineasta, tomando-o como exemplo em alguns trechos do discurso. Essa sequência inicial que, não por acaso esboça o retrato de uma atriz, nos traz questionamentos diante da profissão, das possibilidades, impossibilidades e conquistas. Nada é muito claro, pois há o engajamento pessoal quando há exposição das emoções, como o choro diante do cineasta, porém, certo jogo de cena começa a ser apresentado. Chegamos mesmo a presenciar a encenação – mesmo que não dirigida à câmera, ou melhor, ao público – de um trecho da peça *Gota D’água*, de autoria de Chico Buarque, pela atriz no papel de Joana.

Buscando nos créditos do filme há um nome que figura entre outros, juntamente com atrizes conhecidas da dramaturgia brasileira, é Mary Sheila de Paula. Essa atriz, cujo papel era interpretar a história de uma pessoa próxima, tem a sua história pessoal entrelaçada à história narrada: também moradora do Vidigal, é formada pelo grupo de teatro *Nós do Morro*. Procurando informações no site do grupo de teatro, descobriu-se que o contato com o depoimento trouxe à atriz revelações sobre alguém que ela conhecia há mais de 10 anos.

Reencontramos a história real quase na metade do filme, ou melhor, na 27ª sequência. Com uma narrativa mais complementar que reproduzida, diferentemente dos desdobramentos das demais, a dona da história, Jackie Brown, se reconcilia com o seu passado de miséria: “Mas isso que eu tive que passar é uma coisa que me dá força

mesmo, para mim (sic) poder ser o que eu sou hoje, entendeu? Porque eu pego força nisso, entendeu?”.

Fundida à história inicial, também a música está encarregada de apresentar a personagem convidando o espectador ao universo emotivo “pelo que de simbólico se investe no ato da performance” (BALTAR, 2007: 250). Assim, Jackie Brown acrescenta: “Eu gosto do rap. É um modo que eu tenho também de me expressar, de tudo que eu já passei.” O ritmo entoado pelo que ela denomina “cantar frio”, o uso que faz da voz, os movimentos de seu corpo e a roupa que usa, conferem à sua performance a singularidade da narrativa. Essa é uma inovação que Coutinho explora para incluir à multiplicidade de vozes, outra forma de contar história.

Voltando à 1ª sequência, um trecho da conversa revela a metodologia de Coutinho que, no papel de organizador, recorre a perguntas para tirar da personagem histórias que não apareceram naturalmente durante a interação. Essa intervenção indica ao outro e ao espectador que o cineasta sabe mais do que aparenta saber. Afinal, Coutinho já explicitou em diversas entrevistas o seu profundo conhecimento e admiração pela arte teatral.

Coutinho – O que você está fazendo no *Nós do Morro*, hoje?

Mary (Personagem 1)– Hoje eu estou fazendo ‘Gota D’Água’, do Chico Buarque.

Coutinho – Você faz quem na peça?

Mary (Personagem 1) – Eu faço tipo a Joana.

Coutinho – Joana é que é a Medeia da peça?

Mary (Personagem 1) – Joana é a Medeia da peça.

Coutinho – É a principal, né?

Mary (Personagem 1) – É a principal. Ela é forte. Eu gosto da Joana porque ela é forte. Eu empresto a minha força para ela. Ela foi traída, coisa e tal... E ela mata os filhos.

Coutinho – Você pode dizer a fala que você diz antes de matar os filhos?

Apesar de manter grande parte das sequências em plano médio – o que proporciona ao espectador a sensação de estar no lugar da personagem, cuja disposição remete à vida cotidiana – a presença do plano aproximado é perceptível quando as personagens começam a rememorar fatos históricos de suas vidas. A primeira sequência se encerra ainda sob o campo da encenação com a seguinte frase: “Aí eu saio e volto morta”; enquanto que a 27ª sequência se apóia na imposição de respeito que Jackie constrói com as pessoas.

Em um cenário como o teatro, onde a ideia de *persona* (máscaras) é desenvolvida, assumindo uma postura metafórica, Coutinho lança a discussão sobre a questão da representação; seja ela no palco, seja ela diante do outro e da câmera. Mas a cada quadro, a cada personagem que se apresenta diante do cineasta e de costas ao lugar destinado à platéia do teatro, o cenário se anula. O que presenciamos são rostos, falas, vozes, verdades e mentiras. A riqueza do mosaico de vozes inerente ao cinema de Coutinho.

O cineasta poderia ter iniciado essa obra com alguém conhecido do grande público, mas talvez essa atitude tirasse toda a surpresa e o questionamento proposto pelo filme. As surpresas, juntamente com o acaso, aparecem mediando a possibilidade de invenção existente em todos nós. A sua opção por esse primeiro encontro afirma o seu interesse pelo jogo de encenação diante do cineasta e da câmera e, principalmente, expõe a sua entrega a este outro conhecido ou desconhecido para ver o que acontece.

Um corte seco introduz uma nova sequência e a cena seguinte funciona como uma passagem de um ato a outro, como um respiro, um plano “vazio”. Recurso utilizado por Coutinho em vários dos seus documentários, o vazio filmado, que em alguns momentos aparece como silêncio, pausas e hesitações, irrompem em meio aos relatos e falas, ilustrando ou imprimindo um ar de mistério ao filme, ao mesmo tempo em que nos coloca a dúvida da veracidade do que acabamos de ouvir.

A imagem da cadeira vazia obtida pela câmera fixa funciona como uma pausa, mas também, pela sua posição, um lugar de encenação dirigida ao cineasta. Presente em vários momentos no filme, esta imagem, cujo estatuto é semelhante à crença naquilo que foi narrado, permite ao espectador preenchê-la de significado e remete a um antes, algo que acabamos de ouvir e a um depois, algo que iremos escutar. Ela surge como um corte, uma preparação para na sequência seguinte o ritmo dado pelas conversas e histórias contadas ser mais acelerado. Ritmo marcado também pela duração dos planos que, em alguns momentos, são mais longos e em outros mais curtos. Como se a câmera esperasse que as coisas acontecessem, obedecendo ao ritmo das falas e das narrativas.

A sequência inicia-se com a cadeira sendo ocupada. Não há movimentação de câmera, apenas alguém que se aloja e se enquadra diante do aparelho. Alguém que se diz ofegante por causa da escada e que, em seguida, é interpelada pelo cineasta que inicia a conversa: “Por que, você fuma?” É a partir dessa presença e dessa observação

tão característica do cinema de Coutinho que histórias se iniciam, que acasos ocorrem. Ele deixa em vários momentos o papel de entrevistador para se engajar, atravessar a fronteira e junto com o outro representar o que está experimentando.

Esta nova história, dividida em 10 sequências alternadas (2ª a 11ª sequência), se inicia em plano fixo aproximado, à direita do vídeo, com a narração de alguns acontecimentos. A partir de intervenções do cineasta, a sua fala, embebida de emoção, segue um tipo de roteiro histórico de fatos pessoais que, comuns às narrativas, relatam e revelam comoventes experiências de vida, desabafos, justificativas e redenção. E Coutinho se coloca à escuta da fala dessas mulheres, deixando-as atuar a partir das próprias palavras, discursos rememorativos.

Essa construção narrativa, toda feita em primeira pessoa, objetiva mais o registro do comportamento da personagem no mundo, diante do outro e da câmera, que, necessariamente, na verdade do discurso. Esta verdade pode ser colocada à prova ou questionada, mas a verdade do registro e do encontro que vemos na tela, não pode. O interesse nessas histórias consiste muito mais no que incorpora a vida dessas pessoas que qualquer valor de realidade ou verdade presente na fala. É a fala sobre o passado, atualizada no presente: “Com efeito, o *agora* é reinventado a cada vez que o enunciador enuncia, é a cada ato de fala um tempo novo, ainda não vivido” (BENVENISTE apud FIORIN, 1999: 142).

Novamente, a voz de Coutinho emerge do envolvimento direto e pessoal com o tema e conduz de maneira crucial o desenrolar dos acontecimentos ao resgatar memórias: “E separou por quê?” Ainda fora de campo, tira do entrevistado o motivo da separação, o fim do relacionamento e escuta: “Eu saí um pouco do foco do casamento”. Esse plano serve de transição para a sequência seguinte que converge, flui e move-se a partir da interação.

O que vemos é a repetição da mesma frase pela atriz Andrea Beltrão, em sua primeira entrada: “Então, eu saí um pouco do foco do casamento”. Repetição, marca de ambiguidade presente nas sequências alternadas, que sugere interpretação e que constitui, em certa maneira, uma violação, pois ela pode fazer com que o acontecimento seja visto de uma maneira fria e distante. Mas o engajamento das atrizes, ao encaixar a voz do outro dentro da sua própria enunciação, o traz para a esfera da experiência atualizada pela fala e expressão, sugere envolvimento e subjetividade. Como forma de

interligar as histórias, elas mantêm a continuidade e as mudanças de sequências sem deixar o filme esmorecer. O que pode ser entendido a partir da colocação de Arlindo Machado: Essa “sucessão dos planos pressupõe uma sucessão de olhares, de modo que o sujeito da visão não está sendo sucessivamente repostado como também ele é amiúde nomeado” (MACHADO, 2007: 73).

Neste momento, começa-se por mesclar, explicitamente, a realidade com a ficção. E é a partir das sequências posteriores que a ideia da alternância do depoimento verídico com a encenação apresentada pela atriz, é reforçada pela montagem. A significação do filme provém muito dessa estrutura de composição de imagens, de discursos e da construção de suas relações. É a relação entre esses elementos que marca o filme como um todo, fazendo com que o espectador trabalhe sobre as significações e ambiguidades providas de jogos de montagem como, por exemplo, a repetição de falas.

Nesse sentido, a montagem funciona como polo organizador. Ambas as histórias dialogam entre si; de um lado, aquela que foi vivenciada e agora rememorizada pelo ator social; do outro lado, aquela memorizada pela atriz através do texto pré-concebido. Mas o que foge dessa situação de encenação é a manifestação subjetiva revelada pelo choro, pelo envolvimento e pela identificação da atriz com o texto.

Nessa sequência Coutinho cumpre, além do papel de cineasta, o papel de ator que simula e finge ao entrevistar a atriz e divide a cena ao colocar questões previamente conhecidas. Cede o seu papel de cineasta para tornar-se também um ator que se atualiza e se presentifica a cada nova interação. Na realidade, também em uma entrevista, é possível perceber que os papéis podem se inverter e o entrevistador perder a sua imparcialidade, a sua invulnerabilidade e encenar junto com o outro a situação vivenciada. É o processo interativo que se concretiza e que, mais uma vez, borra a fronteira entre a situação vivida e a situação encenada.

Trata-se de, ao mesmo tempo, colocar em evidência a questão enigmática da “verdade” nas interações sociais cotidianas imbuídas de encenações, como de nos levar à reflexão sobre o processo que o documentário apresenta ao criar situações pelo e para o filme. O intuito é trazer à tona uma possível realidade fílmica criada a partir desse encontro que, mediado pela câmera, procura apresentar a elaboração e a fabulação que as pessoas fazem de suas próprias experiências existenciais, compondo-se e recompondo-se no decorrer da interação.

Na 9ª sequência, presenciamos o choro não programado da atriz ao reproduzir a história “real”. O envolvimento afetivo e o questionamento são presenciados também na questão da crença religiosa, que aparece como um fator de incômodo. Talvez como forma de apaziguar a perda, Gisele, que é espírita, crê que o filho esteja vivo em algum lugar. E é justamente diante da crença e da esperança da vida eterna, presente na história encenada, que Andrea Beltrão se percebe incomodada: “Eu acho que é porque eu não tenho religião. Eu acho que quando uma pessoa... Ela acredita que o filho está vivo em algum lugar. Eu queria tanto acreditar. Tem tantas pessoas que eu queria acreditar que estão vivas em algum lugar”.

Mais uma vez, religião e crença atravessam o documentário de Coutinho e a multiplicidade de formas de apropriação das diversas práticas religiosas no Brasil, engrandece o filme. Coutinho já havia creditado à religião uma das formas de se aproximar do cotidiano do povo, como lugar das relações afetivas que se cruzam com experiências religiosas.

A sequência final nos apresenta uma conversa entre o cineasta e Andrea Beltrão, que revela a dificuldade na encenação quando se aproxima do discurso verídico. A estratégia de gerenciar as impressões captadas pela câmera, acaba por moldar a intenção da representação da melhor performance do melhor papel. Durante a encenação ela se confronta com a imagem de si mesma, quando se vê outro, um estranho: “Eu não preparei choro nenhum. Porque eu não queria chorar. É porque eu queria imitá-la”. Com imagem centralizada, ela continua após intervenção de Coutinho e se contradiz:

É porque eu não agüento. Eu não sei o que senti não. Eu tentei falar o texto da melhor maneira possível. Sem criticar, sem imitar.[...] Há serenidade. Lutei para ter, mas todas as vezes que parei para decorar... Se eu tivesse me preparado como atriz para chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Teve um momento que eu pensei, eu não vou mais conseguir falar.

A imagem captada desse momento sugere certo desconforto diante dos questionamentos da própria representação. Ela cede o papel de atriz para dar lugar à pessoa Andrea Beltrão e à experiência, ao mesmo tempo em que Coutinho experimenta o instante como parceiro eventual: “O que você sentiu? É a primeira pergunta que eu faço assim.”

Durante a conversa, Andrea Beltrão, ainda sob tensão do embate com Coutinho, movimenta-se sem se preocupar com o enquadramento e com a filmagem em si, e sai do

quadro. Um desenquadramento involuntário que, ao ser mantido pela montagem, ressalta valores expressivos que ratifica o que Coutinho preserva em seus filmes: a fala do corpo (Figura 6). Mas que também pode ser pensado a partir da declaração de Rudolf Arnheim colocando como descentramento que “introduz forte tensão visual em que o espectador tem tendência, quase automática, a reocupar esse centro vazio” (ARNHEIM apud AUMONT, 2010: 162).

O que Coutinho tenta manter é a maneira encontrada pelo outro de ocupar o espaço, de gerir o conteúdo e de produzir a si mesmo. Ao inclinar as coisas para o outro lado, o que ele de fato deseja é que o outro estabeleça o ritmo da cena e quando o deixa de fazer é o momento de o cineasta intervir e tornar-se também personagem.



Figura 6: Cena de *Jogo de Cena*

Ainda sob a intervenção de Coutinho, uma nova personagem nos é apresentada e uma nova história nos é colocada. Coutinho ao provocar o diálogo exige da personagem o relato da história de um relacionamento que nos revela o uso de um termo para a relação sexual que tivera, “trepadinha de galo”. Um termo que obriga nova intervenção de Coutinho: “Uma trepadinha de galo? Em que lugar?”

Atento ao diálogo, Coutinho intervém quando algo dito foge do conhecimento geral. Estas particularidades – que trabalham como referência contextual – presentes, muitas vezes, em suas obras exigem do espectador familiaridade com a cultura local, mas também exige do cineasta uma intervenção. Intervenção que funciona como provocador de algo a ser explicado e articulador da interação com o espectador. Como se exigisse da personagem uma definição plausível àquele que nada sabe, ao mesmo tempo em que se vale dessa “atuação” para criar a sua própria representação.

Neste processo de interação social, um sujeito na presença de outro, busca alcançar o máximo de informações a seu respeito ou utiliza daquelas que já possui. E Coutinho, cuja tarefa parece ser a de captar objetivamente a subjetividade do outro para exercer a sua, faz uso de perguntas para retirar informações que convêm à definição da situação interativa, agindo de modo a obter desse sujeito a resposta desejada (GOFFMAN, 2009).

Em plano médio, a sua fala nos ajuda a entender a maneira pela qual apresenta-se a si mesmo diante da câmera e do cineasta, além de nos apresentar os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito. Como se quisesse justificar a sua vestimenta e o seu desejo diante do outro: “Poxa, hoje eu acordei, estava aquele tempo meio assim. Eu olhei e falei: Poxa, São Pedro, eu queria ir bem para a filmagem. Eu queria ir bem extravagante. Não dá para o senhor mudar este tempo? E São Pedro não mandou o sol para mim? Entendeu?”

A sua fala continua até que, na cena final, em plano fechado e frontal, presenciamos uma subversão consentida. Ao se dirigir à câmera, ou melhor, ao espectador ela diz: “Foi isto o que ela disse?” Já não deixa mais dúvida sobre a história que acabamos de ouvir, ou melhor, a encenação que acabamos de testemunhar. Pois, ao dialogar com a câmera, a atriz fala diretamente ao espectador, provocando a sensação de não haver limites entre ficção e realidade (Figura 7). Segundo Arlindo Machado, mesmo no cinema documental, o olhar para a câmera tem o efeito transgressor, “produz um efeito ‘teatral’ ou, como se costuma dizer, ‘anticinematográfico’” (MACHADO, 2007: 71). Ele revela o “lugar” do espectador e desvela todo o artifício.



Figura 7: Olhar dirigido à câmera.

E esse efeito ‘teatral’ produzido pelo olhar dirigido à câmera, não por acaso, pode ser entendido a partir do cenário escolhido: um palco de teatro. Ele substitui a posição oblíqua, à direita ou à esquerda do quadro, dirigida ao cineasta que se situa fora do quadro, para coincidir com o olhar frontal da câmera, revelando-a. Pois, segundo Edward Branigan: “O olhar direto à câmera é o único, no cinema, para o qual não há nenhum *eye-line match* possível, a não ser que esse *match* seja a própria câmera (como na televisão) e a não ser que se deseje revelar a presença da câmera” (BRANIGAN apud MACHADO, 2007: 72).

A posição oblíqua obrigatória da personagem para que haja campos contrapostos é quebrada, assumindo o seu ponto de vista. Faz com que “o espectador, por sua vez, não se identifique aí com a personagem que está ausente, mas com o Ausente propriamente dito[...] (MACHADO, 2007: 77)”. Esta escolha, em particular, subverte até mesmo o andamento do documentário, pois a protagonista da história não está presente na articulação do diálogo, como nas anteriores.

Novamente acompanhamos a câmera que conduz a personagem ao lugar de encontro. Coutinho começa a sua interação e como em qualquer outro encontro, cumprimenta-a e cita o seu nome. Para dar continuidade, essa primeira intervenção funciona como mola propulsora ao discurso sobre a origem do nome e de seus familiares que, segundo a personagem, é “uma família barra pesada”.

As sequências seguintes dão continuidade à rede temática em que a fala de um mantém aspectos da fala do outro, proporcionando a sensação de fluidez ao filme.

É possível observar essa rede nas diversas histórias contadas e recriadas pelas atrizes, pelos atores sociais e pelo próprio cineasta. Na passagem do discurso de Sarita para a encenação da atriz Marília Pêra, por exemplo, mantém-se a continuidade na abordagem de temas caros ao universo feminino.

Em cada uma das sequências o discurso motivado pela interpelação de Coutinho, atesta o nível de interação entre eles e a instância da negociação. Mas não são apenas as perguntas do cineasta que atestam esse nível, o enfrentamento por parte de alguns personagens desconcerta todo o dispositivo montado pelo filme, reiterando a intimidade compartilhada (BALTAR, 2007: 245-246).

Na 16ª sequência, Sarita, ao ser convidada a falar sobre um determinado filme, desconcerta o cineasta: “O senhor não viu o Nemo? O senhor tem preconceito, tá

vendo? Não gosta de americano”. O obriga o cineasta a dar uma resposta quase inaudível: “Não, não, não...”. Sarita interrompe a resposta dando continuidade ao discurso que gira em torno da história e das emoções causadas pelo filme, *Procurando Nemo*, cujo enredo baseia-se na relação entre pai e filho. Ao se emocionar ela deixa transparecer a identificação com a relação complicada existente no filme. Esses sinais, segundo Goffman, configuram a confirmação de fatos ou indícios de algo importante a ser confiado à platéia (GOFFMAN, 2009).

Apesar de manter a mesma estrutura da montagem das histórias encenadas, através de um vaivém, Coutinho subverte esse mesmo modelo mantendo uma desordem que define bem o discurso narrativo fragmentado da memória. A memória que sofre transformação e que altera o passado. Em entrevistas posteriores, ele comentou sobre essa desordem na sequência do discurso realizado por Marília Pêra, que exigiu certa atenção no momento de atuação. Esse fugir do script talvez tenha sido para Coutinho o momento marcante, nessa história, da presença da atriz e da encenação do próprio cineasta. O acaso, tantas vezes presente em suas obras, exigiu certa improvisação.

A questão da performance também ficou a cargo da dona da história que, de forma mais clara, expõe o seu desejo de entrevistado em compor a melhor representação possível de si mesmo. Preocupação permitida graças à ação revelada diante da câmera e o desejo de se apropriar da cena. Segundo Ismail Xavier:

O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico (XAVIER, 2006).

Sarita resiste um pouco em falar sobre a relação com a filha, mas logo em seguida se dá conta de que está diante da câmera e que conscientemente aceitou participar de um documentário. Em entrevista à Revista Filme Cultura sobre o filme *Cabra Marcado para Morrer*, Coutinho disse: “Quando eu registro a resistência de alguém em falar eu estou expressando a verdade daquela pessoa, mas não estou prejudicando a vida dela... (1984: 44)”. Coutinho mantém a ética presente no encontro propiciado pela câmera, o que não deixa de intervir para tirar da personagem algo interessante ao filme.

Seguimos o seu discurso que nos confidencia: “Então, tinha uma coisa de amor ali que eu achava que era um anel que não se romperia jamais. Aí, quebrou. O único

objetivo que eu tenho na vida é resgatar isso, nem que seja a única coisa que eu faça”. Essa sequência (sequência 22ª) do filme retoma e converge ao que levou grande parte das pessoas estarem ali, a conciliação e a pacificação com alguém – Deus, pai e filho –, com as suas perdas e os seus dramas.

Na penúltima sequência do documentário (sequência 42ª), Sarita retorna para tentar remediar a sua imagem. O que presenciamos é o que Sérgio Santeiro denomina “crise da representação” (SANTEIRO, 1978: 82). Que é justamente, nesse caso, quando há interferência da realidade na cena, colocando em risco toda a encenação. Ao expor-se, a personagem tem consciência da sua imagem e tenta evoluir em cena, porém, o confronto com a realidade do que foi dito, faz retornar à cena. Disposta a acrescentar algo em sua entrevista, ela aproveita a ocasião oferecida por Coutinho que intervém o suficiente para que o reencontro seja justificado, sem jamais julgar o motivo:

Coutinho: – Sarita, me diz! Quer dizer então, de todas as pessoas que vieram até agora, umas 18 pessoas, você é a única que pediu para voltar porque você queria acrescentar alguma coisa ou cantar... Não sei exatamente, me explique isso?

Sarita: – Porque eu queria cantar *Absorte*. E motivo principal? É que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada.

Coutinho: – Em que sentido?

Sarita: – Trágico. Mais para trágico que para cômico. Aí, eu achei que ia ficar uma coisa muito triste. E eu não queria que ficasse muito triste, entendeu? E a música sempre quebra um pouco, né?

O que presenciamos é uma interação e um debate entre o cineasta e a entrevistada, cujas palavras são próximas das palavras proferidas por Andrea Beltrão quanto ao desconforto que sentiu diante da cena que fizera. Não se tornar triste é a preocupação e o motivo que fez Sarita voltar à cena, enquanto que o questionamento de Andréa Beltrão era a respeito de ficar meloso. Elas explicitam na narrativa a consciência de se saberem alvos da câmera que deixa transparecer o confronto entre o cineasta, as suas próprias performances e alguns padrões da sociedade. Assim, todo um jogo de projeções se articula na interação, em que uma série de táticas e estratégias é articulada para controlar, o máximo possível, a impressão uns dos outros. (GOFFMAN, 2009)

Coutinho não contesta, pois parte do princípio que não se filma as pessoas conforme elas são na vida cotidiana. Ele sabe que diante da câmera a verdadeira personalidade de alguém pode dar lugar à hipótese de uma imagem mais plausível de si mesma. Da mesma forma que não busca nas palavras proferidas a verdade efetiva do

que aconteceu. Ele quer a reformulação e a ressignificação de memórias, lembranças e acontecimentos que surgem no tempo presente, no momento da filmagem.

Esse cinema que se faz justamente pelo enfrentamento, pela oportunidade de elaboração e construção do auto-retrato permite a invenção a partir de algo que se queria ser, do que talvez seja e do que talvez responda aos anseios do diretor. É um processo que permite que a personagem aprenda sobre a sua própria vida e que nós, espectadores, aprendamos algo com ela, através do movimento de transformação e criação que ocorre ao se narrar, ao se “ficcionar” no ato da fala. Sarita sabe que é com as palavras e com a fala que se será apreendida pela câmera, enquanto Marília Pêra procura na possível direção do cineasta a ação que talvez respondesse ao que ele desejasse.

Ao falar da experiência do filme e dos olhos marejados no momento de identificação com o texto, Marília Pêra tece comentários sobre o estatuto da representação verdadeira da emoção: o esconder e conter de lágrimas, da ordem da sinceridade e o verter de lágrimas, da ordem da falsidade. No diálogo com o cineasta, ouvimos da atriz parte da sua performance: “Portanto, naquele momento que você teve a lembrança da sua filha, você enquanto atriz... Tentei segurar. Não deixei... Porque acho mais emocionante quando você quer esconder a emoção”. Não deixa dúvidas quanto à lágrima bem-vinda ao ator, que na tentativa de escondê-las passa credibilidade à cena. E revela o truque do cristal japonês que trouxe consigo, utilizado pelos atores quando há necessidade da lágrima que não surge naturalmente. “Se você pedisse: Olha, Marília eu gostaria muito que você vertesse lágrimas. Não que você exigisse, mas que você quisesse muito: Eu gostaria... Entendeu? Aí, eu ia fazer assim, fazer assim...”

A oportunidade de retornar à cena faz com que Coutinho, de forma mais intensa, interaja para tirar de Sarita uma lembrança das músicas presentes em seu passado, pois segundo o cineasta: “[...] o passado e o presente é a mesma coisa”.

Apesar de utilizar raramente a melodia para compor a sua obra – procedimento mais intensificado em *Boca de lixo* (1993) como fundo para a sequências de imagens sem fala e em *Edifício Master* (2002) quando cede ao desejo do outro a performance musical – as canções que aparecem no filme têm no conteúdo algumas inferências acerca do mundo das personagens. O que está sendo cantado está inteiramente associado aquilo que representa em suas narrativas. Para *Jeckie Brown*, o rap funciona como autobiográfica e reconciliação com o seu passado – “É um modo que eu tenho

também de me expressar, de tudo o que eu já passei” –, enquanto para Sarita, a canção funciona como lugar de memória, lembranças e reconciliação, pois ela diz que “meu pai ninava, minha mãe ninava, minha avó ninava e eu ninava a minha filha”.

Como um elo que serve para se manter ligada à filha, a canção executada serve como lugar privilegiado da memória que tenta vivificar algo do passado e que também recupera o sentido de ritualidade do ninar. A mistura e a junção de palavras e atos performáticos corporificam a ritualidade manifestada em forma de canção atualizada no momento em que canta. E ao abrir exceção à performance, Coutinho faz com que as vozes de Sarita e de Marília Pêra se unam a uma só, como uma extensão da outra.

Em alguns momentos, Coutinho, pela sua fala, posiciona o espectador para o que vem a seguir. Um desses momentos pode ser presenciado em uma das histórias, 26ª sequência: “A gente nunca tinha se visto, tinha? Quer dizer que eu te conheço mais que você, não é isso?”. Não surpreende, pois, que a frase dita por Coutinho seja um ponto em toda a série de narrativas, escutadas até o momento, em que menciona o já narrado, o já presenciado e sabido. A revelação da dramatização que vem a seguir transgride a naturalidade da cena e traz à tona, além da encenação presenciada em documentários clássicos, a revelação do dispositivo. Quase como um diretor que dirige a cena, ele pede para a personagem ficar calma: “Mas você vai ficar calma, né?”. A personagem em questão é a atriz Lana Guelero e a história encenada tem a sua narrativa real mesclada a outras.

Um aspecto importante, tanto na ficção quanto na realidade, é o engajamento das personagens que, ao narrar de forma emocionante os fatos rememorados, ressignificam a sua performance. Vale a pena observar que em grande parte das sequências o caráter narrativo do documentário se intensifica, transmitindo a sensação de que, como espectadores, acompanhamos o desdobramento de acontecimentos descritos como eles verdadeiramente são.

A fabulação também aparece na narrativa do sonho. Sonho construído a partir do real, que, em última análise, se dirige à fabulação. Esta elaboração da realidade que aparece através de imagens presentificadas na fala é recorrente em algumas narrativas relacionadas ao universo da perda.

Coutinho interfere pouco no discurso, mas quando o faz, é para encenar e repetir a mesma pergunta às duas personagens: “Você disse no teste alguma coisa: Deus é bom,

mas ruim comigo”. E como tentativa de reconciliação com esse Deus, elas dizem: “É, ele fez maldade comigo. Mas hoje ele está me recompensando com a minha filha. Não chega a me convencer não, porque ele não respondeu, até hoje, porque tirou meu filho.”

Presenciamos, mais uma vez, o retorno da câmera que se movimenta e refaz o caminho que levou algumas das personagens ao encontro de Coutinho. Ainda na função de guia, vemos mais uma pessoa sendo conduzida ao palco e se instalando na cadeira. Nesse momento, a câmera fixa toma para si a função do registro, centralizando no quadro a personagem que nos expõe o dispositivo: “Muita gente!”. O que exige de Coutinho uma reação à escuta: “Tudo bem? Muita gente! Boa! Ninguém disse essa frase ainda”.

Como resposta à frase inédita escutada, Coutinho joga com o público ao repetir, na montagem, o registro feito pela câmera fixa: “Nossa, quanta gente, hein? Quanta gente!” Mas essa repetição não vem da personagem que vimos anteriormente, ela vem da encenação feita pela atriz Fernanda Torres que, ao questionada por Coutinho quanto à escolha em preservar a fala e o gesto da cena, nos explica: “Isso tinha uma surpresa nela, de ter tanta gente”.

Veremos que a história se mescla à discussão de alguns métodos de engajamento e coerência no discurso de cada participante desse encontro. Para o ator social, seguir uma corrente pode ser a fórmula mais apropriada de narrar fatos rememorados; para o cineasta, talvez, esteja nas perguntas o fator facilitador; enquanto para a atriz, fugir do mimetismo, é a grande questão.

Fernanda Torres tenta manter os gestos, a maneira de falar, a empostação da voz, o riso como “a própria essência” da personagem, para chegar ao que, para ela, parece ser uma atuação mais adequada e esperada pelo cineasta. Ao negar o mimetismo, o que presenciamos é um enfrentamento da autenticidade com a teatralização, cuja tentativa de fazer-se verdadeiro gera dúvida. Em um dos trechos da 30ª sequência, ela pára a encenação e diz repetidamente: “Tão engraçado gente! Vamos do início de novo. [...] Tão engraçado, nossa! Parece que eu estou mentindo para você. Tão engraçado!”. Esse engajamento que ocorre na interação faz do falante um ser vulnerável, pois se corre o risco de expor o que deseja ser resguardado e deixar de colocar em evidência o que de fato quer se mostrar (GALEMBECK, 2005). Talvez, por esse motivo, a atriz tenta

controlar a manutenção de sua imagem, sob o risco de experimentar reações desfavoráveis quanto à sua atuação e ao descrédito que possa sofrer.

Coutinho mantém essas reações naturais, das hesitações ao baixar de olhos, preservando cada gesto da atriz, enquadrando a ausência. Questionada quanto ao sentimento vivenciado, escutamos: “Eu não separo ela do que ela diz, entende? Acho impossível separar. Conforme fui te falando e você me olhando, parecia que minha memória estava mais lenta que a dela, entende? [...] Isso foi me incomodando”. A sensação vivenciada aliada ao plano próximo, quase um close tomando a tela toda, nos faz solidários ao seu desconforto.

Nesse embaraço aparente, a atriz retoma a atuação, mas sabe que já está marcada pela incerteza de poder seguir adiante. Segundo Goffman: “Os matizes entre mentiras e verdades e as embaraçosas dificuldades causadas por esse “contínuo” recebera esse conhecimento formal” (GOFFMAN, 2009: 64).

Não por acaso, Coutinho declarou em diversas entrevistas que a surpresa maior ficou mesmo com o engajamento das atrizes conhecidas, principalmente com as participações de Andrea Beltrão e Fernanda Torres, e menos com a Marília Pêra. É justamente este outro tipo de relação, de interação entre o cineasta e a personagem que é explicitada na imagem. A possibilidade de transformação dos envolvidos em função da presença da câmera é que fornece essa grande surpresa. “Que loucura, gente, que loucura! Que dificuldade que estou passando!”. A “verdade” dessa sequência é a subversão da própria oposição entre ficção e realidade presentes no filme. O que pode ser entendido a partir de Goffman:

(...) no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A platéia constitui um terceiro elemento da correlação. Elemento que é essencial, e que, entretanto, se a representação fosse real, não estaria lá. Na vida real, os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a platéia (GOFFMAN, 2009: 9)

Apesar de haver definido o dispositivo, ou melhor, a regra do jogo, Coutinho se encarrega de deixar as personagens intervirem em suas aparições. O texto pré-conhecido e a organização pré-concebida são preenchidos pelos momentos de graça que acabam por desorganizar tudo. E a montagem contribui na não obediência da lógica/linear na passagem de uma sequência para a outra. Mais do que “dirigir”, já que estamos falando

de atrizes e encenação, ele as segue e faz dos desvios o lugar de encontro e de resignificação de sua obra.

Como é um rosto conhecido das telas do cinema e, principalmente, da televisão, a crença no que está sendo dito é posto à prova e a distinção se torna um pouco mais clara. Em alguns momentos a atriz tenta escapar do olhar que está fora do campo, porém o registro não deixa dúvida. A interação que se segue revela uma preocupação, no sentido de preservar uma imagem, aquela valorizada no grupo social da qual faz parte em detrimento daquela que se constrói diante da câmera. Mas a representação ficcional é deixada de lado quando a atriz faz comentários sobre a dificuldade de encenar histórias reais: “Quando você lida com uma personagem real, a própria realidade esfrega na sua cara onde você poderia ter chegado e não chegou” (Figura 8).

Mesmo que haja regulação da face, no momento da gravação, a fala e as informações explícitas e latentes, permanecem fora do controle do cineasta revelando mais que uma mera imagem. É nesse sentido que Santeiro (1978) aproxima o documentário do drama e do filme de ficção.

Ao ator, cabe o papel de simular e encenar narrativas produzidas pelo ator social, enquanto na função de interator, temos o cineasta que constrói e conduz a partir das interações convergidas em situações narrativas: sejam elas entre cineasta e ator social, ator social e ator ficcional e cineasta e ator ficcional. Todas essas relações caminham para estabelecer, a partir de critérios, o universo diegético possível.

Segundo Goffman, o fato de o indivíduo esquematizar uma situação diante do outro não impede que, na interação com ele, tudo se modifique. E quando isto acontece “a própria interação pode sofrer uma interrupção confusa e embaraçosa” (GOFFMAN, 2009: 20). É o que ocorre com a atriz Fernanda Torres. A interação com a história e com o cineasta sai do esquema de interpretação a ponto desta não se sentir capaz de continuar, tendo o fluxo interrompido. O que sugere, a partir de Jean-Louis Comolli, uma atitude que tenta “apagar a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulação, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal” (COMOLLI, 2008: 54).

A montagem dessa história mantém a estrutura do vaivém de cenas e encenações, mas o seu sistema de representação é constantemente “ameaçado”. A tomada de consciência produzida pela *mise-en-scène* acaba por se tornar o efeito do

filme, em que tentativas e dúvidas, quanto ao ponto exato do que seria a “melhor atuação” da história, foge do método que a personagem social tentava resguardar, a corrente que emprestava lógica e sentido aos fatos. Mas Coutinho sabe que “o que ameaça o filme em curso é exatamente o que o fundamenta” (COMOLLI, 2008: 69).



Figura 8: Interação e encenação.

3.3 Outras histórias: discursos autônomos

Esta divisão apresentada como discursos autônomos, mencionadas no início do texto, alterna com as histórias encenadas e estabelece uma passagem entre as repetições, para introduzir a narrativa particular. Entre elas há a presença de depoimentos de experiências pessoais das atrizes Fernanda Torres e Andrea Beltrão. O que não deixa de levantar dúvidas quanto à veracidade do discurso.

O depoimento de Fernanda Torres inicia a essa série de discursos em uma longa sequência (13ª), que durante quase quatro minutos descreve uma experiência religiosa vivenciada. Um exemplo desses emaranhados de crenças e descrenças no misticismo presente na vida das pessoas e nas histórias rememoradas.

Ela narra em detalhes o que provavelmente seja uma história pessoal; já que a possibilidade do acontecimento na história encenada, como vimos anteriormente, parece ser nula. Talvez como forma de preservar o discurso pessoal, mas nem por isso deixando de confundir o espectador, esse fragmento tem autonomia e distanciamento concedidos pela montagem.

A quase ausência de intervenção do cineasta cria a ideia de uma fala supostamente livre da regulação e da interação de Coutinho. Mas isso não é sinônimo

de clareza, pois mesmo a interferência precisa do cineasta gera dúvidas em relação à origem do discurso. Dúvida que recai mais no conteúdo de uma experiência religiosa no candomblé do que propriamente na fala. Talvez experiências reservadas aos personagens de *Santo Forte* e as suas realidades mais plausíveis ao sincretismo religioso. O que confirma a ideia de que as pessoas passam a significar pelo que dizem.

Outra narrativa que faz parte da série é iniciada com o recurso, utilizado nas histórias encenadas, da cadeira vazia sendo ocupada. O que nos remete ao desejo de pausa e de reflexão exigido e proporcionado por Coutinho depois das sequências ininterruptas das narrativas duplicadas. A personagem em questão, Maria de Fátima, é apresentada pelo cineasta que cumpre a sua função de interator ao colocar questões que conduzem à rede de temáticas presentes no filme: família, filhos e relações. Conhecendo bem o caráter invasivo destas questões, Coutinho porta-se de maneira respeitosa, evitando emitir juízos de valores ou apreciações diante do que está sendo dito. Ele “tenta compreender o imaginário do outro sem aderir a ele, mas também sem julgamentos ou avaliações de qualquer ordem, ironias e ceticismos, sem achar que o que está sendo dito é delírio, superstição ou loucura” (LINS, 2004: 107).

Ouvimos mais uma história de relação entre pai e filha cuja reconciliação acontece após a morte do pai: “Perdoei, mas eu fiz uma promessa a mim mesma e consegui levar adiante”. Outra história de fabulação que se mantém presente na fala: “Ele continua sendo o meu parceiro”. Aqui não há o sonho como elo entre a perda e o que restou, mas presenciamos um intenso diálogo com a imaginação melodramática. Escutamos histórias de decepções amorosas e relacionamentos desfeitos que têm na expressão do corpo, principalmente pelo desvio do olhar e o baixar de olhos, o mal-estar provocado pela lembrança. Essa voz no corpo ganha um valor específico porque confere autoridade ao texto documental através do processo de memorização da personagem que, não somente pelo discurso, mas também pelos mecanismos proporcionados, possibilitam que determinadas imagens de seu rosto e de sua gesticulação sejam priorizadas.

Coutinho, sempre pendendo mais para o lado das personagens, mantém certo recuo, com a utilização do plano americano durante o início da narrativa, para só depois se reaproximar, em primeiro plano, quando esta se parece mais à vontade no discurso.

Podemos notar que as imagens presentes em todo o filme têm a voz associada ao corpo, cuja presença é necessária para a coerência do relato. Do mesmo modo, os elementos do cenário são mínimos, na função de pano de fundo, o que não desvia o espectador do olhar direcionado intencionalmente a esse corpo. Por isso, os recursos adotados pela câmera são precisos para dar à voz a mobilidade no espaço e mostrar somente aquilo que está contido no valor afetivo da fala e do gesto. Somado à performance do papel social, esta personagem midiática reconta as suas histórias privadas e se constitui a partir da performance da intimidade e da imagem de si.

Esta história ratifica o que Coutinho tem afirmado em relação às suas escolhas: “Eu só quero filmar o que é o outro de mim. Não é porque é pobre, é porque é o outro” (COUTINHO, 2008: 117). Ainda sobre o viés de relações, perdas e dificuldades, o filme caminha para colocações muito particulares do universo feminino, esse outro que Coutinho insiste em procurar:

Coutinho: – E gestação e parir, como que foi?

Maria de Fátima: – Ah, é horrível! Só é bom depois que sai. Um alívio. Vê aquele bebê lindo e nem imagina que você confeccionou aquilo. Acho que o homem deve morrer de inveja.

Coutinho: – É por isso que eu estou perguntando. Parir não dá, né?

A composição do filme com as personagens se revelando diante da câmera nos proporciona fragmentos e paradoxos vivenciados pelas mulheres: decepção, traição, solidão, a negação daquilo que acreditam, a reconstrução após as perdas, etc. Mas considerando que as manifestações de opiniões podem gerar controvérsias quanto ao conteúdo, Coutinho se encarrega de preservar, de forma atenta e cuidadosa, a face dos seus entrevistados.

Mantendo a ambiguidade presente no discurso fílmico, Coutinho afirma: “Você diz: ‘Eu tenho a certeza que sou uma atriz nata’”. Essa afirmativa que inicia a 39ª sequência ou a 9ª história é o ponto de partida para a narrativa recheada de dúvidas e hesitações: “Não sei quanto tempo. Acho que há quatro anos... Fez quatro anos esse ano”. Nesse sentido, podemos fazer um paralelo com a teoria de Goffman sobre realidade e artifício sob o ponto do comportamento diante do outro: “Se uma representação está se desenrolando, os assistentes, de modo geral, devem ser capazes de acreditar que os atores são sinceros. Este é o lugar estrutural da sinceridade no drama dos acontecimentos” (GOFFMAN, 2009: 71).

Com a presença intensificada pela interação, as questões colocadas pelo cineasta exigem do outro uma adaptação à cena. A abertura ao diálogo proporcionada pelo encontro com este desconhecido tem sua potencialidade máxima nessa fala livre, porém cheia de tensões permanentes. Com a narrativa precisa dos fatos, o discurso culmina na causa do rompimento com o pai e a sua reconciliação através do sonho: “Em sonho, eu sempre peço desculpas. Quero ter certeza de que ele me perdoou”.

Coutinho sabe como poucos trabalhar com essa fabulação e construção permitida pela presença da câmera. Ele estimula uma cena e observa como as personagens representam a si mesmas e se reinventam diante do dispositivo, corroborando com essa possibilidade de construção e transformação do outro.

Quando falam da vida pessoal, a noção de mentira e verdade não tem relevo. [...] Se perguntarem sobre a minha vida, vou fazer ficção e verdade, é uma memória que eu tenho, eu vou auto censurar ou não, é uma memória que eu tenho hoje, daqui há dez anos quando eu falar do meu passado vai ser diferente (COUTINHO, 2008: 150).

No último discurso autônomo, sequência (40^a), presenciamos Andrea Beltrão narrando memórias, lembranças da infância: pessoas e cheiros. Essas particularidades selecionadas pelas personagens dessa série compõem-se de fatos extraídos de um contexto próprio. Enquanto Fernanda Torres narra um acontecimento ligado às questões de perda e religiosidade, Andrea Beltrão utiliza o seu momento para narrar lembranças que estabelecem, cada uma a seu modo, referências desejadas. Essas memórias individuais presenciadas no documentário que tem no enunciador o protagonista dos eventos narrados carregam por meio do testemunho, além da descrição dos fatos, também a avaliação emocional dos acontecimentos (FERREIRA NETTO, 2008).

A coerência dos fatos narrados e as possibilidades de variação das particularidades convergem com este narrador que formula livremente o seu discurso, que, ao contrário da sua performance vislumbrada nas sequências de encenação, nos apresenta uma maneira mais suave de se colocar diante do outro. Segundo Paul Zumthor: a voz e o gesto correspondem a uma verdade, pois num processo comunicativo são elas que persuadem (ZUMTHOR, 1997).

Coutinho intervém pouco nas narrativas pessoais das atrizes, deixando que cada escolha de palavra ou discurso seja de forma livre. Segundo Waldemar Ferreira Netto: “As sentenças livres são aquelas que prescindem da ordem de aparecimento do discurso,

que mantêm o seu valor-verdade durante todo o desenvolvimento das ações [...]” (FERREIRA NETTO, 2008: 68).

3.4 Cena final : *É tudo verdade?*

Ainda sob o efeito da música com as vozes sobrepostas, vemos a imagem de duas cadeiras vazias vistas do lugar da platéia, o que nos remete à ideia de uma encenação presenciada (figura9). Como se o espectador, do seu lugar, assistisse cineasta e personagens fabularem e atuarem. Neste momento, o termo performance sugerido por Goffman, que parte da percepção social como palco, se traduz na imagem. Como o autor nos mostra: “(...) a própria vida é uma encenação dramática. O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é” (GOFFMAN, 2009: 72).

Comentado anteriormente, o cenário escolhido nos propicia o momento único e apreendido do instante. Afinal, o teatro também lida com improvisos, acasos, fábulas, interpreta e se reinventa a cada nova apresentação. O instante da filmagem cria, portanto, uma nova realidade, que transforma os relatos dos atores sociais em narrativas de um novo fato – o acontecimento fílmico.



Figure 9: Ficção ou realidade: *Jogo de Cena*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou, através das especificidades do *corpus* trabalhado, situar certa parcela do documentário brasileiro atual em relação à tradição do gênero tal como foi aqui implantada: o documentário expositivo de índole sociológica apresentado por *Viramundo*, e o documentário participativo, de diálogo franco, apresentado por *Jogo de Cena*. Nesse sentido, o que pode ser observado como diferencial é, no primeiro caso, a predominância da *voz do dono*, herança do “modelo sociológico”, enquanto, no segundo caso, é a *voz do outro* que se torna predominante, a ponto de conduzir o processo.

Não obstante, pode-se dizer que, à sua maneira, ambos perseguem um objetivo comum: fazer do documentário um instrumento de registro e de análise de problemas humanos, sociais e políticos, assumindo, diante desses problemas, uma postura ativa, direta e participante. Para tanto, adotaram propostas estéticas inovadoras na forma e no conteúdo, em conformidade com os seus estilos.

A título de conclusão, gostaria de destacar duas coisas. Em primeiro lugar, a seleção dos filmes não reflete a totalidade da produção nacional, mas recai na importância e nos questionamentos que cada obra levanta. Ao lado disso, destaco que as análises levaram em conta mudanças no contexto sócio-político, que refletem no posicionamento dos documentaristas em relação à realidade. O que não podemos deixar de considerar é a consciência midiática ligada “a um mundo que se dá como imagem, onde o “ser filmado” e tornar-se personagem é uma possibilidade concreta”. (FRANÇA, 2007: 48).

Buscando contribuir para um maior entendimento da escolha do *corpus*, gostaria de sistematizar aqui alguns elementos importantes já discutidos nas análises: o nível de afirmação da voz no texto, a construção e a performance da personagem diante da câmera e o tratamento dado pela montagem. De certa maneira, percebemos influências e similaridades que os relacionam. Não enquanto tendência e modo, mas sim no uso de recursos que convergem no conteúdo da fala como fundamental às obras.

No que diz respeito às tendências mencionadas, enquanto *Viramundo* inaugura as práticas do Cinema Direto no Brasil, proporcionadas pelos avanços tecnológicos, com o uso de entrevista, *Jogo de Cena* questiona o próprio documentário, deixando claro que a verdade é a verdade do momento, única e possível de ser alcançada pelo

instante captado. E é pelo movimento oscilatório no crer, não mais crer e voltar a crer que faz do espectador um participante ativo que revive e ressignifica o filme.

Viramundo, que nos trouxe um universo verbal e imagético ainda ausente nas telas, tem na presença constante de temas voltados à questão do Nordeste brasileiro, o direcionamento das filmagens à compreensão e ao debate da realidade em transformação. Em um período marcado por amplos debates políticos sobre a realidade brasileira, ambicionava-se, através do cinema, uma transformação social pela “desalienação” do público.

Apesar das possibilidades de entrevistas, diálogos e depoimentos aparecerem como variações do dizer verdadeiro proporcionados pelo som direto, tudo gira em torno do argumento pré-concebido. Argumento que é exterior e excludente às experiências dos entrevistados, cujos testemunhos são subordinados à tese gerada pelo estudo sociológico. A tudo isso, corrobora uma montagem que se encarrega de apresentar o material conforme o seu ponto de vista, hierarquizando a voz do texto, com cada diálogo direcionado à construção do argumento.

Mesmo nos momentos em que cede lugar ao “locutor auxiliar”, como se vê na análise, o discurso generalizante converge ao discurso do locutor. E as falas dos entrevistados, ora fluentes ora entrecortadas, reforçam, através da montagem, a tese do autor, que retém apenas elementos significativos à caracterização e à construção do tipo. Testemunhamos o desequilíbrio da interação experimentado pelos entrevistados, que têm nas particularidades retiradas de seus discursos a coerência entre o fato narrado e a narrativa *off* generalizante.

Ao apoiar o argumento do filme em estudos, o cineasta mantém um discurso coeso, fechado em si mesmo, não deixando pairar nenhuma dúvida a respeito. Afinal, segundo o próprio Geraldo Sarno: “O que o documentário documenta com veracidade é minha maneira de documentar” (SARNO, 1984: 61)

Enquanto no modo expositivo a voz do texto é fortemente caracterizada pela narração *off* no papel de condutor da narrativa, os elementos fílmicos – imagens, entrevista e música – aparecem subordinados a essa instância enunciativa; no modo participativo, a voz do texto é caracterizado pela multiplicidade de falas, não havendo submissão da experiência subjetiva em relação a essa voz.

A partir da década de 1970, a *voz do dono* foi substituída pela *voz do outro*. E o documentário que surgiu, a partir daí, tem a presença assumida do cineasta como mediador da interação que cedeu lugar à subjetivação e ao diálogo, de maneira igual, entre os dois sujeitos.

Facilmente perceptível nos documentários de Eduardo Coutinho, a construção do filme parte da relação composta com cada personagem, seja ela real ou ficcional, durante os encontros presenciados pela câmera. Coutinho se vale da própria voz para extrair, com jeito, histórias de vida e nuances que emergem de um embate surpreendente, fazendo com que pessoas tragam dramas do passado para o momento da narração. As interconexões, em formato rede, são alimentadas por essas relações presentes no seu processo de criação, na tentativa de fazer um filme com os atores sociais e não sobre eles. O que se vê é a documentação da interação e do encontro, materializada pela corporeidade e a gestualidade do discurso, em que o que é falado expressa aquele momento.

Com o argumento de que na vida cotidiana todos encenam diante de determinadas circunstâncias, Coutinho utiliza o cinema documental como meio para expor o quanto ficcional pode ser o discurso de alguém diante do outro e da câmera. O que o documentário nada mais faz é registrar essa atuação consciente “de ter uma imagem de si a produzir, a mostrar ou esconder, a colocar (ou não) em cena” (FRANÇA, 2007: 48).

Em *Jogo de Cena*, Coutinho expõe o dispositivo câmera, mas também o dispositivo interpretação. A multiplicidade de vozes aparece através da fala e da presença de personagens em transformação, que se reinventam diante do aparato e do cineasta, a partir dos próprios discursos. Tudo nos parece impreciso e uma mesma narrativa pode ser ouvida por diferentes vozes. Mas, em alguns momentos, podemos dizer que, apesar da autonomia, há uma tentativa em conservar o discurso, a entonação e a serenidade presente na fala original. Falas que atualizam memórias que, de forma heterogênea, se mesclam às citações, às repetições e ao entrelaçamento de vozes, ressignificando o objeto palavra – que também tem valor ficcional, pois se utiliza de memórias e tem a fala como lugar de encenação.

É importante ressaltar o tratamento dado aos personagens em cada um dos filmes. Mariana Baltar, em sua dissertação de mestrado, *Todos os nordestes* –

apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo (2003), analisa a representação do nordestino nos documentários contemporâneos, ressaltando o apagamento das individualidades e das diferenças pela ideia estereotipada e generalizada que permanece no imaginário, constituído socialmente a partir dos anos 1920. O que pode ser constatado em *Viramundo*, cujo discurso, aliado ao fato de não dar os nomes aos entrevistados – “senhor operário”, “senhor empresário” –, corrobora para a “universalidade do sentido” (BALTAR, 2003: 83). Diferentemente do cinema de Coutinho, que, com extremo cuidado, mantém e preserva a individualidade de cada personagem, seja na interação presenciada pela câmera, seja na montagem do material fílmico. Na atitude de contemplar e escutar o outro, realiza o seu cinema documental elevando o comum de maneira humanista, desprovido de qualquer juízo.

Considerando que o cinema é basicamente uma expressão de montagem e que a decisão está nas mãos dos cineastas, a sua participação é sentida também nesse campo (BERNARDET, 2003). Durante o processo de registro, o cineasta pode até perder o controle dos acontecimentos, mas na montagem ele o retoma e faz uso do poder que lhe é conferido. E o modo como cada um faz uso desse poder é determinante para a produção final.

Em *Viramundo*, a manipulação na seleção e ordenação do material fílmico durante a montagem, pode ser entendida a partir das escolhas pertinentes ao texto. Tudo se organiza dentro da lógica de um discurso onde a tese pré-existe para a sua realização e as imagens o ilustram. Com o papel fundamental na passagem de cada ato, ela, desde o início, antecede e prepara as sequências e os atos posteriores. Assim como os discursos endossam a linha de raciocínio desenvolvida pelo cineasta, a montagem tem a função de ordenar e amarrar os planos conforme a sucessão lógica, ilustrando e reiterando o poder do discurso.

De maneira circular, a sequência final retoma as imagens iniciais, cujo cenário possibilita a ideia de dualidade e oposição presente em grande parte do filme. Dualidade que deixa de existir a partir do momento em que a montagem opta pela alternância de imagens dos rituais religiosos, sem o confronto presente nos demais atos, ao abordar as questões religiosas. Entretanto, a sua abordagem é associada ao caráter alienante das religiões.

Em *Jogo de Cena*, ao lidar com o falível, Coutinho estabelece critérios e princípios que demarcam a obra, cuja significação provém muito da estrutura de composição de imagens, de discursos e da construção de suas relações. A seleção criteriosa dos depoimentos e a recusa em fazer uma montagem centrada em temas, proporcionam o fluxo das palavras de cada personagem, importante para manter as singularidades. Conforme verificamos na análise, a escolha pela montagem fragmentada serve para organizar a sintaxe do filme como discurso e contribui para a compreensão do tratamento criativo das narrativas; reforça a mescla, explicitamente, da realidade com a ficção ao proporcionar a alternância do depoimento verídico com a encenação apresentada pelas atrizes. Trabalhado com a estrutura do vaivém de cenas e encenações, valores expressivos como a fala do corpo são preservados.

Ao mesmo tempo em que as montagens são trabalhadas de maneiras diferentes, há um ponto de convergência: a transição de sequências feita sobre a palavra (BERNARDET, 2003: 30). Enquanto em *Jogo de Cena* a passagem de um discurso a outro apresenta, em vários momentos, a repetição do que acabamos de ouvir, em *Viramundo*, segundo observou Jean-Claude Bernardet (2003), a última palavra dita pelo entrevistado anuncia o corte e apresenta o plano seguinte. Um exemplo disso é a sequência da construção civil, cujo último operário a ser entrevistado declara que, se pudesse, trabalharia na indústria. Esta última palavra, indústria, anuncia o corte logo a seguir para o plano de conjunto de fábricas.

Apesar das distinções entre os documentários analisados se fazerem com relação ao papel da instância do personagem, em *Jogo de Cena*, ou da tese sociológica, em *Viramundo*, como elementos organizativos das narrativas, Ismail Xavier nos lembra que “cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de múltiplas determinações” (XAVIER, 1983: 11).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha ou os caminhos da liberdade. In: GERBER, Raquel et al. Prefácio de Paulo Emilio Salles Gomes. Tradução de Julio Cesar Montenegro. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1977. p.95-122.

ANTONIONI, Michelangelo. *Michelangelo Antonioni, l'homme et l'objet*. Tradução de Luiz Carlos Oliveira Jr. Paris: Etudes cinématographiques, 1964. n° 36-37

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*: “O enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”. Tradução de Carla Bogalberto Gamboa e Pedro Elói Duarte. Campinas: Papirus, 2003.

_____. *A Imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2010 – (Coleção Ofício de Arte e Forma)

AVELLAR, José Carlos. 1970: uma odisséia no sertão. *Revista Filme Cultura*, INC - Instituto Nacional do Cinema, Rio de Janeiro, n.16, p.20-42, set./out. 1970.

BALTAR, Mariana. *Todos os nordestes – apagamentos e permanências do imaginário no documentário contemporâneo*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, 2003

_____. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Comunicação – Universidade Federal Fluminense, 2007

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1974.

BERNARDET, Jean-Claude. O nordeste congelado pelo cinema. *Opinião*. n.164, Rio de Janeiro: Inúbia, 20 dez. 1975, p.20.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. GUIMARÃES, Cesar; CAIXETA, Ruben (Sel. e Org.); Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. *Encontros*. BRAGANÇA, Felipe (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros).

_____. *Abrem-se as cortinas*. Plano B, São Paulo. n.4, p.40-46, inverno/2009. Entrevista concedida a Júlia Motta.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista com Eduardo Coutinho, 2007. Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2007/09/27/eduardo-coutinho/>> Acesso em: 01 fev. 2011.

_____. “Jogo de Cena”. 29 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.cineronda.com.br/jogo-de-cena>> Acesso em: 01 fev. 2011. Entrevista concedida a Robledo Milani.

_____. O real sem aspas. *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, abr - ago. 1984. Número 44. p.37-48. Entrevista concedida à Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Cláudio Bojunga.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005 – (Cinema 2)

FERREIRA NETTO, Waldemar. *Tradição oral e produção de narrativas*. São Paulo: Paulistana, 2008.

FIORIN, Luiz José. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.

FRANÇA, Andréa. Ser imagem para o outro. In: MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi; ARAÚJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007, p.47-61.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. Preservação da face e manifestação de opiniões: um caso de jogo duplo. In: PRETI, Dino (Org.). *O discurso oral culto*. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 2005, p.173-194 (Projetos Paralelos – NURC/SP, v.2).

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GERBER, Raquel et al. Prefácio de Paulo Emilio Salles Gomes. Tradução de Julio Cesar Montenegro. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1977. p.41-94.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: Early Film, it's spectator and the avant-garde. In: *Early Film*. ed. Thomas Elsaesser and Adam Barker. Londres: British Film Institute, 1996.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LEITE, Alcino. *Errância e construção do espaço no cinema moderno: uma leitura da obra de Roberto Rossellini*. 2007. Dissertação de mestrado, São Paulo: Programa Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do cinema: de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. p. 225-253.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACHADO, Arlindo; VÉLEZ, Marta Lúcia. Documentiras y fricções. O lado escuro da lua. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 10, p.11-30, dez.2005.

_____. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007. – (Comunicação)

MACHADO, Irene. *Imagens da linguagem – da oralidade viva à oralidade escrita no texto*. Brasília: Comunicação apresentada no Congresso da FILLM, 1993.

MAGNO, Paschoal Carlos. Brasil: 500 anos de que história? *Comunicação & Educação*. São Paulo, n° 17, jan./abr.2000. p.121 a 125.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações : comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Nestor Garcia Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. 6.ed. Rio de Janeiro : UFRJ, 2009.

MARTIN, Marcel. *Le Langage cinématographique*. Paris: Cerf, 1985.

MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005. p.73-127.

MORIN, Edgar. *Pour um Nouveau ‘cinéma-verité’*. FRANCE-OBSERVATEUR, n°506, 14 janvier 1960.

MOSCOVICI, Serge. Sobre a subjetividade social. In: SÁ, Celso Pereira de (Coord.). *Memória, imaginário e representações sociais*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 11-62

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2008 – (Coleção Campo Imagético).

_____. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

PIMENTA, Carlos Henrique Gomes. *Algumas considerações sobre o documentário Viramundo*. Set. 2004. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/viramundo.htm>> Acesso em: 05 mar. 2011.

RAMOS, Clara Leonel. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. Dissertação de mestrado, São Paulo: Programa de Ciências da Comunicação, na área de Estudo dos Meios e da Produção Mediática – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2007.

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

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SADOUL, GEORGES. *Dziga Vertov por Georges Sadoul*, Paris: Editions Champ Libre, 1971.

SALLES, Cecília de Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens Liquidadas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTEIRO, Sérgio. A Voz do Dono – Conceito de Dramaturgia Natural. *Revista Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, n.30, p.80-85, agosto de 1978.

SARNO, Geraldo. *Quatro notas (e um depoimento) sobre o documentário*. *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.44, p.61-64, abril-agosto 1984.

_____. Libertar-se da Câmera na Forma Vazia (com uma introdução de Amir Labaki). *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, n.28, p.7-39, abril de 2001.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. In: HAMBURGER, Esther; SOUSA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; Tunico Amâncio. (Orgs.) *Estudos de Cinema SOCINE*, IX, São Paulo: Anablume, FAPESP; Socine, 2008. p.155-162.

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

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Revista Cultura Crítica – Revista Cultural Semestral da Apropuc-SP*, São Paulo, n.04, 2º Semestre/2006. Disponível em <http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc04_r03.htm> Acesso em: 05 março 2011.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FILMOGRAFIA:

Apenas as horas (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, 1926)
Arraial do Cabo (Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, 1959)
Aruanda (Linduarte Noronha, 1960)
Babilônia (Eduardo Coutinho, 2000)
Berlim, Sinfonia de uma metrópole (Walter Ruttmann, 1927)
Boca de lixo (Eduardo Coutinho, 1993)
Cabra Marcado para Morrer (Eduardo Coutinho, 1984)
Crônica de um verão (*Chronique d'un Été*, Jean Rouch e Edgar Morin, 1960)
Drifters (John Grierson, 1929)
Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002)
Engenhos e Usinas (Humberto Mauro, 1955)
Fio da Memória (Eduardo Coutinho, 1989/1991)
Garrincha, Alegria do Povo (Joaquim Pedro, 1962)
Iaô (Geraldo Sarno, 1974)
Integração Racial (Paulo César Saraceni, 1964)
Jogo de Cena (Eduardo Coutinho, 2007)
Maioria Absoluta (Leon Hirszman, 1964)
Memória do Cangaço (Paulo Gil Soares, 1964)
Moscou (Eduardo Coutinho, 2009)
Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)
Nossa Escola de Samba (Manuel Horácio Gimenez, 1965)
O Fim e o Princípio (Eduardo Coutinho, 2005)
Santa Marta, Duas Semanas no Morro (Eduardo Coutinho, 1987)
Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999)
Subterrâneos do Futebol (Maurice Capovilla, 1965)
Viramundo (Geraldo Sarno, 1965)
Viva Cariri! (Geraldo Sarno, 1970)