

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Julio Wainer

Idéia, imagens e sons
caminhos para a estruturação de um documentário

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

SÃO PAULO
2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Julio Wainer

Idéia, imagens e sons
caminhos para a estruturação de um documentário

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em 31/05/2010 sob a orientação do Prof. Doutor Arlindo Ribeiro Machado Neto.

SÃO PAULO
2010

BANCA EXAMINADORA

Um caminho não se abre sozinho. Agradeço à equipe do laboratório de vídeo da PUC SP, chefiados por Cláudio Ribeiro da Cunha, com quem trabalho há 26 anos; e às minhas companheiras de coordenação na Academia Internacional de Cinema, Ilana Feldman e Sarah Yakhni. À Tereza Gomes.

RESUMO

Esta dissertação procura investigar como funciona a construção de um documentário.

A diversificada experiência do documentário, no mundo e no Brasil mostra que não existem regras para a sua produção. No entanto, na sua feitura podem ser encontradas certas linhas comuns, constantes que ajudam a definir a especificidade do documentário. Esta dissertação investiga definições para o documentário; os processos de criação nele envolvidos; campos temáticos; recursos retóricos; caminhos estruturantes e procedimentos recorrentes.

Inicialmente é investigada a presença do documentário no mundo (Aufderheide, Barnouw, Da-Rin, Ellis, Grierson, Nichols) e suas particularidades no Brasil (Bernardet, Lins e Mesquita), situando-o no espectro dos gêneros audiovisuais. Num segundo momento percebe-se os processos de criação envolvidos no seu fazer (Salles, Bernard, Cousins e Macdonald, Lins).

Na sequência, é sistematizada a experiência didática do autor, que apresenta uma metodologia de ensino própria. Parte de uma primeira idéia do interessado, e procura localizar a sua motivação. Discute, em seguida, a questão da autoria, alertando para o inevitável posicionamento do realizador. Elenca os possíveis recursos retóricos, procurando abrir as possibilidades da expressão audiovisual. Propõe possíveis estruturas para o audiovisual, com a qual já se terá uma idéia de dimensionamento do trabalho. E, ao final, sugere procedimentos que ajudem a trajetória do realizador, na direção de um “pensar” audiovisual, aplicáveis tanto na concepção do documentário como na sua edição. No tocante ao ensino do documentário são buscadas referências em Rabiger, Rosenthal, Bernard.

Palavras-chave: documentário, procedimentos do documentário, produção de documentários, planejamento de produção audiovisual.

ABSTRACT

This dissertation investigates the construction of a documentary film or video. The diversity of documentary forms in Brazil and abroad makes it clear that there is no fixed rules for its production. However there are commonalities among the production of documentaries that helps to define its characteristics as a genre.

This dissertation explores definitions for the genre; the creation processes, theme fields, rethoric resources, structuring paths and some recurring procedures.

Firstly we discuss the world view of documentaries (Aufderheide, Barnouw, Da-Rin, Ellis, Grierson, Nichols) as well singularities in the Brazilian experience (Bernardet, Lins e Mesquita). Then we discuss the documentary production processes (Salles, Bernard, Cousins and Macdonald, Lins).

Then the author presents his own methodology, from his teaching experience. It start from the interests of the producer, and his motivation. The authorship is then discussed, as a way to prevent producers from falling into the myth of neutrality. Possible images and sound resources are reminded as an attempt to open up creative possibilities. Some structures are suggested so that one can evaluate the production efforts. Procedures are pointed out to help producers to think audiovisually, both in the conception and in the editing the documentary. References for teaching are Rabiger, Rosenthal, Bernard.

Keywords: documentary, documentary making, documentary procedures.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 O QUE SE ENTENDE POR DOCUMENTÁRIO?.....	12
CAPÍTULO 2 OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DOCUMENTÁRIOS....	37
CAPÍTULO 3 POR ONDE SE INICIA UM DOCUMENTÁRIO?.....	50
CAPÍTULO 4 A AUTORIA NO DOCUMENTÁRIO.....	60
CAPÍTULO 5 RECURSOS AUDIOVISUAIS.....	70
CAPÍTULO 6 ABORDAGEM E ESTRUTURAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO.	85
CAPÍTULO 7 ALGUNS PROCEDIMENTOS.....	93
CONCLUSÃO.....	104
BIBLIOGRAFIA.....	106
ANEXOS.....	110

INTRODUÇÃO

Esta dissertação reúne vinte e sete anos de atividades diversificadas que tive na área da prática e do ensino audiovisual.

Em 1983, impulsionado pelo nascente vídeo brasileiro e vivenciando a abertura do regime político, montei uma produtora de vídeo com amigos que estudavam jornalismo na PUC SP. Sentimo-nos estimulados pelas aulas do prof. Arlindo Machado, que acentuava as especificidades (e a beleza!) da recente tecnologia de vídeo, que no meio profissional era tida simplesmente como *inferior* à do cinema.

Nas minhas produções, quase sempre para clientes (ONGs, movimentos sociais, governos de perfil progressista) uma recorrência: temas para discussão pública. Podiam ser de natureza urbanística (habitação, planos diretores, projetos urbanísticos vários), ambiental, social de forma ampla ou, a partir de 1996, mais marcadamente educacional. Um pressuposto unia estes trabalhos: a crença em sua discussão junto a uma população ampla (para não dizer *excluída*) qualificando-a como atora no cenário político. Essa atividade permaneceu ativa até 2006, quando assumi novos papéis na vida profissional. Produzi mais de uma centena de trabalhos como diretor/produtor, quase sempre roteirista, e eventualmente como cinegrafista. Do ponto de vista formal estes trabalhos continham uma busca comum: um olhar específico à cada demanda, que irá gerar uma estratégia audiovisual diferente. Ou seja, vídeos muito diferentes entre si. Se, pela temática social, aproximava-me da tradição do documentário, no tratamento audiovisual procurava me colocar de modo mais livre possível, trabalhando na imbricação de gêneros, e recusando fórmulas.

Em paralelo desenvolvia atividades na PUC SP. Fui contratado como técnico de vídeo do laboratório em 1984 e promovido a encarregado do setor em 1986. Em 1989 tornei-me docente no Departamento de Comunicação Jornalística, que aceitou tanto a minha formação em outra área (arquitetura na FAU USP) quanto a ausência de titulação acadêmica.

A produção de vídeo já tinha alguma tradição no curso da PUC SP, que de alguma maneira “entendia” que o manuseio das ferramentas era importante para a produção de informações criativas e renovadoras (em outros cursos de

comunicação se antepunham técnicos para aquelas tarefas). Como professor, acrescentava como fundamental o aumento de repertório audiovisual dos estudantes e propunha práticas simplificadas de produção. Entendia a sofisticação de procedimentos técnicos como um complicador desnecessário para o aluno. Com essa postura de certa maneira eu “nadava contra a maré” do meio profissional, que usava o fazer do audiovisual como “reserva de mercado”, atividade especializada, e ia a favor das tendências de outros setores da sociedade, entre eles a indústria de equipamentos, que democratizava o acesso pela queda no preço e simplificação das ferramentas.

Ao longo desse processo, recebi um forte impulso do prof. George Stoney, da New York University, que visitou a PUC SP em 1986. Indicado por ele, desfrutei de bolsa Fulbright nos Estados Unidos em 1990, pesquisando tanto as TVs comunitárias como o documentário. De volta ao Brasil, procurei compartilhar a experiência com pares que atuavam no mesmo espectro da produção de vídeo para fins sociais, um movimento com forte coesão Brasil e na América Latina. Aqui, o órgão associativo era a ABVP – Associação Brasileira de Vídeo Popular.

Em 2003, por minha sugestão, o curso de jornalismo implanta, nas disciplinas nomeadas “Projetos Experimentais”, o procedimento dos TCCs (Trabalhos de Conclusão de Curso, oficialmente só registrado em 2010). A apresentação no formato “vídeo” era uma das três opções do aluno (“rádio” e “impresso/multimídia” eram as outras), e a escolha do tema era livre.

Ao longo desses anos, a inquietação que resultou nesta dissertação veio tomando forma. Qual o caminho trilhado por alunos leigos no audiovisual, que iniciam o ano com uma vaga idéia e o terminam com um audiovisual concluído? Que idéia inicial era essa? Até que ponto ela deve ser definida inicialmente e a partir de onde o próprio trabalho pode conduzi-la? O que o trabalho final tem em comum com o projeto inicial? Essa última reflexão era aliás solicitada do memorial que deveria acompanhar o vídeo no final do curso.

Mesmo sendo TCCs em jornalismo não limitávamos o gênero em documental, aceitando propostas audiovisuais com traços de ficção, animação, experimental, para ficar nas (questionáveis!) categorias estabelecidas. Importava, sim, a *capacidade de se expressar nos meios audiovisuais*. Informalmente, estabeleci um patamar mínimo desejado para cada trabalho, que procuro aplicar nesta dissertação: um produto tecnicamente correto, socialmente relevante e eticamente sustentável.

Muitas vezes fui surpreendido por resultados que podiam deixar a desejar em um desses quesitos, para se superar em outro. Boas surpresas, que me obrigaram a um olhar renovado em direção aos alunos do ano seguinte. Entre 2003 e 2009 foram 90 os trabalhos orientados por mim, dos quais 15 foram exibidos na TV Cultura em rede nacional, no programa Campus.

A partir de 2006 fui convidado a assumir a direção da TV PUC, uma TV universitária com perfil mais profissionalizado que as demais, pois atendia também ao mercado profissional. No tocante à produção audiovisual, passei a supervisionar a produção feita por outros. O desafio do *artesanato audiovisual* foi substituído pelo *desenho de projetos*, fazer que não chego a abordar neste texto.

No mesmo ano de 2006, entro como sócio da Academia Internacional de Cinema (www.aicinema.com.br). Foi quando, para mim, a questão do *ensino do audiovisual* ganha especial urgência e densidade. Lá desenvolvo um curso de documentário, que proporciona um olhar histórico sobre o gênero, problematiza questões contemporâneas, ensina fazeres específicos e conclui com um documentário produzido por cada equipe. Ao contrário do “tema livre” da PUC, na Academia damos como “dispositivos” a criação a partir de uma base geográfica (um bairro, uma praça, uma rua) e condições limitadas de produção (um fim-de-semana para gravar, 36 horas para editar). Esse curso, com 14 encontros semanais, tem tido resultados surpreendentes, estando na sua 8ª edição, com as últimas turmas lotadas. A relação dos trabalhos que orientei e supervisionei está em anexos.

Esta dissertação tenta sistematizar alguns de meus conhecimentos acumulados nesses anos.

No primeiro capítulo, procuro identificar o campo do documentário, situando-o no contexto de outros gêneros sem no entanto me preocupar com uma definição final. Uma boa porção é dedicada à experiência brasileira.

No segundo capítulo, busco as motivações da produção de documentários, no campo de pesquisa conhecido como *processos de criação*. Busquei generalizações a partir da literatura (estrangeira) e para estudar as especificidades do documentário brasileiro debruicei-me na experiência de quase meio século de Eduardo Coutinho. Até este capítulo apoiei-me sobretudo em literatura. Minha experiência profissional não foi elemento fundante, apenas contribuições localizadas.

As conclusões do capítulo dois são aplicadas neste terceiro capítulo, onde procuro dar respostas à angústia do jovem que se propõe a fazer um documentário

e se defronta com a “pagina em branco”. Por onde começar? Assumindo o caminho da aproximação temática, chego a algumas chaves recorrentes a partir dos trabalhos orientados na PUC SP.

O capítulo quatro traz a questão da autoria no documentário, discutindo-a tanto do ponto de vista social como individual. É um esforço de “vacinar” o iniciante da pretensão de buscar algo “objetivo”, tentando levá-lo a um posicionamento em relação ao tema ou a condução do trabalho.

No capítulo cinco trouxe um método que aplico nas minhas produções. Como exercício de criação, procuro elencar as mais variadas expressões audiovisuais que a demanda de meu cliente sugere, para então escolher um ou outro caminho e compor, ainda no papel, um primeiro desenho do vídeo acabado. É um dos momentos mais instigantes e que ajuda a alargar fronteiras do gênero e explorar formas audiovisuais mais ricas e inovadoras. A experiência mostra que caminhos normativos no audiovisual revelam-se pobres, mecânicos, aborrecidos, ineficazes. Substitua-se a “demanda do cliente” por “motivação do realizador” e os recursos audiovisuais discutidos podem ser igualmente úteis e prazerosos. O espectador agradece.

Bem, é hora de colocar as idéias “em pé” e o sexto capítulo pode ajudar. Parto novamente de uma motivação temática (já que existem outros “inícios” para um documentário, como vimos no capítulo dois) para apontar alguns caminhos e exemplos de estruturação. Pretendi abrir as possibilidades, dando idéias e proporcionando formas de pensar o recorte de um assunto. O caminho escolhido implica em “um pé” na produção ao permitir o dimensionamento de esforços, que é uma necessidade no exercício profissional: diárias de gravação, deslocamentos, tempo total para realização, entre outros.

Finalmente o sétimo capítulo fala de procedimentos, caminhos que ajudem o realizador a operar um *pensamento audiovisual*. São conceitos que podem ser aplicados seja na concepção do programa, seja na sua edição. Como edito um vídeo não definido inteiramente no roteiro? Por onde inicio? Que liberdade tenho com o ir e vir de meus personagens? Devo me restringir à cronologia dos fatos ou às unidades espaciais? São impasses de edição que uma forma de pensar diferente, adequada à lógica audiovisual, pode contribuir com o andamento do trabalho.

Felizmente já existe uma bibliografia em português, à qual se somam muitas referências em outras línguas. Dessas, tive acesso à literatura em inglês. Espero com esta dissertação contribuir com o processo de ensino e de democratização do fazer audiovisual.

CAPÍTULO 1

O QUE SE ENTENDE POR DOCUMENTÁRIO?

Conceituar documentário é uma tarefa de fatal imprecisão. Sabemos o que é, reconhecemos quando assistimos, mas seus limites são absolutamente incertos. Por lidar com a representação da realidade, à qual deve fidelidade (o que por si já implica em uma inevitável ambigüidade); e por estar historicamente ligado a uma comunidade de forte espírito crítico, que avança com o questionamento da própria atividade, suas fronteiras são (e serão) incertas.

O gênero documental movimenta a nossa curiosidade frente ao desconhecido e ao diferente. Atiça o nosso posicionamento no mundo. É inevitavelmente educacional, mas a isso não pode ser limitado, e essa chancela pode soar até mesmo diminuidora. O mesmo acontece na fronteira institucional, ou de propaganda (fala-se no gênero *docu-ganda*, comentado adiante). Em outra fronteira, exige-se uma postura “crítica”: “Para um filme se qualificar como documentário, ele deve mostrar uma atitude crítica em direção a algum aspecto da sociedade” [Rabiger, 1987 p. 35]. Esse termo é inundado de imprecisão: para quê? Em nome de quem?

Como então circunscrevê-lo em uma pesquisa?

O conceito de documentários tem sido associado de uma forma ou de outra à idéia de *verdade* colocada na tela audiovisual (de cinema, de TV, de computador). John Grierson, o criador do movimento do documentário (e também responsável pelo seu “batismo” alguns anos antes) dizia ser “o tratamento criativo da realidade” (sem que se localize essa definição entre seus textos). Para Pare Lorenz trata-se de “um filme factual que é dramático” [http://parelorenzcenter.net/fdr_film.php]. Para Dziga Vertov, “A vida como ela é” ou ainda “tomada de surpresa” entendendo que para chegar a ela poder-se-ia utilizar amplos recursos de manipulação da imagem (seu conceito de *Cine-Verdade*, ou “Kino-Pravda” no original). [http://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_film#cite_note-1]. Interessante é notar que essas tentativas de definição remontam aos anos 20, a década em que surgiu. E que de lá para nossos dias o conceito de documentário se ampliou, diversificou-se, tornando-se muito mais complexo. Apesar de entendê-lo e praticá-lo cada vez mais, a comunidade internacional não ousaria instalá-lo em uma definição única.

A iniciativa de filmar a realidade tão antiga quanto o próprio cinema: as primeiras filmagens que chegaram ao público surpreendiam pela naturalidade de imagens cotidianas: a *Chegada do Trem na Estação de Ciotat* (1894), *Saída de Operários da Fábrica* (1895) e toda a coleção dos irmãos Lumière.

Uma forma de entender o gênero é colocando-se na perspectiva do espectador. Mais do que qualquer outro gênero audiovisual, é o documentário que pretende influir na opinião e tomada de rumo do espectador, da audiência, e da sociedade em última instância.

Não foi assim no princípio. O documentário originou-se no espanto. O arrepio causado nos espectadores nas exibições do filme *Chegada de um Trem na Estação de Ciotat* sinaliza um forte vetor que traz a audiência ao cinema. O motor aqui é a curiosidade, a abertura ao novo e ao imprevisto, a investigação¹. Essa motivação se alternará com outra, com quem rivalizará até os dias de hoje: a proposta de persuasão. Nesta segunda vertente, trata-se de convencer o espectador de algo, de conduzi-lo a uma idéia pré-concebida. "Documentário é a parte da mídia que nos ajuda a entender não apenas nosso mundo, mas nosso papel nele, que nos define com atores públicos" [Aufderheide 2007, p.5].

Até 1903 o gênero documental predominou na produção cinematográfica, quando os produtores audiovisuais começaram a perceber as possibilidades de manipulação de imagens (montagem), liberando certas restrições de espaço, tempo, e proximidade da ação, para abrir caminho a histórias mais complexas, que poderiam ser mais adequadamente representadas na tela. Além disso, pode-se dizer que houve um natural esgotamento das tomadas diretas da vida cotidiana. "O filme de ficção começa quando o público se cansa desses enigmas" referindo-se à divertida ambiguidade da autoria da iniciativa entre o regador, o menino e o cinegrafista no clássico de Lumière *O Regador Regado* (1896) [Vaughan, 1999, p.7].

¹ Dai Vaughan traz interessantes hipóteses sobre a perplexidade dos primeiros espectadores de cinema: "O que podia desnortear nas primeiras exibições pode ter sido a espontaneidade do movimento ... onde até o inanimado podia fazer parte da projeção" tal como folhagens no vento, poeira de uma muro sendo derrubado, vapor da locomotiva. O Milagre, prossegue, é dar ao ser humano o mesmo status de fenômeno que tem as folhas e a poeira do tijolo [Vaughan, 1999, p.5]. Adiante comenta que pela primeira vez uma representação escapava do controle: o mar avança por si, e não é fruto do ilusionismo, que as audiências estavam acostumados [p.6]. A espontaneidade é um valor caro ao documentário, que trataremos adiante na dissertação

Não obstante, os anos 10 foram férteis em tomadas documentais, que se alternavam entre filmes de divulgação científica, lugares distantes e exóticos, filmes de esporte e natureza, viagens e vistas, profissões ou atividades exóticas, personalidades, filmes de lutas [Jacobs, 1979 p.4]. No Brasil, boa parte dos filmes feitos nas primeiras décadas do cinema foi perdida em incêndios, provocados pelo armazenamento simples da película, por si mesma combustível. Do que temos alcance, pode-se afirmar que o conjunto da obra de Silvino Santos foi marcante. *No País da Amazonas* (1922) é uma compilação de seu trabalho pela Amazônia na melhor tradição dos *travelogues*, populares relatos audiovisuais de lugares e povos distantes. [http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/04_silvino.php em 22/09/2009]

O esforço de definição

A circunstância da evocação do termo “documentário” parece ilustrar a sua impropriedade. Até agora se acreditava que palavra teria sido forjada pela primeira vez ao longo da seguinte frase:

"É claro que *Moana* sendo uma coleta de imagens de eventos diários de um jovem polinésio e sua família, tem valor documental". [Jacobs 1979 p. 25]

Essa frase foi publicada ocultando o nome de seu autor, John Grierson (assinava "The Moviegoer"), em um jornal que não estava entre os principais de sua época (*The New York Sun*) e não se referia ao filme seminal do gênero, *Nannok, o Esquimó* (1922). Foi publicado em 1926, e referia-se ao segundo filme do mesmo diretor, Robert Flaherty, encomendado pela Paramount Pictures com amplo orçamento, dado o sucesso do primeiro. O tom condescendente ("...*tem valor documental*") num artigo que discorre sobre a vida na Polinésia já antecipa a imprecisão da definição. Mais tarde o próprio Grierson levanta suas restrições ao termo. “Documentário é um termo desajeitado, mas vamos ficar com ele”, creditando aos franceses essa definição [Hardy 1946 p. 78].

Mais recentemente, Brian Winston teria encontrado referência ao termo documentário em artigos anteriores, sugerindo que seu batismo não tivesse sido

feito nessa publicação [Da Rin 2004 p.20]. De fato, a palavra nessa frase aparece como uma resposta, concordante, e não como um esforço de conceituação.

Grierson teria confidenciado ao brasileiro Alberto Cavalcanti, que pertencia a sua equipe: “você é realmente ingênuo, da minha parte devo tratar com membros do governo e o termo ‘documentário’ os impressiona” [Da Rin, p. 91]. Talvez para impressionar também as audiências o termo foi mantido, ao preço de completa inadequação que pode por vezes beirar o ridículo. É um pouco disso que se riem os *mockumentaries*, citados adiante.

Nanook, O Esquimó foi um estrondoso sucesso de bilheteria, não porque mostrasse “a verdade” (cinejornais e outros sub-gêneros do documental diziam fazê-lo desde as origens do cinema), mas porque dramatizasse com competência o seu assunto, com protagonistas (Nanook e sua família) e antagonista (a severa natureza que os castiga). Flaherty teve a convicção de escolher um sujeito apenas, ao invés de mostrar uma comunidade, onde cada um faria uma coisa a ser filmada (uma família pesca, outra caça, outra ainda constrói um iglu, por exemplo). Mostrar o grupo seria muito mais prático de se produzir, e agregaria credibilidade ao filme, por mostrar uma coletividade, e não apenas um indivíduo e sua família. Mas se o realizador tivesse optado pela representação coletiva, certamente nosso vínculo de espectador se dissolveria. Flaherty trabalhou a continuidade (sequências de tomadas) como nunca antes se fizera nesse gênero de filme (“o arranjo de cenas era coerente, lógico e consistente”, escreveu o crítico Robert Sherwood no anuário de 1922-23) [Jacobs, 1979 p.15].

No encantamento que circunscreve o filme subjaz uma realidade de produção que não é evidenciada, mas lá está encerrada: tão eloquente quanto a história de Nanook era a do realizador, que estava ali no frio ártico meses e meses a fio, arriscando a própria vida, em comunhão com seu personagem. Flaherty não era o primeiro na qualidade de aventureiro: os *travelogues* desde o início do século eram narrativas alinhavadas pela figura do cineasta/cinegrafista. Mas o fato de manter a própria figura anônima acabava ressaltando a sua participação, um gesto de elegância que denotava respeito a seu entrevistado. [Da Rin, 2004 p. 46]. Uma prática como essa contrastava com a realidade dos filmes ficcionais de então, com maquinarias pesadas, estúdios gigantescos, produzindo realidades totalmente artificiais, onde se geravam filmes fúteis feitos com artistas caprichosos. Para a

tristeza do público e sucesso da carreira do filme, o ator do personagem central de Nanook, o Inuit Allakariallak, morreu de fome pouco depois das filmagens.

O esforço de Flaherty parece ter dado eco à tradição de fotógrafos do início do século (Lewis Hine, Jacob Riis, mais tarde seguidos por Dorothea Lange e Walker Evans entre tantos outros) que se expunham às difíceis circunstâncias de seus sujeitos, denunciando uma condição social merecedora de discussão e transformação. Indo mais atrás, Rabiger resgata o envolvimento social e político dos pintores (Bruegel, Hogarth, Goya, Daumier, Toulouse-Lautrec), trazendo à tona desde então a questão da sensibilização social pela imagem [Rabiger 1987 p. 10].

Em 1948 a World Union of Documentary veio a definir documentário como

Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por imagem factual como por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas

Da Rin concorda com essa aproximação, ressaltando que ela se coloca na esfera da ética, e é fiel a tradição do documentário. E a chancela para determinado filme ser ou não um documentário passará por enorme subjetividade de quem o julga (perceptível pelas palavras “sincera”, “justificável”, “apelar”, “verdadeiramente”).

Sem propriamente discordar, acreditamos que o documentário no Brasil tem suas especificidades, que desenhará a “tradição do documentário” para um contexto muito particular, que será visto adiante. Afinal, segundo o próprio Da Rin, “o que mantém agregado um campo tão plural é o fato de que seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno de uma mesma tradição” [2004 p. 19]

João Moreira Salles, em palestra na PUC SP em 30/set/2008, concorda com a definição na esfera da ética. E compara com a prática ficcional: “O que difere o documentário da ficção é o compromisso ético com o sujeito/objeto do documentário”. Moreira Salles cita o diretor Kieslowski (autor da série *Trilogia das Cores*, e da série *Decálogo*), que migrou do documental para o ficcional por não achar ético filmar lágrimas, cenas de amor ou de morte de outros.

Documentário e suas fronteiras

Se não conseguimos exatamente conceituar o documentário de forma exata, podemos tentar entendê-lo a partir de alguma de suas fronteiras.

O documentário e a fronteira jornalística

O documentário guarda inegável proximidade com o gênero jornalístico. Às vezes essa relação se dá de forma explícita, oferecendo um olhar ampliado no tempo/espço sobre determinado fato. Às vezes caminha na direção contrária, quando busca um contraponto local a um acontecimento que afeta à todos (adiante estabelecemos comparativo com o *jornalismo literário*). Não obstante o documentário mantém sua identidade perante a reportagem, cuja diferenciação é da maior relevância. É revelador perceber que a maioria dos documentaristas se considera *contador de histórias*, e não jornalistas. [Aufderheide, 2007, p.1]

Detentor de altíssimos índices de audiência em escala global, o jornalismo (especialmente o televisivo) é o principal canal de informação do cidadão. E a reportagem televisiva, presente no noticiário, é o formato por excelência para se relatar o ocorrido para uma audiência em massa. É um setor custoso dentro da estrutura organizacional das TVs (ainda que auto-sustentável, com forte receita publicitária), e com o qual se apura o prestígio da emissora. No entanto a necessidade de intensa produção (muitas horas de exibição em pouco tempo de produção disponível) como também de uma mensagem facilmente compreensível por cidadãos de perfís muito variados provocou o sacrifício de uma série de valores muito caros ao fazer documental.

Primeiro, é necessário lembrar que o documentário é anterior à reportagem televisiva. Quando esta começa a tomar corpo, na década de 50, o cinema já tinha ao menos 50 anos e a tradição do documentário, 30 anos. Para Bill Nichols, a reportagem de TV é *uma* das formas do documentário, expositiva, que se cristalizou. Brian Winston em seu texto clássico "*The Tradition of Victim in the Griersonian Documentary*" afirma que o formato predominante da TV (problemas/vítimas/ mediação do repórter/ encaminhamento de solução) vem da tradição do documentário griersoniano que acreditava na melhoria social mediada pelo setor

público [Rosenthal, 1988 p.269-279]. O mesmo Winston considera a aproximação do documentário ao jornalismo como "um desvio" [*in* Mourão e Labaki, 2005 p. 21] e fala até na "maldição do jornalismo", contra o qual temos que lutar [p.25]

Hoje, já se tem uma percepção generalizada entre as brutais diferenças entre reportagem e documentário. A reportagem pretende desconsiderar o posicionamento do realizador, que no caso do documentário foi sendo progressivamente valorizado. O repórter, assim como o âncora, falam sempre de uma mesma posição, do interesse comum, do *bem público*, por mais imprecisa que seja essa posição, como nos revelam as ciências políticas. É revestido dessa personagem, defensora da sociedade, que aparece em cena o repórter, atestando sua presença física junto aos fatos, "testemunha ocular da história", noticiando, denunciando, cobrando as autoridades.

No documentário, por sua vez, é legítima a assunção de *um* ponto de vista, desde que ela seja socialmente detectável. Pode ser a subjetividade do autor, de outro personagem, ou ainda o ponto de vista de um grupo social, com viés político ou antropológico.

Na reportagem, as emoções, parte essencial da comunicação audiovisual, são minimizadas e desestimuladas [Nichols 2003 p. 84]. Talvez seja para amenizar essa contradição que a TV criou o programa *Profissão: Repórter* (TV Globo) onde ao jovem jornalista, talento egresso da faculdade, é permitido o "desvio" da emoção perante o seu sujeito, deixar correr lágrimas ou embargar a voz, ou ainda perder-se bobamente numa feira popular no nordeste brasileiro (edição de 28/09/2009).

A diferenciação entre o que se pode chamar de um *documentário* e o mero alinhamento de informações já era antecipado pelo fundador do movimento, John Grierson. "É importante fazer uma distinção inicial entre um método que descreve os valores superficiais de um sujeito de um método que de uma forma explosiva revele a sua realidade." [Hardy, 1946 p. 81] A idéia de "revelação" aparece no mesmo texto *First Principles of a Documentary* quando critica filmes populares de então: "...eles não dramatizam. Eles descrevem e até mesmo expõem, mas sob qualquer senso estético só raramente eles *revelam*" [p. 79].

A aproximação do documentário com o jornalismo aparece com mais adequação no que se chama de jornalismo literário, ou *New Journalism*. Surgiu no pós-guerra, nos Estado Unidos, e foi assim definido por Gay Talese:

O Jornalismo Literário, embora possa ser lido como ficção, não é ficção. É, ou deveria ser, tão verídico como a mais exata das reportagens, buscando embora uma verdade mais ampla que a possível através da mera compilação de fatos comprováveis, o uso de citações, a adesão ao rígido estilo mais antigo. O novo jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem e consente que o escritor se intrometa na narrativa se o desejar²

Outros autores pioneiros são Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe e a principal vitrine, a revista *New Yorker*.

No Brasil o jornalismo literário teve seu apogeu na revista *Realidade*. Trabalha com uma perspectiva subjetiva do repórter, que pode acabar fazendo dele mesmo um personagem da matéria. Sérgio Villas Boas descreve as práticas nos anos 60 e 70: “os jornalistas inseriam diálogos com travessões e tudo; faziam descrições minuciosas - de lugares, feições, objetos etc.; alternavam o foco narrativo, ou seja, o narrador podia ser observador onipresente, testemunha e/ou participante dos acontecimentos; penetravam na mente dos seus personagens reais para reconstruir seus pensamentos, sentimentos e emoções com base em pesquisas e entrevistas verdadeiramente interativas” [VILAS BOAS, http://pt.wikipedia.org/wiki/Jornalismo_literario_em_22/09/2009]. Pelo detalhamento de imagens, pela valoração do personagem real e pelos diálogos se percebe o parentesco com o cinema documental, que também foge dos clichês da prática jornalística. Tom Wolfe escreve que os “monólogos interiores” dos personagens vinham de longas entrevistas posteriores com seus sujeitos/objetos, indicando um caminho possível para sua adequação às práticas do documentário [<http://www.qualquer.org/gonzo/monogonzo/monogonzo03.html>].

Na correria de seus afazeres os repórteres de TV convencionais, com tempo escasso, são instruídos por seus editores a ouvir “os dois lados da questão” mas sem tomar posição. Seriam observadores isentos, repórteres a serviço da informação objetiva, para avaliação dos fatos por cada cidadão, que no coletivo formam a opinião pública. Já o realizador documental terá mais possibilidades de posicionamento: pode tanto abraçar um ponto de vista, permanecer fiel a uma posição política, como investigar os *vários lados* de uma questão, ou ainda as nuances com as quais se diferenciam o que parece ser *um mesmo lado da questão*.

² http://pt.wikipedia.org/wiki/New_journalism

Supõe-se então que o documentarista, com mais tempo e mais liberdade que o jornalista de TV, possa fazer um produto que *revele* seu assunto, não se contentando com as aparências; que pesquise mais, e de forma mais aprofundada; que não ignore as condições de geração de seu produto, que inclui a exposição do autor e seu repertório, e ainda as circunstâncias de produção da mensagem; e que por fim dialogue com o espectador de maneira íntima, trazendo questões de seu tempo, independente de qual seja o assunto do documentário. Espera-se que o realizador documental entregue um produto que não envelheça na semana seguinte, nem no ano que vem. Mas exige como contrapartida um espectador mais atento e qualificado, capaz de perceber essas variáveis e suas implicações no conjunto e na percepção do real.

A fronteira da ficção

Uma das confusões que o senso comum provoca refere-se à oposição entre documentário e ficção. O primeiro seria a expressão da verdade, o segundo fruto do universo da criação.

Do lado do documentário, não se pode assegurar a “verdade objetiva” de uma imagem, só porque está filmada. Nem trataremos neste capítulo da manipulação do material registrado, uma possibilidade cada vez mais acessível em programas de computadores populares como *Photoshop*, *After Effects*, *Morphing*. Atentaremos à questões da produção do registro inicial, sua inevitável manipulação (edição) e certos condicionantes de recepção.

Todo filme é na verdade uma construção, uma mediação. O que guia as escolhas de um documentarista é a capacidade de dar coerência e coesão ao discurso fílmico, de provocar impacto na audiência, e proporcionar repercussão suficiente para promover o filme, ou a carreira do documentarista. O motor das decisões do realizador não é se o mostrado é expressão de uma verdade anterior e independente da filmagem (como nos paradigmas do *modo observativo*, de Nichols, que veremos no capítulo 4). Manipulações no ambiente, reposicionamento de objetos e cartazes (quando não sua colocação ostensiva), orientação de vocabulário, discussão prévia de temas e enfoques a serem abordados ou evitados são práticas cotidianas dos documentaristas. Tudo isso contribui para a idéia de

“produção” - termo aliás mal visto no jornalismo, sinônimo de construção deliberada da realidade com objetivos especiais. Essa manipulação do real perpassa as boas intenções dos realizadores, que muitas vezes agem para que as intervenções os aproximem de uma verdade interior, as vezes anterior, à filmagem. Manipular para se aproximar do verdadeiro.

Um assunto que pouco tem sido discutido é a mudança de atitude dos entrevistados em decorrência da perda da ingenuidade pelo impacto do audiovisual colocado a público. Se em um passado recente as pessoas deixavam-se filmar alegremente, sem maiores questionamentos, hoje a atitude é outra. “Para onde é esta filmagem?” é a primeira pergunta que sucede ao pedido. A segunda é “pra quê?” quando a resposta à primeira pergunta não esgota o assunto. Ao nos aproximarmos de determinado grupo social, é comum que nos encaminhem ao porta-voz informal daquela comunidade, aquele que “fala bem”. Hoje o cidadão médio está absolutamente consciente do poder dos meios de comunicação em promover e desmoralizar, em valorizar e humilhar pessoas na frente da câmera. Qualquer adulto sabe, de antemão, o contrato compreendido naquela exposição pontual: ser editado, para que a síntese (?) de sua fala seja disponibilizada (na TV, na Internet) a uma quantidade inimaginável de pessoas. É frequente uma mesma pergunta à equipe depois do depoimento para a câmera: - *Ficou bom?*, como quem diz: - *É isto que vocês esperavam?* , evidenciando a complexa relação do entrevistado com o meio audiovisual, onde a fidelidade ao real pode ser a primeira a ser sacrificada. Dessa perda da ingenuidade nascem diversas possibilidades de manipulação da auto-imagem: a auto vitimização, a auto promoção, e tantas formas de atuação que fogem do espontâneo e autêntico para entrar no campo da construção deliberada com interesses especiais.

O espectador do documentário também acaba sendo cúmplice do processo. O que busca ele, uma verdade certificada ou o comentário autoral, frequentemente irônico, de acontecimentos do mundo? Na luta por maior audiência o que se vende como documentário na verdade seria uma peça promocional, nomeado por alguns autores *docu-ganda*. O espectador médio, aquele que impacta significativamente a bilheteria do cinema, seria mais atraído por uma boa peça audiovisual, de impacto, que flerta com o entretenimento, do que pelos rigores da representação do real. Tomando-se novamente as primeiras tentativas de definição do documentário (“um filme factual que é dramático”, de Lorenz, que coincide com “a essência do

documentário está na dramatização da realidade” de Paul Rotha, desencadeados a partir do filme fundante *Nanook, o Esquimó*), temos escancarado o caminho da ficcionalização do documentário: escolhe-se um personagem, e constrói-se uma boa história em torno dele. Personagem, local, ação, antagonista, desfecho, dentro de uma unidade temporal, e temos a aproximação a um roteiro de filme de ficção. Os documentaristas e autores de língua inglesa discutem abertamente o *elenco* (“cast”) de um documentário.

Na mesma direção, mas em outro sentido, os filmes ficcionais não escapam de forte apelo documental, favorecendo a imbricação dos gêneros. Esses filmes muitas vezes são produzidos a partir de motivações documentais, sejam referentes a acontecimentos da história, sejam reflexo de comportamentos e expressão de reações humanas críveis. “*Salve Geral*”, filme brasileiro de Sérgio Resende indicado para concorrer ao Oscar 2010 é antes de tudo um filme sobre o ataque do PCC (Primeiro Comando da Capital, organização criminosa) em São Paulo em 2006. O enredo – uma mãe atrás de seu filho preso – é mero pretexto para que os espectadores vejam “o dia em que São Paulo parou”, como diz o subtítulo. *Ato de Liberdade* (2008, de Edward Zwick com Daniel Craig no papel principal) sobre um grupo de sobreviventes do nazismo nas matas da Bielorrússia poderia ser um filme convencional de heróis da resistência, judeus perseguidos e outros anti-nazistas, com um público cativo para o gênero “guerra”, “resistência” ou até mesmo “comunidade judaica”. Sem abrir mão de ser um filme absolutamente comercial, traz as enormes contradições inerentes à resistência (abusos e matança dentro do grupo de refugiados, atos selvagens, acordos espúrios, ataques a camponeses inocentes), aspectos que em um filme de 30 anos antes seriam certamente atenuados. Tive a oportunidade de comentar esse filme com um senhor de 80 anos, Dov Orni, que liderou um desses grupos durante a guerra, que estava bem impressionado com o grau de realismo do filme. Ora, esse mesmo senhor teria alegremente assistido a um filme com tratamento completamente diferente se fosse feito anos antes. Ou seja, o mesmo espectador nos dias de hoje tem outro nível de exigência no que concerne à precisão e realismo dos fatos da história. Isso é visto na grande parte dos filmes que se situam no presente ou no passado, e para o qual contribuirá a direção de arte, a interpretação naturalista dos atores e o próprio roteiro, que incorpora e problematiza as contradições do ser humano, fugindo do logro de heróis impecáveis.

O tratamento de imagens de filmes contemporâneos também se aproxima da idéia do “real” flagrado, com uso de câmeras na mão, iluminação natural (ou simulada como tal) e cortes abruptos, imitando a gramática do documentário. *Guerra ao Terror* (*The Hurt Locker*, de Kathryn Bigelow, 2009) foi a consagração de recursos como esses no Oscar 2010 contra um filme tradicionalmente hollywoodiano, *Avatar*, de James Cameron). No modelo de produção norte-americano, onde o produtor é o centro/motor do empreendimento sabe-se que muitas vezes um filme inicia-se rastreando um nicho de interesse (um lugar, uma época, uma característica humana, uma possibilidade) para se construir um filme, contratando-se toda a equipe de criação (roteirista, diretor) a partir desse *briefing*. É como se o produtor rastreasse um potencial foco de interesse temático da audiência para a partir daí romancear. O ponto de partida é um nicho de audiência, uma curiosidade, um foco de atenção, como no documentário. O que muda é a estratégia de representação. O cinema narrativo mobiliza mais atenção, *glamour*, recursos, audiência e lucro do que o gênero documental.

Em resumo: no espectador de ficção, um interesse pelo mundo real. No público de documentário, a abertura para seguir uma história que emocione.

Ainda no imbricamento de filmes ficcionais com documentais, temos a possibilidade da reencenação dentro do gênero documental. Para melhor entender um fato ocorrido atores interpretam sobre cenário, de forma que se pareça o mais crível possível. Encena-se para se aproximar do real.

Um marco desse recurso, na tradição norte-americana, é o documentário *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris, que encena detalhes acerca de um crime que, como veremos adiante no filme, fôra cometido por alguém que está solto, e não pelo principal suspeito (que permanece preso). O recurso passou a ser vital para o filão do documentário histórico, e séries sobre eventos passados: crimes cujo desvelamento desafiam a sociedade, quedas de avião, os perigos por que passaram aventureiros, identificação de doenças e recuperação dos pacientes.

Nossa atração de espectador é ambígua: há um interesse no fato tal como ocorreu (uma informação que ajuda a nos situarmos no mundo histórico), mas a construção narrativa nos aproxima de uma história, preservando um final inesperado (ou ao menos tocante). Essa construção nos proporciona laços emotivos com o personagem, tal como fez Flaherty em *Nanook, o Esquimó*.

A fronteira educacional

Todo documentário tem uma dimensão educacional, explícita ou não. Nossa curiosidade de espectador nos leva a ter contato com os personagens do filme, que nos sensibilizam e nos transformam, proporcionando informações que não teríamos de outra maneira. A condescendência com o material que seria educativo de forma explícita levou alguns maus realizadores, desprovidos de talento ou simplesmente preguiçosos a se descuidarem da forma, pois “seria para uso escolar, mesmo”. Isso se repete em outros sub-gêneros, como o institucional e o propagandístico que, analogamente, argumentam: “é só um vídeo institucional, não precisa de capricho”.

Essa atitude é um flagrante desrespeito aos espectadores do filme, e ainda denota um conceito de educação (ou de *persuasão*, no caso dos vídeos institucionais) antigo e ultrapassado no que tange ao papel da escola, da motivação dos alunos, da relação na sala de aula. Uma vez que a audiência estaria assegurada, qualquer produto audiovisual será digerido. Será?

Esse desvio não é recente. Um dos maiores críticos de cinema de sua época, Robert Sherwood escreveu ainda em 1923, quando diferenciava o filme *Nanook*, de outros: “O potencial educativo dos filmes é constantemente castigado por pessoas notórias e triviais; como resultado, o termo ‘educacional’ associado aos filmes se tornou quase um sinônimo de bobagem, chatice, vazio.” [Jacobs, 1979 p.15]

Se o gênero abertamente educacional tem (e terá!) espaço, interessante é observar o uso crescente de documentários (como também de filmes de ficção) na sala de aula. Ao se destacar outros aspectos à parte do enredo (que funciona com atração primeira do espectador ao programa), um bom audiovisual ganha valor como sugestão de época, e olhar sobre o mundo histórico. A comédia *O Incrível Exército de Brancaleone* (Mario Monicelli, 1966), um filme bastante econômico e despretensioso, permanece 40 anos depois como um dos mais frutíferos retratos da Idade Média. Nele, percebe-se a geografia e os deslocamentos; uma arquitetura, décor e vestimentas; linguajar; e (uma hipótese) do funcionamento das pessoas e do grupo, mostrando as condições de vida dos humanos e suas motivações espirituais. Filmes (bons!) são indicados por terapeutas aos seus clientes, como possíveis exemplos de vidas, não importando a fidelidade ou não a um fato comprovado. Ou seja, podemos dizer que o audiovisual bem feito, envolvente, documental ou

ficcional, não importa, pode ter uma forte dimensão educativa, formadora de visão de mundo, individual e coletiva ao grupo que assiste a ele.

Não obstante, a vertente tipicamente educacional do documentário continua fértil, com ampla exposição na televisão. O ramo mais explícito se percebe em filmes sobre o mundo natural. O formato começou a ser definido a partir do realizador Arne Sucksdorff, na década de 40. Não por acaso, era um jovem sueco num país que se pretendia neutro na 2ª guerra mundial, e a proposta de filmar a natureza caiu como uma luva para a política audiovisual local. Mostrando com rara beleza as forças da natureza, e escapando das gritantes questões históricas e políticas que o cercava, Sucksdorff, que mais tarde se estabeleceria no Brasil, recebeu apoio estatal para desenvolver seus trabalhos e se tornou a primeira grande referência no gênero “filmes de natureza”. Anos mais tarde esse gênero teria novo impulso com os filmes de Jean Jacques Cousteau, numa perspectiva mais autoral [Barnouw, 1983 p.186-187].

Os filmes de natureza continuam com sua popularidade intocada, constituindo-se em um gênero à parte do documental. Nos últimos anos ganhou um canal a cabo (*Animal Planet*, do grupo *Discovery Channel*) e exemplos podem ser vistos em horários dos mais nobres da TV brasileira: sextas à noite (*Globo Repórter*) e domingos à noite (*Fantástico*), onde aparecem reportagens sobre o mundo natural, tocado ou não pelo homem. O formato desses programas é facilmente reconhecível: voz *over* interpretando as imagens que assistimos do mundo animal ou natural. Assisti-los não é somente um exercício de poder, ao mostrar o Homem desvendando a natureza: os animais e seu comportamento têm algo a revelar sobre o jeito que nós, humanos, somos: nas relações de grupo, na sexualidade, na luta pela sobrevivência.

Nas séries dos canais educativos (*Discovery*, *History Channel*, *Nat Geo*, *People and Arts* entre outros) o objeto se diversifica, e a mirada é lançada ao mundo habitado pelo Homem: como tal construção foi feita, os avanços da ciência, personagens célebres, programas enfim que ajudam a entender nossa posição no mundo, sempre com um misto de admiração e surpresa. Assistimos à desastres e destruições causadas pela força da natureza, evocando perplexidade semelhante aos espectadores da *Chegada do Trem na Estação de Ciotat*, há mais de cem anos. Pouco, ou nada, é dito da *natureza* daquela imagem, quem as fez, de que maneira e

o porquê, questões que virão a se tornar cada vez mais cruciais na tradição do documentário.

A fronteira da propaganda

Daniel B. Wood, no *Christian Science Monitor* alega que alguns filmes a partir de *Roger e Eu* (1989) de Michael Moore, com ampla bilheteria (assim como seus filmes posteriores), ou *Super Size Me*, (Morgan Spurlock, 2004) ou ainda *Uma Verdade Inconveniente* (Davis Guggenheim, 2006, com Al Gore) não são de fato documentários. “Os dias em que documentário confiável significava *informar* a audiência e não *influenciar* a audiência se foram”. O nome mais apropriado, nessa visão, seria “Mondo Films” ou “docu-ganda”, argumentando que a ausência de outro lado da questão compromete o caráter documental.

[<http://www.csmonitor.com/2006/0602/p01s02-ussc.html>]. O autor parece querer circunscrever o documentário aos critérios jornalísticos dos quais procuramos diferenciar, confundindo gêneros.

Todo filme tem seu sistema de patrocínio, suporte e sustentação econômica, e nenhum deles é isento de inferências. Erik Barnouw, historiador de mídia, autor dos livros *The Sponsor – Notes on a Modern Potentate* (1978) e *Documentary – history of the non-fiction film* (1983), referência no gênero, aponta estratégias sutis de corporações no esforço de reafirmarem seu nome, objetivos ou princípios. A gigante *Standard Oil* financiou o filme *Louisiana Story* (1948), um clássico do documentário, com a emblemática assinatura de Robert Flaherty. Foi uma sutil estratégia de reforço de imagem, que aliás nem aparece como patrocinadora nos créditos do filme [Barnouw 1983 p. 216]. A magnífica representação da região filmada em Louisiana, intocada pela civilização, dava a entender que paraísos como aquele seriam preservados.

Em julho de 2009 sete das dez maiores empresas do mundo eram petrolíferas, e lembramos da avassaladora presença da Petrobras no cinema brasileiro.

Mas nem precisamos recorrer aos ícones do capitalismo transnacional para evidenciar interesses (e interditos) em qualquer sistema de financiamento. Nada está imune, ou isento: nem financiamento público, nem corporativo, nem mesmo o

juízo do público. O artigo de Woods frisa que os autores desses documentários se valeram das altas rendas de bilheterias para impor sua visão, sugerindo que esses filmes falam somente para seus pares – ou seja, são incapazes de transformar alguém – e que estão mais para o campo do entretenimento do que para o da informação.

No território cativo do filme institucional, mercado estável no Brasil desde a chegada do vídeo percebe-se uma aproximação com recursos estilísticos e formais do gênero documental. É como se a fórmula do vídeo laudatório de uma empresa estivesse desgastada e novos caminhos estão sendo procurados. Ao mesmo tempo, o conceito de “boa empresa” se desvincula de “empresa grande e poderosa” após sucessivos escândalos administrativos e políticos publicados na imprensa, falência de empresas gigantes, etc. Planejar uma mensagem para o pequeno e seletivo público de um vídeo institucional tornou-se um desafio. É uma platéia sofisticada, acostumada com o que há de melhor no cinema e na TV a cabo, que na exibição do vídeo institucional não terá a alternativa de sair da sala ou *zapear* para outro canal. Há o risco de sujeitá-la ao castigo de assistir a um filme meramente elogioso de uma organização, anunciando o fiasco da exibição. Pateticamente, os promotores da exibição do vídeo institucional anunciam que “são só 8 minutinhos”, pedindo um pouco de paciência, como que abreviando o aborrecimento pela sessão involuntária de mau cinema.

À semelhança do que ocorre crescentemente com os *spots* publicitário de TV, onde além do produto valoriza-se uma marca, o institucional de viés documental busca uma verdade que tenha *impacto emocional* associada aos seus produtos/serviços/existência: a diferença que certo produto fez junto a alguém, a transformação do local da planta da fábrica, a vida de seus funcionários, um paralelo de sua existência com a história do país, e por aí vai.

Documentários que não são

A última fronteira a mencionar é o “mockumentary”, ou mocumentários, no campo oposto aos críticos das “docu-ganda”. São filmes que justamente jogam com a representação da verdade, imbuídos de valores como imparcialidade e isenção e criando uma ilusão de realidade para depois evidenciá-la como, antes de tudo, uma

construção de linguagem. No fundo, tudo é representação, como sustenta Brian Winston. A aparição recorrente de documentários em circuitos comerciais tais como “*É Tudo Verdade*” (1974, Orson Welles); *Zelig* (1983 Woody Allen); *Bob Roberts* (1992, Tim Roberts); *A Bruxa de Blair* (1999, Daniel Myrick and Eduardo Sánchez); *Borat*, (2006, Larry Charles) nos alertam a guardar sempre o espaço da dúvida sobre qualquer produção audiovisual cuidadosamente construída como o reflexo da verdade.

Documentário no Brasil

O documentário no Brasil apresenta histórico que, embora mais modesto em volume do que o de países do norte, redefine o fazer e o uso da produção documental.

As particularidades econômicas, históricas e culturais, desenharam traços comuns ao da produção de outros países sul-americanos: uso mais restrito das ferramentas e materiais (pelo menos até este momento); uma predominância da temática política (pela presença de governos autoritários e pelas enormes distâncias sociais); e um apreço pela miscigenação, possivelmente originada por questões étnicas, transcendeu para diversas linguagens. Hoje, a expansão dos gêneros e invasão de fronteiras é um hábito cultivado e elogiado no público e na comunidade fílmica, objeto de atenção e muitas vezes fim *em si* de muitas produções artísticas.

Com essas restrições e condicionamentos, o Brasil desenvolveu práticas coletivas e de inserção social naquilo que internacionalmente se identifica como movimento documentário.

Uma primeira onda documental marcante pode ser encontrada em torno do trabalho de Humberto Mauro, cineasta que desponta no cinema mudo dos anos 1920, e que de 1936 a 1964 se transformou no “diretor da casa” do INCE – Instituto Nacional de Cinema, órgão do Ministério da Cultura. Esse Instituto realizava filmes didático-científicos concretizando o ideal de Getúlio Vargas de tratar o cinema como “o livro das imagens luminosas” [Schwarzman *in* Teixeira, 2004, p.265]. Nessa vertente já estava clara a perspectiva educacional, que acreditava ser o filme apoio eficiente ao ensino escolar e à formação do indivíduo. No período de 1936 a 1947 predominou o *documentarismo instrumental*, influência de John Grierson.

Alternavam-se temas científicos, populares e folclóricos com perfis de personalidades históricas. No período da segunda fase (1947 a 1964) o caráter pedagógico vai sendo substituído pela preocupação documental, feita sob encomenda oficial e sem perfil pré-definido: as variações iam de uma série sobre educação rural, outra sobre as cidades históricas mineiras à série *Brasilianas*, sete curtas a partir do cancionero popular de Villa-Lobos [Schwarzman *in* Teixeira p.272 a 278].

Na virada da década de 1950 para 1960 o cinema ganha mobilidade, com som direto e câmeras blimpadas (silenciosas), impactando o fazer e o pensar documental em todo o mundo. Nos Estados Unidos, o Cinema Direto; na França, o *cinéma-vérité*. No Brasil dos anos 1960, que se modernizava e urbanizava a partir da indústria automobilística, a comunidade documentarista parecia querer levar a fundo a experiência griersoniana do filme aplicado às ciências sociais. Essa urgência foi acelerada pelo golpe militar de 1964, que indicava claro sufocamento da participação política e da denúncia social. A produção cultural acabou sendo refúgio de intelectuais naquela década e na década seguinte. Jean-Claude Bernardet nomeou aquela produção de *documentários sociológicos*, analisando alguns de seus filmes no livro *Cineastas e Imagens do Povo* (1985, reimpresso em 2003 com ampliação relevante). Via-de-regra os filmes traziam um olhar sobre a população trabalhadora despossuída, em especial a rural nordestina. Em que pese sua perspectiva transformadora (os cineastas, e entre eles Vladimir Herzog, eram militantes de esquerda) os filmes claramente tratavam esse “outro” como algo muito diferente de si e de seu grupo, objeto de análise pretensamente objetiva acerca da condição social do brasileiro pobre. Mesmo sabendo que esses filmes teriam circulação muito restrita, dificultada pela ditadura militar, é de se perguntar que projeto de transformação política de perspectiva igualitária traziam estes documentários. É surpreendente o distanciamento que os cineastas mostram em relação ao seu objeto de estudo, que sabiam ser a única esperança de transformação radical da sociedade. Jean-Claude Bernardet escreve sobre o filme *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) em seu livro *Cineastas e Imagens do Povo*:

... os entrevistados [migrantes] falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. Ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado nesse sentido.. Se, por acaso, um operário generaliza, é para dizer besteira... as falas vem misturadas a ruídos de fundo, são hesitantes; as frases são incompletas,

não apresentam fidelidade às regras da gramática oficial; palavras são distorcidas...

A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta... É a *voz do saber*, de um saber generalizante, que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico... se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos". [Bernardet 2003 p. 16 e 17; este mesmo trecho do livro será resgatado no capítulo 5, quando discutiremos o uso de recursos audiovisuais]

Mesmo contando, pela primeira vez, com um aparato de captação de imagens e som leve, os documentários sociológicos pareciam querer abrir mão da investigação, e das surpresas que ocorrem em uma filmagem. Optaram por construir, em seus filmes, idéias pré-concebidas que levariam à conclusões sobre particularidades da exploração do homem pelo homem no Brasil, ou sobre o nível de consciência política do povo potencialmente revolucionário. Percebe-se pelo uso excessivo de locutor *over* que, aparentando uma posição neutra, analítica, procura conduzir o espectador a leituras sociológicas marxistas, altamente codificadas. No mesmo *Viramundo* (apontado no catálogo do festival *É Tudo Verdade* de 2001 como um dos 10 mais importantes documentários brasileiros) é mostrado sucessivamente: 1) a chegada do imigrante nordestino (que deve ser lida pelo espectador como a expulsão do trabalhador de suas terras); 2) um líder sindical (que só pode ser tomado como um pelego); 3) um trabalhador que circula por vários empregos (que compõe o *exército-de-reserva*, importante conceito marxista); 4) um industrial (representando o capital explorador da mais-valia); e 5) conclui com cenas de religiosidade (católica, evangélica, espírita) que certamente significavam a religião como ópio do povo, rota de fuga de suas questões essenciais, ou seja, as condições de vida materiais da classe trabalhadora. Nada disso é dito no filme, mas dele pode ser apreendido. Ou seja, para se compreender o filme era necessário estar de acordo com sofisticados pressupostos políticos, fazendo com que o filme não funcionasse por si mesmo como peça de propagação de idéias. O filme só fala com os seus pares.

Um filme solitário no meio da década de 1980, *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) sinaliza um novo caminho, que ele aprofundará 15 anos mais tarde com *Santo Forte*, e a consagração desse autor para um público significativamente mais amplo. Nesses predomina uma visão de cinema que questiona o próprio fazer. Dialoga com o *cinéma-vérité* francês, que não prescinde

da localização do realizador no filme. Tão importante quanto *o que* mostrava, era revelar *as condições em que se fazia essa enunciação*: a figura do entrevistador, os motivos da filmagem e as interrupções, que sinalizam mudanças na relação do objeto com a equipe e com o filme [Lins, 2004 p.30]. Mais adiante, no capítulo 4, voltaremos às formas de filmar.

Os anos 1980 se caracterizariam por uma nova corrente, ainda com o pressuposto do audiovisual como ferramenta de transformação social. Como antes, inovações em duas frentes – política e técnica – forjaram esse movimento: é o *vídeo popular*, pulverizado todas as regiões do Brasil. No campo social vivia-se a abertura política, fim da ditadura militar (1985) e ressurgimento dos movimentos sociais urbanos, materializados no movimento sindical, movimento contra a carestia, por moradia, pela saúde. Do ponto de vista tecnológico, os anos 1980 marcam a chegada do vídeo, tornando a gravação e edição audiovisuais acessíveis a um número muito maior de pessoas, ainda que essa tecnologia fosse cara ou precária. Inversamente ao processo de fechamento dos anos 1960, a abertura política seria a oportunidade e o povo engajado, o protagonista.

Esse movimento vinculava-se a uma tradição latino americana do fazer documental de então, cujo marco seria o manifesto *Terceiro Cinema*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, que via no cinema não somente uma ferramenta auxiliar de transformação, mas um ato de descolonização. Seu objetivo era "dissolver a estética na vida da sociedade" fazendo os intelectuais tão relevantes para a revolução quanto as massas. Defendiam a criação coletiva, exibição em "espaços liberados" e outras práticas que se diferenciavam das "duas outras formas" de fazer cinema: Hollywood e o *cinema de autor*. Assinam com o *Colectivo Cine Liberación* o filme *La Hora de Los Hornos* (1968), com 4 horas em três partes, onde dispunham livremente de qualquer recurso narrativo à mão para problematizar e chocar: repetição de legendas, branco na tela, e um close de Che Guevara morto durante 5 minutos. [Aufderheide, 2007 p. 84]. Se o *espelho* e o *martelo* haviam sido sugeridos como referências do cinema documental (ver adiante), no Terceiro Cinema é provável que a *metralhadora* fosse a metáfora mais familiar.

No *vídeo popular* não se cometeriam os mesmos equívocos da geração anterior. As filmagens seriam *com* o povo, e não somente *sobre* eles. E ainda mais:

seriam *para* o povo, a serviço de sua luta. Era como que uma resposta à reclamação de Bernardet, publicado em 1985 [p. 218]:

Falou-se sempre de colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes preferiram resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da 'consciência nacional'... A possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção

Nessa nova logística haveria parceiros locais (sindicatos, igrejas, associação de moradores), que se encarregariam da exibição dos vídeos, providenciando TVs grandes e videocassetes, ainda raros na sociedade e, quando necessário, eletricidade nos locais descampados. Mas, sobretudo, encarregar-se-iam de *animar* as discussões que sucedem às exibições. Mais do que uma peça fechada em si, com conclusões próprias, o programa servia como oportunidade de reunião de pessoas para discutir determinado assunto e propor formas de atuação para transformação da realidade imediata. O vídeo entra como um provocador, um disparador de uma possível transformação social, que só a população organizada poderia operar.

Na linguagem do vídeo popular a voz *over* é banida, taxada de autoritária, despolitizada, descorporizada. O depoimento do "especialista", autoridade descolada do povo, fica fora de moda. Será dada prioridade à construção de sentido a partir de falas populares, mostrando que, sim, o povo tem sua sabedoria, consciência política, e propostas de atuação. Outros recursos de linguagem próximos à cultura popular serão valorizados: música, marionetes, performáticos de rua, uso intenso de cores e ritmos, tudo a serviço dessa comunicação inédita dos produtores audiovisuais aliados a líderes populares em prol da transformação da sociedade. Esses produtores se reuniram na ABVP - Associação Brasileira do Vídeo Popular para trocar experiências, compartilhar programas, equipamentos, oportunidades de ensino, com algum recurso de agências internacionais de fomento ao desenvolvimento.

Se o suporte do registro (fitas VHS) era infinitamente mais barato que os filmes 16 mm, o aparato de produção não era tão acessível. Era caro, importado (mas não por vias legais), dolarizado, de manutenção incipiente mas sobretudo sujeito a roubos, ainda mais em comunidades periféricas, tornando as iniciativas

ocasionais e sujeitas a desastres iminentes. Por mais que a perspectiva dos produtores apontasse para uma abertura maior, que incluía capacitação técnica da população, centros de produção espalhados pelo país, amplo intercâmbio, as condições externas não davam sinais claros para seu desenvolvimento. Teria que se esperar mais 20 anos para que a produção se disseminasse e pudesse se dar *pela* comunidade da programação, independente das boas intenções dos cineastas de classe média. O ciclo do envolvimento das comunidades pobres no processo fílmico teria condições de se completar: de *objeto* dos cineastas passam a *sujeito* das próprias enunciações audiovisuais. Chegamos ao presente, onde a redução de preços permite equipamentos de gravação e edição espalhados por todo o país e a Internet possibilita que um realizador talentoso seja visto em qualquer lugar do planeta. O movimento de *Mídia Tática*, e organizações como a CMI – Centro de Mídia Independente parecem querer organizar manifestações espontâneas e dispersas em direção a um esforço coletivo de transformação social.

A chegada às telas de cinema do filme *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, em 1998, marca um novo momento no cinema nacional. A partir daí sempre haverá filmes em cartaz nos cinemas trazendo o gênero documental (e seus assuntos) para a discussão pública. Se nessa produção não há um engajamento político e perspectivas claras de transformação social, como nos gêneros anteriores, percebe-se uma forte abertura do leque temático e dos procedimentos de produção.

A relação produtor/objeto passa a ser discutida, na tradição do *cinéma-vérité* francês. Coutinho é um dos primeiros a evidenciá-la, desde *Cabra Marcado para Morrer*, e em todos os seus filmes a partir de então. De uma forma ou de outra estará presente a figura do entrevistador, seja pela breve aparição de sua pessoa, ou a percepção de sua voz, ou ainda de momentos de interação, como aquele em que Coutinho *paga* um dos seus entrevistados, abrindo intensa discussão na comunidade documentarista. O que não sai da pauta é o encontro (“confronto”, segundo Coutinho) entre diferentes, entrevistador e entrevistado, equipe e comunidade.

A introdução do “dispositivo” - também escancarado na obra de Eduardo Coutinho é outro ingrediente que o documentário contemporâneo brasileiro traz [Lins e Mesquita, 2008 p.56]. Para esse diretor, um filme pode ganhar asas e voar a partir de sua prisão (restrições) na qual acontece. Por exemplo, a discussão da religiosidade do brasileiro ganha densidade quando discutida num contexto bem

restrito, circunscrito a uma favela do Rio de Janeiro e no momento da chegada do Papa ao Brasil (*Santo Forte*, 1998). Compreendemos melhor a classe média carioca ao entrar em contato com os personagens de um mesmo edifício, aliás sem charme nenhum (*Edifício Máster*, 2002); celebramos a noite de passagem do milênio conversando naquela noite com personagens de uma favela carioca (*Babilônia 2000*, 2001); e, no limite, veremos o que as pessoas acham da vida e da morte em uma certa região aleatória do sertão nordestino (*O Fim e o Princípio*, 2004). Cláudia Mesquita e Consuelo Lins qualificam o dispositivo como “regras e parâmetros restritivos ... artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas” [Lins e Mesquita, 2008 p.56] e citam J.-L. Comolli: “... os dispositivos documentais extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção” [p.57]. Essas autoras referem-se aos limites dentro dos quais o jogo do documentário aconteceria: 33 dias para Kiko Goifman encontrar sua mãe biológica (*33*, 2004); o espaço de vivência de um cidadão de classe média de Belo Horizonte filmado por seu par que não o conhece (*Rua de Mão Dupla*, 2004, Cao Guimarães).

Segundo Lins e Mesquita, outras características do documentário brasileiro contemporâneo são: a observação da **passagem do tempo** (*Futebol*, João Moreira Salles, 1998; *Justiça*, Maria Augusta Ramos, 2004), filmes que, ao contrário da realidade televisiva, só se justificam ao percebermos as transformações nos personagens ao longo de um certo tempo; a **manipulação de imagens alheias** (*Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos*, Marcelo Mazagão, 1999; *Ônibus 174*, José Padilha, 2002) ressignificando o mundo a partir da fatura de imagens disponíveis; a exposição da **subjetividade do realizador** (*33*, *Passaporte Húngaro*, Sandra Kogut, 2003; *Santiago*, João Moreira Salles, 2007), que se escancara perante sua audiência; o interesse pela **violência urbana e suburbana** (*Notícias de Uma Guerra Particular*, João Moreira Salles, 1998, *Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000); a **auto-representação de comunidades excluídas** (*Prisioneiros da Grade de Ferro*, Paulo Sacramento, 2004, toda a obra *Vídeo nas Aldeias*, de Vincent Carelli) como que dando continuidade à experiências do vídeo popular dos anos 1980. Algumas dessas características serão comentadas no capítulo 5 como possibilidades no planejamento de criação do realizador de audiovisuais.

Uma nova crítica de Jean-Claude Bernardet ao documentário brasileiro, publicada na reimpressão de *Cineastas e Imagens do Povo* (2003) pauta mais uma vez a conduta do realizador. Agora o fogo amigo se volta ao excesso de entrevistas, que teria virado “cacoete”, “feijão com arroz”, que se limita ao universo do verbalizável (muitas vezes enganoso, iludível ou mesmo mentiroso), e que reproduz um mesmo dispositivo espacial (triângulo entrevistado/ entrevistador/câmera) colocando o próprio realizador em posição central e narcísica [Bernardet, 2003 p. 286]. De fato, parece que a facilidade e o efeito das entrevistas de Eduardo Coutinho estimularam realizadores, que se acharam aptos a produzir aquele tipo de filme. Exagerou-se no uso das falas, um recurso razoavelmente descomplicado de se seguir. A receita é a seguinte: entrevista-se alguém em seu ambiente por, digamos, uma hora. Reproduz-se o procedimento “n” vezes e, editando intensamente, teremos um documentário plural, polifônico, democrático, em várias locações, etc. Pela escala de valores construída até então se teria um produto politicamente correto, que o texto de Bernardet vem apontar como insuficiente.

Produzir um filme deixou de ser algo caro, no tocante aos meios. Uma câmera é acessível a qualquer cidadão de classe média, assim como uma ilha de edição, instrumento que pode ser construído a partir de qualquer computador. Não obstante, editais públicos, concursos, festivais oferecem premiações cada vez maiores para a produção documental. Por um lado busca-se uma excelência, referência para a inclusão da produção documental brasileira no circuito internacional (Doc.Iberoamérica, concurso de documentários internacional). Por outro, busca-se a criatividade e a inovação (concurso Doc.Brasil e Rumos Itaucultural). Em ambas, a valorização da pessoa do realizador, do indivíduo criador, cujo destaque o introduz (ou o consolida) no disputado universo audiovisual, com crescente citação em periódicos, aparição na mídia e reconhecimento nos editais e concursos seguintes. Pouco espaço parece se dar à experiência coletiva, que na perspectiva educativa, documental, sociológica ou militante forjaram as gerações dos anos 30, 60 e 80. Exceções parecem ser algumas iniciativas públicas para fomento, numa estratégia de alcance capilar. A qualificação de novos realizadores e coletivos locais é valorizada em iniciativas como *Revelando os Brasis* (para municípios até 20.000 habitantes) e o fomento a *Pontos de Cultura*, ambos projetos do Governo Federal. Em paralelo, municípios e estados da Federação criam

programas de fomento ao seu jeito, inventando festivais e concedendo vantagens de renúncia fiscal a projetos aprovados.

Uma bifurcação do documentário foi equacionada pelo criador do movimento, John Grierson: “A idéia de um espelho apontado para a natureza não é tão importante numa sociedade dinâmica e cheia de transformações quanto a de um martelo que lhe dá forma” [Hardy, 1946 p. 24]. Militante das causas sociais, ainda que numa perspectiva reformista, Grierson polemizava com o antes admirado Robert Flaherty, cujos filmes louvavam o homem em contato com a natureza, numa perspectiva rouseauniana.

Essa dicotomia está na origem do documentário, e nos acompanha até hoje: seria a produção documental um instrumento de investigação, espelho da realidade, movida pela curiosidade, levando-nos ao contato com o *outro*, a conhecer lugares, pessoas e fatos exóticos? Ou seria uma ferramenta de transformação social, um martelo nas consciências, que educa, denuncia, aponta soluções e, enfim, agrega?

Se nos países anglo-saxões frutificaram as duas opções, a experiência brasileira tem sido claramente movida pela militância e perspectiva de transformação política contida como possibilidade latente do audiovisual.

CAPÍTULO 2

OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DOCUMENTÁRIOS

Documentaristas têm as mais diferentes motivações para fazer seus filmes. A partir de dois livros recentes, que trazem em seus blocos finais entrevistas com documentaristas (*Imagining Reality*, de Mark Cousins e Kevin Macdonald e *Documentário – Técnicas para a Produção de Alto Impacto*, de Sheila Curran Bernard), equacionamos três campos de motivações. Os dois livros entrevistam documentaristas e pessoas-chave em emissoras de TVs, dentro da tradição anglo-saxã. Pela natureza dos livros ficaram fora desta seleção autores iniciantes, que são foco privilegiado desta dissertação e que merecerão comentário adiante.

O documentário como intervenção política

Alguns realizadores colocam, de maneiras diferentes, o seu desejo de *intervir no mundo histórico*. É possivelmente o mais difundido campo do documentário em sua especificidade do campo audiovisual, aquele que traz discussões e repercussão na vida pública ao ser lançado em cinemas.

Alan Rosenthal é realizador e autor de diversos livros sobre o documentário. Em *Writing, Directing and Producing Documentary Films and Vídeos* posiciona-se logo no prefácio:

“Para mim, trabalhar com documentário implica no comprometimento de querer mudar o mundo para melhor. Isso fala tudo.” [Rosenthal, p. xv: 2007]

Jon Else dá pistas de *como* melhorar o mundo:

O documentário é algo importante no diálogo cívico, na conversa nacional. Uma das funções do documentário está em munir o público americano de uma base de conversa, de um entendimento básico e preciso sobre o que versam as questões e os fatos básicos. [Else, p. 289 *in* Bernard: 2008]

Rosenthal parece querer falar com colegas ao reduzir de tal forma as possibilidades do documentário. E de fato pode ser essa a sua intenção, uma vez que seu livro disputa corações e mentes de um significativo mercado de escolas do audiovisual. Mas talvez, do alto de sua experiência, esteja sendo sincero e praticando a síntese, tal como outro veterano adiante neste capítulo, Albert Maysles. Else, por sua vez, é mais focado e sugere um uso bastante racional e impessoal à produção documental: proporcionar um patamar mínimo de discussão. Como qualquer estratégia, funciona dentro de restrições. Questões da subjetividade e da política encontrarão dificuldade em avançar com base nesse princípio.

Numa perspectiva de classe, Sam Pollard, editor e realizador, e colaborador constante de Spike Lee, aprofunda a idéia de um *conhecimento mínimo* a ser compartilhado:

“Ao se fazer um documentário, parte de nossa responsabilidade é ter a capacidade de imbuir às pessoas de uma consciência histórica: história social, história racial, história econômica. “[Pollard p. 336 *in* Bernard: 2008]

Na mesma chave da memória coletiva se coloca o nigeriano Onyekachi Wambu, radicado em Londres, que tem a oportunidade não só de realizar seus filmes, mas apoiar iniciativas audiovisuais na África:

“Algumas coisas *precisam* ser filmadas. Para que delas haja uma memória popular – de um tipo estranho, mas que haja.” [Wambu, p. 369 *in* Bernard: 2008]

Como negros e engajados no processo social, Pollard e Wambu dão coloração política àquilo que era um desejo abstrato de melhora. Uma nova História, a partir de um ponto de vista étnico, ganha densidade e termo de comparação e confronto com a história “ocidental”, das civilizações dominantes. A memória popular de um povo em grande parte sob diáspora, com reduzidos registros da memória ancestral é urgente, proporciona camadas de significados e imediatas aplicações.

O engajamento social muitas vezes se dá como reação a uma injusta ordem social das coisas. A exclusão social move Mike Grigsby, veterano diretor e produtor britânico:

“Minha força motora no documentário tem sido tentar dar voz àqueles que não a tem”. [Grigsby, p. 436 *in Cousins e Macdonald: 2006*]

A frase acima sugere a exclusão social a partir possivelmente da desigual divisão de trabalho e renda. Pode um filme mudar o mundo?, é a pergunta que realizadores frequentemente se fazem. Já um realizador como Nicholas Fraser, editor da série *Storyville*, na BBC britânica, se detém em desigualdades contidas no universo da comunicação de massa, com escala e especificidade proporcionais ao campo do documentário:

“Pessoas jovens e talentosas estão sendo impelidas a fazer documentários como uma espécie de compensação pelo naufrágio do que elas chamam de mídia *mainstream*.” [Fraser, p. 306 *in Bernard: 2008*]

Pawel Pawlikowski é um cineasta em ascensão na Grã-Bretanha, que migrou do documentário de TV para a produção de ficção a partir dos anos 2000. Ele texturiza a crítica à essa mídia *mainstream* e resgata os valores humanitários em um mundo complexo:

“Enquanto a mídia eletrônica tenta achatar a realidade, fazer tudo parecer igual, os documentários devem perturbar e mostrar a realidade de forma surpreendente, ambígua, paradoxal, trágica, grotesca, bonita...” [Pawlikowski, p. 451 *in Cousins e Macdonald: 2006*]

A perspectiva da *desconstrução do poder* aparece para Adam Curtis, um professor de ciências políticas em Oxford que se aborrecia com a própria profissão e assim migrou para a produção de programas de TV. A relação do *medo* com o *poder*, da *ciência* com a *política*, a criação da primeira empresa de relações públicas por um sobrinho de Freud, são temas de alguns de seus documentários.

“Meu desejo maior é tentar explicar às pessoas como chegamos, onde estamos e o porquê.” [Curtis, p.428 *in Cousins e Macdonald: 2006*]

Esse depoimento se insere no território dos objetivos sociais, mas a perspectiva de *revelação* abre o campo seguinte, das expressões do humano e seu funcionamento em sociedade.

O documentário para revelar a humanidade

Um segundo campo para as motivações dos realizadores atenta para a necessidade de *compreender e transmitir valores humanitários*.

“Estou convencido que a realidade em si carrega e esconde valores artísticos e a tarefa do documentarista é revelá-la. Alma. Amor. Nascimento. Morte. Destino... temas eternos da existência e da arte”. [Herz Frank, p 431 *in* Cousins e Macdonald: 2006]

Os depoimentos deste campo apontam para uma vertente fortemente *humanista* como força motriz de sua produção documental. Não se reivindica qualquer inovação, formal ou temática. Para estes realizadores, os filmes servem para reproduzir (com delicadeza, sutilezas e complexidade, é verdade) valores ancestrais da espécie humana.

Philippa Lowthorpe, diretora e produtora, representa uma gama ampla de realizadores quando fala em “examinar as grandes questões universais da vida através das pequenas coisas do dia-a-dia com que todos nós lidamos”. E revela sua abordagem interpessoal: “tento que nos meus filmes as pessoas sejam elas mesmas e falem o que elas queiram... As pessoas são o coração e a alma no tipo de documentário que eu faço” [Lowthorpe, p.443 *in* Cousins e Macdonald: 2006].

A identificação do personagem em destaque na sua dimensão singular aparece em Clive Gordon, produtor e diretor britânico:

Espero contar uma história humana, que vá sensibilizar as pessoas. A história tem que ter um motivo; o filme, um ponto de vista... Não estou interessado em 'dar informações' mas em obter uma reação emocional da platéia [Gordon, p. 435 *in* Cousins e Macdonald: 2006]

Em seu depoimento Gordon associa seus documentários a filmes de ficção, “mas com pessoas reais”. O fato de usar muita música e nenhum comentário (voz over) é para “evitar a apropriação intelectual pela audiência”. A referência com o filme de ficção também é feita por Lowthorpe. “Para mim, um documentário tinha que ser tão inventivo e arrebatador como um filme de ficção” [Lowthorpe, p.443 in Cousins e Macdonald: 2006]. Pergunta-se: porque a insistência na comparação ficção e documentário? Todo bom documentarista é candidato a diretor de filmes narrativos? O documentário é degrau na escala evolutiva rumo à mais nobre das expressões audiovisuais, a ficção de longa-metragem? Fica a pergunta, mas o que ressaltamos na tentativa de aproximação com o cinema é a busca pelas especificidades da linguagem audiovisual, seja de que gênero for.

Molly Dineen (diretora, produtora e cinegrafista, vencedora do prêmio BAFTA em 1994 e 2008) segue o caminho *personagens* e estabelece uma conexão sensível com o espectador:

“O que eu procuro com documentários é uma familiaridade, uma intimidade com as pessoas e que a audiência reaja a elas como seres humanos, e não rejeitá-las como estereótipos.” [Dineen, p. 430 in Cousins e Macdonald: 2006]

A emoção é colocada como fator de aproximação, para mostrar mais das “complexidades e contradições inerentes da vida”. Mas Dineen opera uma estratégia de comunicação mais ambiciosa: “Se a audiência está imersa em uma situação, os personagens ‘presentes’ na filmagem vão ficar mais abertos às idéias/metáforas inerentes no material fílmico” [Dineen, p. 430 in Cousins e Macdonald: 2006].

Depois de 40 anos produzindo filmes mantenho meus objetivos de registrar eventos na vida de pessoas (principalmente pessoas comuns) de forma que sua experiência, tal como capturada no filme, possa ser compartilhada diretamente por outros... E que essa forma de entendimento possa alimentar a possibilidade do Amor. [Maysles, p. 445 in Cousins e Macdonald: 2006]

Quem o diz é o veterano Albert Maysles, um dos criadores do cinema-direto e ativo documentarista, ao revelar seu passado no seio de uma família amorosa. Mais do que uma afirmação pueril sobre o afeto humano, Maysles parece querer depurar e simplificar os seus sentimentos.

O documentário como libertação de seu autor

O terceiro campo de motivações diz respeito à *necessidades interiores* do realizador. Elas são de naturezas muito distintas. Mas têm em comum uma razão de ser absolutamente pessoal e singular.

A perspectiva de uma *revelação interior* vem no depoimento de Nicholas Fraser: “As pessoas tem um desejo de contar uma história *porque desejam descobrir algo sobre si mesmas*” [Fraser, p. 302 in Bernard: 2008]

A necessidade de produzir um documentário pode aparecer como *superação de um trauma*. É o que conta Per Saari, documentarista, cujo irmão Hans morreu esquiando um ano antes do início das filmagens de *Why He Skied* (2006):

Quando você passa por uma coisa que você sabe que lhe deixará marcas muito profundas, você é obrigado a encontrar um meio de organizar isso na cabeça. Só assim pode racionalizar e lidar com o acontecimento. E para mim não há nada mais analítico e impiedosamente autocrítico que um documentário, especialmente se for um documentário todo sobre si mesmo. Por isso, para mim, foi um caminho bem lógico para lidar com algo tão pessoal e íntimo como esse tipo de vazão [Saari, p. 353 in Bernard: 2008]

Para esses autores, é como se a exibição desses documentários (e desdobramentos posteriores) não fossem relevantes, como nos campos anteriores. Importante é *tirá-lo de dentro de si*.

A *sugestão onírica* é um dos caminhos apontado por Ric Burns, irmão e sócio de Ken Burns, o mais famoso nome no campo do documentário histórico (*The Civil War*, 1990 entre outras): “Escolhemos histórias que permitem explorar o potencial de sonho do filme”. Ao aprofundar esse conceito, Burns nos dá outra chave para entender o seu interesse por documentários: a *exploração da forma*. “A experiência de filme que mais valorizo é ser levado a um lugar muito profundo pelo fluxo de luz e sombras, sons e palavras, e música, que são os elementos do filme” [Burns, p. 275 in Bernard: 2008].

De fato, a manipulação da forma é *uma necessidade* para as pessoas vocacionadas para a produção audiovisual, assim como dançar, pintar, ou tocar música é para outras pessoas: produzir linguagem, dar vazão a esse impulso. Às vezes essa necessidade transcende a articulação sintática para buscar novas

ferramentas de expressão e aparatos tecnológicos são criados. Abre-se a caixa-preta, na provocação de Vilém Flusser. É o que fez Richard Leacock, outro dos criadores do cinema-direto, que apresenta suas razões:

Meu maior medo na vida é o aborrecimento... Eu tenho tentado transmitir às pessoas *o que é estar em algum lugar*. Essa obsessão *me fez desenvolver o som portátil*, para que o som real, sincrônico, acompanhasse as imagens de determinado lugar. Fico contente ao transmitir a sensação de *estar lá*. [Leacock, p.440 in Cousins e Macdonald: 2006]

Ainda produtivo nos dias presentes, Leacock foi cinegrafista do último filme de Flaherty, *Louisiana Story* (1948), podendo ser considerado como uma espécie de conexão ativa com o “criador” do gênero documental.

Nick Broomfield é um autor de traços personalistas, cuja participação *on camera* em seus próprios filmes lembra as ostensivas atuações de Michael Moore frente a seus entrevistados (*Fahrenheit 9/11*, *Roger and Me*). Broomfield parece dar uma *dimensão carnal* à necessidade de produzir documentários: “Somente o documentário pode capturar a espontaneidade e a proximidade da vida real... os encontros cruciais são muito rápidos e me dão uma enorme descarga de adrenalina”. [Broomfield, p.427 in Cousins e Macdonald: 2006]. Percebe-se a dimensão de *enfrentamento do mundo*, de confronto corpo-a-corpo, que o documentário pode assumir.

Uma revelação interior; a superação de um trauma; explorar o potencial de sonho; liberar as imagens de dentro de si; transportar-se (e ao espectador) a outro tempo/espço; descarga de adrenalina. Vemos nessas categorias de depoimentos motivações muito pessoais em *produzir* um documentário. Fazê-lo e se expressar torna-se uma necessidade física, uma maneira de libertar desejos e inquietações do realizador.

As três motivações levantadas até agora a partir de literatura estrangeira - intervir politicamente, revelar a humanidade, necessidade interior - podem ser aplicadas no Brasil, com devidos ajustes.

No Brasil

O Brasil apresenta algumas peculiaridades no tocante ao processo de criação de documentários. Até a década de 1960 o documentário era expressão isolada e

frequentemente patrocinada por órgãos de governo. A partir de então passa a existir como expressão de grupos com forte identificação ideológica, com um marcado vetor na direção político-social.

Por um lado, a opinião pública parece se dar conta, de forma cíclica, de suas intensas desigualdades de renda e regional. Junto a essas, grandes distâncias culturais, seja no sentido clássico da palavra, denotando educação formal e erudição, seja no sentido amplo, com expressões marcadas e diferenciadas em qualquer parte do território. Ora, até o presente os cineastas pertencem à classe média intelectualizada e refletem ora sentimento de culpa pela pobreza, ora perplexidade maravilhada pelas manifestações culturais populares.

A década de 1960 inicia-se com um comprometimento da classe cinematográfica pelas questões populares (no sentido político e cultural). Com o golpe militar, acentua-se esta tendência. Mesmo no início da flexibilização do regime, em fins dos anos 1970, permaneceu essa orientação. “Orientação” parece de fato ser uma palavra adequada, uma vez que desobedecê-la colocaria o realizador sob o alvo da “patrulha ideologia”, intelectuais fiéis da tendência marxista-leninista na cultura, como denunciou Cacá Diegues, realizador cinematográfico e um dos criadores do Cinema Novo.

Somente de poucos anos para cá o cinema documental parece estar liberto da obrigatoriedade de denúncia social e aberto a tantas outras possibilidades de expressão. Mas ainda há pontos ambíguos. Por exemplo, um estrangeiro poderia entender qualquer coisa quando escuta a expressão “realidade brasileira”. Alguém minimamente inserido na cultura nacional sabe que isso se refere às disparidades sociais do país. Com que liberdade pode trabalhar um documentarista tendo como pressuposto tal compreensão de “realidade”?

Um cineasta que vem acompanhando essas tendências é Eduardo Coutinho, referido constantemente como melhor documentarista brasileiro da atualidade. É um cineasta atuante há 45 anos, com produção regular recente, sendo que seus filmes são aguardados nos cinemas ano após ano. É reconhecidamente um autor que imprime sua marca em todos os seus filmes e que se atualiza na sua prática e reflexão, fazendo do filme em lançamento uma superação de seus filmes anteriores. Por essa razão, e pelo fato de haver literatura disponível sobre seus filmes, em especial o livro *O Documentário de Eduardo Coutinho*, de Consuelo Lins, veremos como vem se dando o processo de criação desse realizador.

O livro de Lins se debruça mais atentamente em sete filmes (*Cabra Marcado para Morrer*, 1984; *Santa Marta*, *Duas Semanas no Morro*, 1987; *Boca de Lixo*, 1992; *Santo Forte*, 1999; *Babilônia 2000*, 2001; *Edifício Máster*, 2002; *Peões*, 2004), por serem “aqueles que contam”, os que, de uma forma ou de outra, colocaram questões para a sua prática e sua reflexão (Lins, 2004: p.15). Nessa afirmação perceberemos ao longo do texto a eleição de certas produções que, num primeiro momento o *aliviaram*. E, como conseqüência, o impulsionou para novos avanços na manipulação da linguagem e no trato com o *outro*. Além desses filmes, a escritora comenta no livro outros títulos do autor.

Filmar como uma necessidade física.

Vinte anos depois de filmar algumas cenas para um longa-metragem do universo temático rural/ nordestino/ revolucionário, Coutinho lança *Cabra Marcado para Morrer* (1984). Não era o término da primeira produção, que fora feita no âmbito do CPC (Centro de Cultura Popular, da UNE, União Nacional dos Estudantes), mas uma “aventura própria” (Lins, 2004: p. 38). Para Coutinho, terminar aquele projeto era uma questão visceral na sua vida, “um troço do fundo do coração, um pesadelo, uma dor no fígado, um negócio brutal”. Se não fizesse, ficaria “envenenado para o resto da vida” (Lins, 2004: p. 30).

Impulso semelhante ele terá 13 anos depois, antes de iniciar a produção de “Santo Forte” (1998):

A insegurança era total, com descobertas pontuais, recuos e avanços. Não era só o problema de não ter dinheiro, mas de não ter coragem suficiente para arriscar. Eu não fazia filmes não por injustiça do mundo, mas também porque não tinha segurança em pedir coisas, fazer política. Não gosto, nunca soube e não sei fazer, por temperamento. Em 1997 me bateu um troço existencial igual ao de *Cabra*, e fui falar com o Avellar [José Carlos, então diretor-presidente da RioFilme]. Foi um ato de desespero. Estava em um pântano, tão no fundo do poço que tinha que ser alguma coisa que eu quisesse fazer, pessoal, não me importando com nada. Tinha que ser aquilo que ninguém quer, ou pode fazer, que só eu quero e posso fazer. É uma liberdade absoluta, mas que se você fracassa, morre com ela. (Lins, 2004: p.97)

A proposta de intervenção social

Todos esses filmes de Coutinho têm uma forte dimensão sociológica (da qual ele se afastaria nos filmes seguintes, a partir de *Jogo de Cena*, 2007): recuperação da memória popular, favelados e sua religiosidade, classe média carioca, operários do ABC. Não obstante, não se pode dizer que tenha sido um realizador politicamente engajado, que tenha como paradigma a transformação social através dos filmes. Nas suas origens, nos anos 1960 considerava-se “de esquerda”, tendo sido filiado, por circunstâncias, ao Partido Comunista Brasileiro. Rompeu com o comunismo ao presenciar a invasão de Praga pelos soviéticos.

Mas, de uma forma ou de outra, manteve-se colado à idéia de que o cinema pode ser libertador dentro da “idéia terapêutica” de que “comunicação pode significar liberação” (Lins, 2004: p.48). Lins acredita que “para Coutinho não há impulso mais poderoso no ser humano do que ser escutado e reconhecido.” (Lins, 2004: p. 160)

Nos tempos em que fazia filmes para o mercado institucional (que eram usados no paradigma do filme para a transformação social) Coutinho debatia-se com seus clientes sobre o conceito de filme revolucionário: “Não adianta dourar a realidade, tem que estar o mais próximo possível do processo real, senão não é revolucionário. Revolucionário é a verdade” (Lins, 2004: p. 83)

A ambigüidade de Eduardo Coutinho em relação à transformação social através do audiovisual pode ser percebida nesta frase:

Eu estou interessado em conhecer, não posso transformar o mundo com um filme, já sei disso há mais de 20 anos. Se fosse possível transformar o mundo com um filme, não sei se eu seria capaz de fazer esse filme. Temos de ter dados sensíveis, e os filmes dar esses dados. Se você não conhece não pode transformar direito. (Lins, 2004: p. 112)

Percebe-se nessa afirmação que em um momento ele nega a transformação social através de um filme. Depois, considera-a como possível, com a ressalva de que não seria ele a fazê-lo. Por fim, reconhece a dimensão transformadora do audiovisual, ao transmitir dados sensíveis à audiência.

Coutinho encontra seu papel histórico, ao privilegiar nos seus filmes “a vida dos homens infames” (Lins, 2004: p.32, onde Lins refere-se ao termo de Michel Foucault, de não-famosos). No momento que Lula concorria ao governo, com grandes chances de vitória, Coutinho prefere gravar seus velhos companheiros de

sindicato (*Peões*, 2004), enquanto seu parceiro e contratante, João Moreira Salles, “cola” no futuro presidente (*Entreatos*, 2003): “Todo fato histórico tem uma dimensão que é cotidiana, das pessoas que estão na massa, se dissolvem na massa... O que me interessa é esse lado.” (Lins, 2004: p. 169).

É importante assinalar que a partir de *Jogo de Cena*, Coutinho parece abandonar o recorte social, centrando a discussão na questão da representação, nesse e no próximo filme, *Moscou* (2009).

Algo que o conduz

Seja no desespero para fazer seus filmes, seja em afirmações pontuadas ao longo do texto, Coutinho dá idéia de uma espécie de *missão* ligada ao ato de produzir filmes. Sugere uma dimensão espiritual para seu trabalho, algo que o orienta, sem que se saiba o motivo. “As histórias do *Máster* parecem ter mais necessidade de serem contadas” (Lins, 2004: p. 161), como se elas tivessem vontade própria, ou algo maior as guiasse para divulgação pública.

A Jordana Berg, sua montadora a partir de então, Coutinho teria dito durante a edição de *Santo Forte* (1998): “Não queria agradar a ninguém, mas fazer o filme que *deveria ser feito*. Se por acaso eu morrer, não monte, deixe-o inacabado. Havia coisas que eu não entendia e que hoje, no quarto filme, eu entendo.” (Lins, 2004: p. 115)

É no mesmo *Santo Forte* que Coutinho radicaliza sua linguagem cinematográfica, fazendo “sua crença no cinema à altura das crenças religiosas que registra” (Lins, 2004: p. 119):

Até que ponto necessito desta imagem e deste som?... Por que devo fazer este filme e não outro? Até que ponto as pessoas vão continuar fazendo filmes sem se formularem essas perguntas? A falta de inquietação vital e criativa é terrível. Usar porque é bonito, porque prova, porque ilustra, estas podem não ser razões criminosas, mas são razões más, e as pessoas precisam estar conscientes disso. A resposta pode ser: eu uso esta imagem porque eu sinto que preciso usar, não sei explicar. Isso me basta. (Lins, 2004: p. 118)

Dispositivos

Não é pelo comprometimento social, às vezes carregado por uma idéia de destino, que conhecemos a obra de Coutinho. Muitos outros o fizeram, com alvo político mais definido. Coutinho é conhecido pelos seus *dispositivos de filmagem*: não importa *o que* filmar, mas *como* filmar. “Restrições” ou “jogo” na nomenclatura de Cecília Salles (2006), são formas frágeis e que não garantem a existência de um filme, nem sua qualidade, mas é um começo, o único possível para o diretor (Lins, 2004: p. 102). Um “franciscanismo cinematográfico, que revela as virtudes estéticas da escassez”, no prefácio de João Moreira Salles (in Lins, 2004: p.7). Trata-se de uma delimitação clara em cada filme, ora geográfica, ora temporal (ou ambas) à qual se soma um enfoque temático. Em *Santo Forte* é a religiosidade, tal como percebida em pequeno trecho da favela Vila Parque da Cidade, no momento da visita do papa ao Brasil; em *Babilônia 2000*, as expectativas dos moradores da favela Chapéu da Mangueira na passagem do milênio; a fauna de moradores de um mesmo edifício (*Edifício Máster*); a visão de mundo, vida e morte em moradores de certo polígono do sertão nordestino, em *O Fim e o Princípio* - um filme que inicia negando rigorosamente a existência de roteiro ou produção prévia; a memória de Lula na greve de 1979/80 por seus companheiros; e por aí vai.

É a partir dessa “prisão” que Coutinho constrói a gramática de cada um de seus filmes, que se renova no filme seguinte. Expõe à si e à própria equipe circulando pelos locais de filmagem, mostra cenas em que paga os entrevistados (até onde esse fato ajuda na compreensão das relações do filme), usa uma série de artifícios de linguagem, que nomeia: “imagens puras” (imagens só com som ambiente), “arquivos personalizados” (quando uma cena é mostrada em TV para impacto e comentário dos entrevistados), “reserva de segurança” (que flexibiliza a “prisão” dando escape para que se garanta um filme, caso o dispositivo inicial não propicie material fílmico suficiente).

Do ponto de vista da produção, esse último conceito é revelador da (in)segurança do realizador. Ele filmou, sim, imagens de rituais religiosos antes de decidir não incluí-los no filme, por absoluta radicalidade (*Santo Forte*). Tinha, sim, um dia a mais para gravar *Babilônia 2000*, caso o material não fosse suficiente, e iria sim, sem remorso, a um edifício ao lado do *Máster* se necessário. É de se perguntar se o dispositivo funcionou em *Moscou* (2009): qual o propósito do filme? Enfim,

como reafirma em diversas vezes, é um procedimento de risco, que pode ou não dar certo.

O talento de Coutinho faz com que o artifício “dê certo”, na maioria das vezes. Sua atitude durante as entrevistas é de se “desprogramar”, “permanecer vazio”, aberto ao que o outro vem trazer, e quando necessário, intervir para que essa fala fique a mais clara possível. Jamais objetivar ou julgar o entrevistado. Mostrá-lo em toda a sua complexidade (o que implica em contradições) e evidenciar todas as surpresas na relação que se estabelece. Trata-se portanto de *filmes de personagens*, que virão a se revelar para nós. Passaremos a conhecê-los, perceber seu ponto de vista, sua singularidade e sua riqueza. Não se trata de filmes de *histórias*, com personagens, ação e transformação segundo um arco dramático, que contém a inevitável transformação do personagem-herói (no sentido que Christofer Vogler lhe dá na *Jornada do Escritor*). Ao contrário da tradição anglo-saxã do documentário dos países do norte, os personagens de Coutinho ajudam-nos a entender o brasileiro, esse desconhecido, em nome de quem tanto se justificam ações, manipulações e ideologias.

É um pouco pelos “dispositivos”, fechados, e por se apoiar no brilho do encontro do entrevistador com seus personagens, que os filmes de Coutinho são razoavelmente populares, “filmes que dão vontade de fazer cinema” (Lins, 2004: p. 11). Esse é um recurso econômico e controlável. Começou a custo zero com *Boca do Lixo* (1993) e foi se ampliando e radicalizando, com a aquiescência de riscos aos pequenos financiadores. Seus últimos filmes custaram quatrocentos mil reais, em média. Se não é um valor alto pela repercussão que tiveram, tampouco é baixo para padrões brasileiros: quantas vezes os documentaristas tiveram esse montante para seus filmes?

CAPÍTULO 3

POR ONDE SE INICIA UM DOCUMENTÁRIO?

A observação dos depoimentos de realizadores estrangeiros bem como a trajetória de Eduardo Coutinho nos dá pistas e sugere motivações para a realização documental. Neste capítulo vamos tentar traduzir as motivações mencionadas para anseios e disparadores presentes em pessoas que se lançam ao audiovisual sem experiência anterior.

Um dos campos apontados, a *necessidade de uma libertação interior* pode não ser evocada dessa maneira por um iniciante, mas poderá assim se revelar ao longo de uma carreira. É provável que a manifestação inicial dessa necessidade se manifeste no *desejo de articular sons e imagens*. Nunca foi tão fácil, com as ferramentas tão acessíveis e referências em todo o lugar: TV aberta, TV por assinatura, Internet. Antes delas, o prazer de manipular a linguagem visual e auditiva sempre existiu, e se manifestava em filmes de aniversários ou de viagens, entre outras tantas oportunidades. Antes destas, nas fotografias. Aliás, o desenvolvimento da indústria da fotografia no início do século XX foi alavancado pelo uso amador, e um caminho similar será encontrado no audiovisual. Susan Sontag diz que “a fotografia consiste em experiências que se captam, fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. É envolver-se numa certa relação com o mundo que se assemelha com o conhecimento – e, por conseguinte, com o poder” (1981, p. 4). Seguindo por esse raciocínio pode-se dizer que a produção de um filme oferece não tanto a apropriação, já que é fugaz, mas uma *interpretação* do mundo, alicerçada por imagens do mundo real.

De forma análoga, *revelar a humanidade*, apontado no capítulo anterior, pode ser uma versão sofisticada de uma motivação comum: a curiosidade. É o documental se manifestando como possibilidade de investigação, mediada pelo aparato técnico. Fazem-se vídeos por que se quer conhecer determinada ocorrência, lugar, grupo social. O vídeo antropológico, em especial o etnográfico, é a versão mais evidente dessa manifestação, que na verdade se expressa em todas as direções. É o desejo de conhecer o “outro”, ainda que esse outro seja *parte de você mesmo* (e só enquanto tal nos despertará interesse). Essa investigação acaba

sendo legitimada pela presença de uma câmera, e a perspectiva de uma construção audiovisual a ser finalizado adiante, uma vez que seria estranho chegar a esses “outros” perguntando, sondando, inquirindo. A presença da câmera explica o papel do curioso, e suas razões: um vídeo profissional, um trabalho escolar, uma demanda familiar, o que seja ³.

Outro conjunto de motivações está no viés *ético*. O desejo de intervenção política é certamente um dos grandes motores da produção audiovisual documental. Fazem-se vídeos para expor uma idéia, para divulgar uma causa, para persuadir outros em direção a um determinado caminho. Ainda que a surpresa, o inusitado e o belo façam parte dessa programação, o norte da ação documental é dado pela perspectiva de transformação social.

Por fim, identificamos uma quarta possibilidade de início: a *oportunidade*. O realizador pode ter *acesso* a pessoas ou situações únicas, ou momentos decisivos, que gerem trabalhos com inegável valor de partida. O filme *O Velho* (1997, Toni Venturi), premiado no primeiro festival *É Tudo Verdade*, inicia-se a partir de uma longa entrevista com Luis Carlos Prestes, histórico líder comunista, feita vários anos antes. De forma análoga alguém pode ter acesso a uma realidade prestes a desaparecer; ao material fílmico de décadas atrás; à intimidade de uma figura pública emblemática, um lugar que irá desaparecer, e por aí vai. Na redação de projetos documentais é comum que se pergunte: por que esse trabalho tem que ser feito *agora*? A resposta a essa pergunta dará a dimensão de oportunidade daquele projeto.

Dessas quatro possibilidades de chegada ao início da produção documental (manipulação da linguagem, curiosidade sobre o mundo, desejo de intervenção, oportunidade), duas nos interessam em particular: a curiosidade e o desejo de intervenção. São duas atitudes de certa forma opostas: uma coloca-se na escuta atenta, outra na fala persuasiva. Não obstante estarão imbricadas em um bom programa documental: um vídeo persuasivo trará a complexidade do mundo, tanto como o vídeo investigativo terá suas próprias asserções, ainda que não explicitadas.

³ Por esse motivo discordamos quando se diz, de forma conclusiva, que uma câmera de vídeo *intimida*. Pode acontecer exatamente o contrário: o aparato técnico (e suas razões) legitima a relação incomum que se estabelece entre alguém que filma e o sujeito/objeto da filmagem. No filme *O Contador de Histórias* (2009, Luiz Villaça) o menino Roberto Carlos, na FEBEM, só responde à Marguerit, francesa que o tiraria da marginalidade, intrigado com gravador de som que ela utilizava.

Esses caminhos têm um ponto em comum que nos interessa: um *tema* como ponto de partida.

Vamos tentar entender o *tema* como viés de entrada para um programa documental.

A importância da conexão ao tema

A identificação do tema não é trivial para um produtor audiovisual sem experiência. Adiante neste capítulo procuraremos identificar as principais chaves temáticas. Antes, é importante ressaltar a importância de uma conexão forte do realizador junto ao tema minimamente delimitado.

Normalmente uma produção audiovisual de caráter documental dura meses (anos, às vezes) e exige razoável quantidade de energia em vários momentos ao longo desse tempo. E, além desses episódios, requer permanente atenção ao longo de todo o período de realização.

Para que essa atenção se mantenha, e ainda perdure de forma entusiasmada na divulgação do programa, deve haver um compromisso sério, de verdadeiro apaixonamento do realizador pelo seu assunto.

Essa produção será trabalhosa, em vários momentos, sob diferentes formas. É provável que exija uma busca intensa por alguém/algum lugar. Passa por pesquisa, que pode ser por documentos, mas sobretudo por pesquisa de campo. Muitos serão os dias de filmagens, intensos e esparsos no tempo. O material filmado irá requerer atenta observação, um inventário completo, chamado *minutagem*. Em seguida se procede a uma (ou mais) pré-edição, novas gravações, edição complementar, chegando-se próximo ao que se espera do vídeo em seu aspecto final. É aí que entra a pós-produção, que também contém em si momentos de natureza diferentes: avaliação fina dos conteúdos colocados agora em tempo linear, inserção eventual de trechos complementares, trilha sonora e afinação de áudio, inserção de nomes e caracteres, verificação de autorizações, e créditos finais. Esse momento é intensificado pela tensão das decisões que darão forma final a todo esse trabalho e eventualmente pela pressão de um prazo de entrega.

As fases do trabalho não costumam ser solitárias. Pessoas, com saberes e habilidades específicas, darão sua contribuição. Mas é acima de tudo a energia do realizador que conduz ao produto final da melhor forma possível.

Uma jornada dessa envergadura exige convicção. O realizador vai iniciar um caminho que certamente dará muitas voltas. Um significativo volume de trabalho não será aproveitado na versão final do produto, em imprevisível número de horas empenhadas.

Não se trata de um desperdício. Primeiro, por que não há jeito de se chegar “rapidamente” à forma final: a experiência de qualquer realizador, independente de sua experiência anterior, mostra que produzir um programa documental é trabalhoso. E depois, percebe-se que o tipo de esforço empregado *retroalimenta* o próprio andamento: conceber o programa é instigante, pesquisar aguça a curiosidade e possibilidades, gravar é prazeroso pelo contato com pessoas e lugares – verdadeiras *viagens* em espaços desconhecidos e na alma das pessoas. Minutar possibilita uma revisita e avaliação desta viagem, e editar é dar um sentido a isso tudo. E as primeiras exposições têm o sabor da socialização das idéias, do compartilhamento da vivência experimentada.

Em todos estes momentos, o realizador estará conectado ao seu tema. Será surpreendido por acontecimentos que não estavam em seu roteiro – e é justamente isto que se espera de um produto instigante, que fuja do lugar comum. Terá que reavaliar caminhos e estratégias, abrir mão de decisões iniciais, de entrevistas ou encontros dados com certos, de imagens, situações e pessoas que se mostrem inalcançáveis, redirecionando permanentemente o rumo de seu trabalho.

É de se esperar diversas reviravoltas. Mas em todos esses momentos a convicção na relevância do trabalho deverá ser preservada.

A chegada no tema

Uma estratégia que propomos para assegurar a conexão do realizador com seu trabalho até o final é fazê-lo identificar a sua *motivação inicial*. A força motriz de sua iniciativa, a razão de ser da realização, que fincará o realizador ao compromisso da conclusão, mesmo que essa tenha forma (e provavelmente terá) muito diferente do pensado originalmente.

Seja qual for o caminho percorrido, algo se manterá fiel à proposta original. Alguma coisa permeará todo o trabalho, superando e contornando as dificuldades que apareçam.

Nossa tarefa é identificar esse *algo*. Pode ser um conteúdo, pode ser a convicção de um caminho, pode ser uma curiosidade sincera, enfim uma forte conexão realizador-assunto que proporcione o alimento necessário a sua longa jornada.

Tentaremos nesse momento ajudar o realizador identificando essa motivação inicial e oferecendo desenhos de produção que permitam uma abordagem original e relevante, e elementos com potencial para sensibilizar o espectador. Abordagens que fujam da mera reafirmação de conclusões ou repetição de convenções que já é sabido, ou tido como consenso.

Mesmo que o *tema* não seja o verdadeiro ponto de partida da produção audiovisual, é através dele que o realizador se relaciona com o programa. “Quero fazer uma trabalho sobre a opressão da mulher na sociedade”; “valorizar a luta dos sem-terra e sem-teto”; “entender a persistência da família como célula da organização humana”; “mostrar uma história de adaptação e preconceito dos japoneses no Brasil”; “mostrar a gloriosa torcida do Palmeiras”; “denunciar a sociedade de consumo”; “divulgar uma modalidade de esporte pouco conhecido e praticado no Brasil”; “entender como vivem os favelados”; “queria fazer um trabalho bem criativo explorando as formas da cidade de São Paulo”; “mostrar como é a vida de um deficiente físico”, são alguns dos temas que já nos chegaram. Neles, podemos perceber padrões que se repetem, e que nos permitem mapear faixas de interesses.

Uma decisão inicial: espelho, martelo, representação

Há algo no realizador que o mobiliza para tentar minimizar a desigualdade de gêneros, de condição social, de etnias; que desperta a curiosidade para pessoas em outras condições de vida; que o mobiliza a compartilhar alguma coisa que gosta, mas pouco conhecida; que o faz vibrar e se emocionar ou se conectar com determinadas comunidades; que levanta seus brios contra formas injustas de poder;

e por aí vai. Não nos cabe julgar ou identificar essa origem, nosso esforço é de dar forma original a essa motivação.

No capítulo 1 vimos a polêmica que envolveu o criador do documentário Robert Flaherty (*Nannok, Moana, Louisiana Story*) com John Grierson, batista do gênero e principal artífice nas primeiras décadas, quando geriu equipes de produção de documentários. Grierson discordava da postura de Flaherty, dizendo que mais do que um *espelho* que refletia a realidade, o documentário era um *martelo* a transformá-la. Vemos nesta polêmica duas das mais poderosas tendências, ainda contemporâneas. À estas vamos somar um terceiro personagem da história, Dziga Vertov, que *manipulava intensamente* imagens do mundo real, ainda que na época os recursos fossem limitados perto das possibilidades de hoje. Eventualmente Vertov incluía a si mesmo na imagem, ou ao seu cinegrafista e irmão, para oferecer a sua interpretação do mundo. A atitude desses três personagens da história do documentário pode ajudar o posicionamento do realizador.

Uma primeira decisão que se faz ao produzir um documentário é quanto ao *caráter* de sua jornada. O realizador deve perguntar-se: desejo apresentar uma convicção que tenho, denunciar/mobilizar uma injustiça, ou algo em desequilíbrio, fazendo de minha produção uma ferramenta (“martelo”) de transformação social? Ou quero investigar algo, conhecê-lo, deixar-me levar pelas ocorrências imprevistas, surpreender-me e com isso surpreender a audiência com o improvável e desconhecido (“espelho”)? Ou ainda, minha intenção é fazer uma aproximação estética, experimentando o áudio e imagens em movimento como ferramenta de expressão, sem pretensão a nenhum tipo de conclusão, proporcionando diferentes resultados em cada espectador que assiste ao programa final? A atitude de cada realizador no desenvolvimento do trabalho será inteiramente diferente, em que pesem estratégias e procedimentos comuns á busca de um bom produto audiovisual.

Vale ressaltar que a caracterização do documentário é polêmica. Para certa corrente de pensamento, possuir um objetivo prévio com o audiovisual descaracteriza o caráter de documentário da obra. É o que defende Eduardo Escorel, coordenador do curso de pós-graduação de documentário da Fundação Getúlio Vargas, e documentarista. Em seu seminário *Observação, testemunho e memória: vertentes do cinema documentário* no SOCINE 2009 defendeu que o uso do termo “documentário” só seria válido para trabalhos de cunho investigativo. Bem,

não é o isso o que mostra a história do documentário. Para ficar em exemplos recentes, Morgan Spurlock fez *A Dieta do Palhaço* (2004) com alguma intenção de denúncia da má qualidade da comida *fastfood* da rede Macdonalds, ainda que ele não soubesse onde seu corpo terminaria ao cabo de 30 dias se alimentando somente de produtos daquela empresa. *Uma Verdade Inconveniente* (2006, Davis Guggenheim) desejava alertar a comunidade internacional sobre os perigos do aquecimento global. No caso brasileiro, a prática é ainda mais comum.

A partir da observação dos trabalhos de conclusão de curso dos alunos do curso de jornalismo da PUC SP percebemos recorrências de escolhas que, ainda que mude o objeto de estudo, a motivação com relação ao tema é semelhante. Identificamos alguns pontos de partida para a escolha do foco temático do trabalho. Não se trata de uma divisão por assuntos. Pretende-se apoiar em focos de interesse do realizador que já sinalizam uma certa *atitude* com que ele se debruça ao trabalho: investigar, contar história, celebrar, deixar-se envolver pelo diferente, e por aí vai. É possível a combinação entre as opções abaixo. Por exemplo, um mesmo trabalho pode trazer uma *experiência positiva*, com uma *tribo* que se caracterize pela *inclusão social*. Ou contar *histórias* que revelem *novos comportamentos* que *combatam um problema* comum, o *stress* no trânsito.

Faixas de abordagens

Celebratório. Pretende revisitar uma jornada vitoriosa, com a qual o autor se identifica. A conquista de um título por um time; o percurso de um grupo musical; a comemoração de uma data, a trajetória biográfica de uma personalidade (artística, literária, científica, política, etc). O ponto de partida é uma admiração prévia, uma identificação em relação ao referente.

Experiência positiva. É o estudo de uma experiência bem sucedida, com vistas à sua reprodutibilidade: uma comunidade que deu certo como tal; a luta de determinado grupo social por seus direitos; uma iniciativa que merece divulgação; uma abordagem inovadora que traz respostas a problemas que pareciam cristalizados. À semelhança do item anterior, traz um alinhamento prévio do realizador ao tema, um engajamento na perspectiva de aperfeiçoamento do mundo.

É comum haver alguma organização mediando trabalhos dessa natureza, garantindo a sua divulgação posterior e facilitando/legitimando o encontro entre diferentes.

Tribos. Grupos sociais com fortes traços identitários. Podem ser musicais, esportistas, artísticos, políticos, religiosos, comportamentais, étnicos, geográficos, histórico-culturais. Trabalhos desse gênero via de regra *identificam, caracterizam e celebram* as diferenças entre as pessoas. Pode ser movido tanto pelo alinhamento do realizador com o grupo como pela curiosidade.

Comportamento. Traços de comportamento marcantes em pessoas *que estão entre nós*. Diferem das “tribos” na medida em que aquelas se caracterizam pela externalidade em relação ao espectador/ cidadão “comum”. Tomando-se o espectador como referência, um audiovisual sobre uma “tribo” é necessariamente sobre “o outro”, enquanto que “comportamento” trata de *uma parte de nós mesmos*. Trabalhos sobre comportamento tratarão das heranças ancestrais da humanidade (a religiosidade, os sentidos, persistência de traços culturais, as relações familiares, sexualidade, as necessidades básicas), aspectos do cotidiano (casa, familiares, vestimentas, culinária, o ato de comer), o contato entre grupos em condição de “diferentes” (idosos, crianças, relações de trabalho, de vizinhança) estados de alteração da normalidade (o medo, a paixão, a ansiedade, o luto, estados alterados de consciência).

Inclusão social. Também com viés militante, este gênero de trabalho parte de um questionamento prévio: *porque não somos todos iguais?* Abordarão questões de gênero e orientação sexual (situação da mulher, dos homossexuais), etárias, sócio-econômicas, étnicas, médicas (doenças ou deficiências), condições de trabalho (atividades profissionais não-convencionais). Audiovisuais desta faixa aprofundam particularidades da condição humana, examinam políticas públicas, indicam erros na esfera pública (de administradores, de parlamentares, da mídia), denunciam manifestações de preconceitos, e apontam caminhos para uma suposta redução das desigualdades e a aproximação desses “diferentes” ao corpo social assumido como padrão. Haverá uma divisão de águas muito clara quando o autor se situa nesse grupo de excluídos (por exemplo, um vídeo sobre o preconceito contra a comunidade nipônica revelado pela neta do casal migrante). Nesse caso, independente do desenvolvimento do programa, o olhar do espectador já será outro:

a condição de exclusão dá certa legitimidade ao discurso em primeira pessoa. Voltaremos a isso no capítulo seguinte ⁴.

Investigação de um problema. Para um assunto que é publicamente tido como problemático, contribui-se com estudos de casos que enriquecem o debate e sugerem caminhos para solucioná-los. A educação pública de baixa qualidade, a manipulação da opinião pública, a corrupção, a violência, o lixo de determinada cidade, a piora no trânsito são exemplos de pontos de partida dentro dessa faixa. Naturalmente não se espera que esses vídeos apontem a solução dos problemas, mas ajudem a iluminar certas questões, problematizando-as adequadamente.

Lugares. Locais que sejam exóticos para o espectador (e eventualmente para o realizador). Ou ainda lugares conhecidos, sobre os quais se lança um olhar estrangeiro: uma favela, uma cidade isolada, a feira da uva de determinada cidade, um distrito histórico, um edifício e seus personagens, as feiras-livres, cinemas em extinção, edifício de uma metrópole.

Estados de transformação. Outro recorte geográfico, e como tal variante de “lugares”. São particularmente adequados (mas não exclusivos) para a opção de intenso manuseio de imagens (na trilha autoral de Dziga Vertov, ou no modo de representação *poético*, de Bill Nichols, a ser visto no capítulo seguinte): fluxos, fronteiras, horários, transmutações, transportes, estados não-estáticos enfim.

Um outro ângulo. Temas que sejam comuns, mas que recebam um recorte particular, novo ou pouco explorado. A partir do tema genérico *futebol*, por exemplo, podem se discutir assuntos diversos como: a subjetividade dos juízes; a carreira de jovens aspirantes aos grandes times; a trajetória de um time de quarta-divisão ou de um time que já teve destaque, mas está em franca decadência; a paixão febril de torcedores de times de divisões inferiores. Um assunto que de certa forma incomoda a todos, como a antiga FEBEM (internação de menores para medidas sócio-educativas) podem ser vistas pela ótica *de suas mães*. O tema *metrópole* pode receber um recorte inusitado: pessoas que relacionam seus corpos com a cidade de maneira não-convencional: praticantes de Parkour, uma academia de boxe sob um viaduto, uma artista que espalha pela cidade cartazes mostrando seu corpo nu.

⁴ O filme *Construção* (Cristiano Burlam, 2007) mostra cenas de operários em um certo edifício em construção. É um filme com diversas tomadas sem comentários (seja *over* seja de entrevistas), ainda que uma ou outra fala entre os sujeitos “vaze” para a câmera. Bem fotografado e montado, o filme mostra certa distância em relação aos personagens da construção que estão no entorno da filmagem, numa caracterização do filme aparentemente de “vanguarda”. Mas o caráter do filme muda completamente nos créditos finais, quando o autor agradece a seu pai, operário da construção civil.

Histórias. Reconstituição e compartilhamento de histórias. Podem ser ora pessoais, que nos emocionam pela sua unicidade (histórias de amor, de perda, de alegria, de fatalidade); ora compartilhadas, que nos proporcionam um sentido de pertencimento (lendas, mitos, acontecimentos que marcaram um momento, celebrações datadas). Ou, ainda, histórias que revelam descobertas sobre nosso entorno e vida pregressa comum.

Investigação de interesse profissional do realizador. Configura uma oportunidade de aproximação a tema ou circunstância e criação de relacionamento com profissionais que poderão ser úteis ao realizador em seu futuro próximo. Para estudante de comunicações, por exemplo, possíveis abordagens são: qual caminho percorre uma matéria de TV antes de ir ao ar? Como funcionam as novas tecnologias de reprodução de imagem? De que maneira trabalha tal documentarista? Que possíveis implicações na subjetividade do espectador traz a violência urbana representada na tela de TV?

Tese. Trata-se de uma idéia do realizador, uma convicção, para a qual busca convencimento junto a sua audiência. Pela natureza do discurso audiovisual, encontra-se certa dificuldade em carrear idéias com eficiência. Atingido o objetivo, no entanto, o audiovisual pode se transformar em poderosa peça de persuasão. Assuntos podem abordar a presença avassaladora do carro em nossa sociedade (*Sociedade do Automóvel*, Thiago Benichio e Branca Nunes, 2004); uma crítica ao consumo popular, a partir de um grande varejista (*Sobre o Consumo Popular*, de Rafael Bicudo e Vitória Guimarães, 2008); a denúncia de manipulação da opinião pública; a exploração do voto popular.

Manifesto. É de certa forma uma variante de *tese*, mas com particularidades narrativas. Não pretende construir uma teia argumentativa de persuasão ao espectador, mas relacionar pontos em favor de uma idéia. Mais livre na expressão formal, tende a ter um público menos amplo em seu espectro de alcance e mais fiel em suas prerrogativas, partidários ou simpatizantes da mesma causa.

CAPÍTULO 4

A AUTORIA NO DOCUMENTÁRIO

No começo, eram os temas. Há menos de 90 anos atrás, o documentário era um gênero nascente que se propunha a explorar o mundo. O que caracterizou a início do documentário (o filme *Nanook, o Esquimó*, já mencionado) era a individualidade, não a do realizador, mas do sujeito do programa, que deixava de ser objeto para ganhar personalidade.

Uma história do documentário que pode ser contada é a da crescente participação dos sujeitos/objetos na produção fílmica.

O foco no “outro” tem sido motivo prioritário na história do documentário, seja referindo ao *diferente* (do público e do realizador, então pertencentes *grosso modo* à mesma classe social), que *Nanook* ilustra tão bem; seja ao *outro de classe*, empobrecido, preocupação que no Brasil se faz tão forte, assim como nos países onde a diferença social é acentuada (mais do que a pobreza propriamente dita)⁵.

Duas linhas de força vêm fazendo com que esse *outro* viesse a assumir paulatinamente a autoria da representação da sua imagem, dentro de uma vertente do documental. A constante *inovação técnica* popularizou cada vez mais o equipamento e procedimentos de registro e manipulação de imagens (filmadoras, filmes, câmeras de vídeo, ilhas de edição, computadores, assim como a proliferação de escolas e do próprio debate). A ela acompanha uma *demanda política*, que vem pressionando para que se dê cada vez mais espaço à produção fora de uma elite que sempre teve acesso aos meios de produção (além de condições de sustento fora da prática profissional do audiovisual).

Então, comunidades “exóticas” que eram *objeto* de filmes passaram a assumir gradativo controle sobre a autoria. Os filmes que eram *sobre* comunidades passaram a ter procedimentos mais abertos, e também se tornaram *com* a comunidade referente, mostrando flexibilidade em relação à autoria e as decisões do que deve (e do que não deve!) ser representado, e de como pode ser essa representação. Trata-se de uma mudança com profundas implicações éticas,

⁵ A relação com o “outro” é preocupação recorrente no livro “Cineastas e Imagens do Povo” de Jean Claude Bernardet.

sinalizando o direito à auto-representação, e inevitável discussão, no seio da comunidade enfocada, das implicações da imagem colocada a público.

Em um momento posterior, de independência em relação à um público abstrato (que na verdade era de classe média cosmopolita, freqüentadora de cinemas e festivais) os filmes passaram a se destinar ao uso das próprias comunidades. São filmes *para* a comunidade, que no Brasil se tornaram comuns a partir da década de 1980, na abertura política e difusão da tecnologia do vídeo portátil, na reedição do binômio inovação técnica com demanda social. Nesse momento os sindicatos, movimentos sociais, organizações locais, às vezes ajudados pela igreja católica progressista, formaram o que se chamou de *vídeo popular*, que encontrou na ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular) um ponto de encontro nacional e internacional. Ainda assim, a produção era feita (ou mediada) por jovens bem-intencionados das classes médias, que tinham acesso aos equipamentos, e repertório audiovisual para novas criações, já que as escolas de cinema eram escassas e pouco voltadas à produção. Essa produção contava também com algum recurso, o dólar (valorizado) vindo de organizações européias interessadas na redemocratização do Brasil. *Sobre, com, para*, e o momento seguinte só poderia ser *pela* comunidade. E membros de grupos normalmente excluídos da produção mediática passaram a ter acesso à tecnologia, representar à si mesmos e aos seus pares. O audiovisual nessa perspectiva ajudava-os no reconhecimento de uma identidade coletiva, na pactuação de metas, na identificação e desenvolvimento de lideranças, e no diálogo com o exterior, sejam outras comunidades, seja o poder público.

Hoje, em um país internacionalizado como o Brasil, câmeras de vídeo não são novidades, nem computadores aptos a editar, e nem acesso à internet para publicar trabalhos no *You Tube* ou semelhantes. Mas isso tudo é bem recente, fruto de um processo histórico vivido intensamente. Nos Estados Unidos, o movimento de flexibilização da autoria deu origem às TVs Comunitárias, ou TVs de acesso público (*Public Access TV*), onde *Media Centers*, sustentados por engenhosa parceria de recursos públicos, privados e por cidadãos, disponibilizam gratuitamente equipamentos, oferecem capacitação técnica e ofertam os meios para que suas produções cheguem às residenciais pelo sistema de TV a cabo (presente em 80% dos lares). George Stoney, documentarista histórico, é considerado o pai e idealizador do sistema, que se iniciou na virada dos anos 60 para 70. Novamente, a

inovação técnica (a introdução do aparato vídeográfico) veio de encontro com uma necessidade social (os movimentos de contracultura, que ansiavam por novas formas de participação e de representação do mundo) dentro de uma oportunidade histórica: a nascente indústria da TV a cabo, que tinham vários canais disponíveis e precisavam de aliados políticos para enfrentar os gigantes da TV aberta. Hoje, estimam-se 3.000 centros de mídia nos Estados Unidos, alguns gerenciando até seis canais de TV de acesso público (comunitário, educacional e governamental, que fazem o tripé PEG e ainda variações, como canais públicos de saúde, por exemplo; algumas cidades ainda duplicam esses canais PEG para dar vazão à produção local). O sistema foi imitado no Brasil, sem a mesma expressão social. Aqui, sobressaíram experiências de uso educacional e político por movimentos sociais, e como ferramenta de diálogo/pressão junto ao poder público⁶.

Naturalmente essas vertentes convivem e se por um lado expressões de auto-representação são freqüentes nos dias de hoje, a representação convencional dos “outros”, feita por profissionais, é mais comum do que nunca.

Engana-se quem analisar determinado audiovisual unicamente pela ótica de sua autoria social, achando que a produção “pela base” terá por si só mais legitimidade ou maior relevância. Um realizador iniciante, ou mal orientado, tende a repetir clichês e estereótipos do audiovisual mais popular, provavelmente aquele assistido na televisão. Poderá lhe faltar experiência ou intimidade com as ferramentas para ir além da superfície dos fatos. Na mesma lógica, um realizador experiente pode colocar suas habilidades à serviço da comunidade, ou até mesmo confrontar uma visão predominante no grupo, desencadeando uma reflexão fértil, quando avaliar que não estão com a razão. O mesmo se aplica em comunidades ampliadas: um vídeo sobre migração para São Paulo, por exemplo, não será melhor ou mais legítimo pelo simples fato de ser produzido por brasileiros.

Outro engano é acreditar no “fim da história” para o documentário, a partir do momento que as categorias mais excluídas tenham meios e oportunidades plenas para se representar. Muitos projetos deram oportunidade aos meninos de rua,

⁶ Uma experiência ganhou notoriedade internacional. É o projeto *Vídeo nas Aldeias*, dirigido por Vincent Carelli, que há 20 anos qualifica índios em suas comunidades para produzirem audiovisuais exprimindo visões de mundo e de si mesmos com originalidade. Pelo exotismo que o indígena brasileiro inspira no estrangeiro, e por certa semelhança com o momento fundador do documentário, onde o inuit Nanook foi representado para espanto das audiências internacionais, o projeto *Vídeo nas Aldeias* é constantemente citado como a versão mais completa de uma crescente autonomia do documentado em direção à própria expressão.

alguns com bastante eficácia. Acreditou-se por um momento que o entendimento e a representação dessa questão teriam atingido seu ponto máximo ao se ouvir, com sucesso, a versão dos sujeitos e maiores interessados na questão. Então surge uma obra que supera esse momento, agregando nova qualidade de informações: *Ônibus 174*, de José Padilha (2002) que faz um inventário do passado de um (e apenas um) menino de rua, Sandro, que, adulto, invadiria um ônibus armado “parando” a cidade do Rio de Janeiro, antes de ser covardemente assassinado por policiais. Ficamos perplexos ao perceber que Sandro havia passado por projetos culturais de ONGs, que foi objeto de políticas públicas e do afeto de uma mãe adotiva, a quem deixou. Nesse momento, para avançar na questão dos moradores de rua foi necessária uma visão externa, que pudesse enxergar a questão no tempo, e que se dedicasse ao aprofundamento de um caso.

Essa história “social” do documentário tem sido menos difundida do que aquela que identifica autores e formas de autoria individualizadas. Essa vertente enxerga o audiovisual como obra individual e subjetiva, reproduzindo no documental o conceito de autoria do cinema de ficção, hipótese do crítico francês André Bazin, e universalmente aceita desde então. Nessa visão, a autoria do filme é do seu diretor.

Ao longo do século o cinema documental, assim como a fotografia, passou a ser objeto de interesse também da antropologia. Por um lado mostrava-se enormes possibilidades da etnografia, de conhecimento e compreensão de comunidades diferentes, tais como os Inuit e tribos de índios brasileiras. Grupos ligados ao audiovisual etnográfico venceram resistências dentro da academia, cuja devoção ao texto dissertativo impedia o trato com a imagem e a natural abertura de sentidos que provoca. Com o tempo, a antropologia voltou sua atenção ao fazer fílmico de maneira mais ampla, com questões cada vez mais intrincadas no tocante ao ato de representação. Os “diferentes” passaram a ser nós mesmos, os “civilizados”, nossa necessidade de mostrar os outros, nosso impulso por representar nossos desejos, sonhos, projetos individuais e coletivos, nosso comportamento exótico frente às câmeras, cada vez mais sutil e dissimulado.

Dentro do questionamento do sistema de representação emergiu uma crescente desconfiança daquilo que se apresentava como “verdade”. Pois entre o que acontecia na frente das câmeras e o que chegava ao público, havia um aparato técnico, pessoas por detrás desse aparato, e procedimentos bastante codificados dentro do meio profissional. A esse conjunto de circunstâncias se somou o próprio

impacto que a mídia tem na sociedade, fazendo com que qualquer cidadão perdesse a inocência no tocante à representação de si e passasse a atuar, ainda que nem o perceba. Portanto, os sucessivos esforços para se representar a realidade é também uma forma de contar a história do documentário.

Nessa crise da representação, o posicionamento do realizador perante sua obra foi objeto de crescente observação. Hoje em dia não é cabível, em um trabalho que se submeterá à apreciação pública, negligência nesse aspecto. Quem produziu aquela peça audiovisual? Em que circunstâncias? Qual a relação do realizador com o tema? O que aconteceu com aquela comunidade após o filme? São algumas das perguntas, às vezes ocultas, que necessariamente acompanham uma disponibilização pública do audiovisual.

Bill Nichols foi feliz ao equacionar modos de representação a partir da “voz” do documentário, que é de escolha do seu realizador. A classificação de Nichols [2003, p.135-177] tem sido amplamente aceita, e pode ser um guia para o planejamento inicial do realizador. Cada *modo* representa “uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público” (p. 138). Aqui estão colocadas na ordem cronológica de aparição:

. **Modo poético.** Articula imagens e sons de forma impressionista, com ênfase em ritmo e formas. Não há foco na densidade dos personagens, ou na coerência da palavra. *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927, Walter Ruttmann) traz vívidas imagens da cidade do entre guerras e inaugurou o movimento das *city symphonies*, onde São Paulo também teve sua representação, “criativamente” chamado *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rudolf Lex Lustig 1929). Essa aproximação do realizador com o mundo físico é perfeitamente atual (como aliás os demais *modos de representação*). É interessante, instrutivo e divertido interpretar um espaço ou um fenômeno segundo suas evidências visuais, depois manipuladas na edição. Também pode ser *parte* de um audiovisual, uma vez que os modos não precisam se referir de forma globalizante ao programa. Um exemplo da atualidade da abordagem poética são os filmes *Koyaanisqatsi* (1983, Godfrey Reggio, prêmio de melhor filme na Mostra de Cinema de São Paulo) e *Baraka* (1992, Ron Fricke), que interpretam a presença do homem no planeta Terra.

. **Modo expositivo.** É a forma mais convencional do documentário. Refere-se ao esforço de mostrar o mundo de forma explicativa, impessoal. O discurso é direcionado diretamente ao espectador, que por sua vez é tratado de forma difusa. Uns que “sabem”, do lado da produção, ensinando aqueles que “não sabem”, que a assistem. A voz *over* (que será comentado no capítulo seguinte) é aliada inseparável desse modo. Essa voz tem sido referida como “voz de Deus” (onipresente e onisciente), mas na verdade poderia ser chamada de “voz da ciência”.

É eficaz para condensar o discurso, expor argumentos, alinhar fatos e dar-lhes relação de causa e efeito que de outra forma não ficariam claros. Discordamos de Nichols que afirma ser esse modo uma forma eficaz de persuasão. Hoje, o público está cada vez mais desconfiado da voz arrogante (ainda que suave) que lhe despeja verdades. No modo expositivo, a condução está no texto, e as imagens entram como apoio, ilustrando. A supremacia das palavras e do raciocínio autoriza a edição a misturar imagens de natureza diferentes, para comprovar a idéia que se escuta. A escolha do locutor e a forma da locução se tornam imprescindíveis. Na suas versões mais recentes, o saber contido na voz do locutor foi parcialmente transferido para especialistas com depoimentos em *on* (imagem na tela da pessoa que fala), aliviando a incômoda presença descorporizada da autoria do programa.

. **Modo observativo.** Na evolução que apresentamos, cada modo surge com reação a certo esgotamento dos modos anteriores. No caso, o modo observativo chega como resposta aos modos *poético*, excessivamente abstrato e *expositivo*, indutor demais, que não respondiam aos anseios de representação de uma nova época. Nichols evoca o pensamento da virada dos anos 1960 (p.146): “E se o cineasta apenas observasse o que se passa diante da câmera, sem uma intervenção explícita? Não seria essa uma nova e convincente forma de documentação?” Novos equipamentos possibilitaram essa abordagem, numa vertente de diminuição e portabilidade que continua até hoje. E uma escola se formou nos Estados Unidos, o *cinema-direto*. O paradigma é o da “mosca na parede” observando o mundo tal como acontecia, sem que a filmagem tivesse qualquer inferência. Não obstante a desconfiança que se tem hoje, de que câmera e equipe que não influem na ação, continua a ser uma estratégia de representação, dentro de certas circunstâncias. Como em qualquer *modo*, não é melhor ou pior que os demais, e sua escolha se dá também pelas habilidades específicas do realizador

– no caso, de fazer-se discreto o suficiente para que as coisas aconteçam *apesar* de sua presença. Filmes contemporâneos que lançaram mão dessa atitude são *Ser e Ter* (Nicholas Philibert, 2002) e o brasileiro *Estamira* (Marcos Prado, 2004). O espectador, neste modo, é levado a uma posição ativa, supondo aliterações e interpretando reações que não são explicadas.

Esse modo levanta questões de ordem ética, que levam o realizador (e o espectador) a uma posição *voyerista* em relação aos personagens, que tem suas vidas íntimas invadidas (pelo menos, essa é a premissa desse *modo*). Outra questão ética refere-se à própria autenticidade do que vemos: a reação do personagem seria o mesmo se a equipe não estivesse ali? Preocupações dessa natureza fizeram com que se criassem, de maneira informal, certas regras e códigos éticos de filmagem. Fred Wiseman, por exemplo, filmava instituições (*High School*, 1968 *Hospital*, 1970 *Missile*, 1987 sobre o treinamento das forças armadas) argumentando que o fato de serem públicas autorizava a filmagem.

. **Modo participativo.** É curioso notar que o modo *observativo* (acima) surgiu e proliferou nos Estados Unidos, um país onde frutificou o cinema de ficção onde o espectador não é considerado na ação dramática, sendo um observador anônimo dissolvido na platéia. Pois é também o que ocorre de forma ideal no modo *observativo*. O modo *participativo*, por sua vez, se desenvolve simultaneamente na França, país com tradição na reflexão acerca das ciências sociais, da qual a antropologia nos interessa em especial. E cuja cinematografia prima pela reflexão, onde o espectador é forçado ao questionamento e à uma posição ativa em relação ao programa que assiste. Pois foi lá que surgiu o cinema participativo, chamado de *cinema-vérité*, com protagonismo de Jean Rouch. *Crônicas de um Verão* (com Edgar Morin, 1961) é o filme que popularizou essa reflexão. Nesse filme, virtualmente tudo que se vê ou ouve é produzido pelos autores (cineastas). O nome *cinéma-vérité* vem da corrente fundada por Dziga Vertov, *kinopravda* (cinema-verdade) que denunciava na imagem a presença do cinegrafista e da manipulação de montagem nos seus filmes, provocando a reflexão sobre a autoria. “Verdade” para esses franceses evocava a *verdade de um encontro*, em vez da verdade absoluta ou não manipulada. O encontro entre signatários do *cinema direto* (observativo) com os do *cinéma-vérité* (participativo) em Lyon, 1963, gerou um debate histórico entre Ricky

Leacock e Jean Rouch, ambos argüindo estarem mais próximos da “realidade da vida” (Ellis, 1989, p. 226).

No modo participativo os autores se incluem na narrativa, dando o ponto de vista a partir do qual se lança a mirada. Argumentam ser mais honesto com o espectador uma vez que, segundo eles, a objetividade é uma quimera. A alteração que sua presença causa naquele ambiente é também assunto do documentário participativo. Nichols desenvolve (p. 154):

Documentários participativos envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre alguém que controla a câmara com alguém que não a controla. Como é que o cineasta e o ator social reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem a responsabilidade? Quando um cineasta pode insistir em um testemunho quando é doloroso para o outro prestá-lo? Que responsabilidade tem o cineasta pelas conseqüências emocionais de ser filmado? Que laços unem cineasta e tema e que necessidades os separam?

Como se percebe, há uma discussão de caráter ético ainda mais intensa do que aquela do modo *observativo*, ainda que essa discussão aconteça em reflexão paralela à exibição. Filmes que incluem a figura do entrevistador na narrativa costumam pertencer à essa categoria de programas. Eduardo Coutinho é um autor claramente signatário do *cinéma-vérité*. De meia-idade, barba por fazer, ele aparece nos seus filmes fazendo perguntas, pedindo explicações adicionais, passeando nos locais a serem filmados, e até pagando os entrevistados. Sua presença é inconfundível, sem que se torne o centro das atenções (o que poderia caracterizar um outro *modo*).

Nichols, que é um escritor, não faz distinção especial, mas citamos um divisor de águas dentro desse *modo*, pensando-o como produtor. É quando a participação do realizador refere-se a fato vivido por si ou pelos seus próximos. É uma vertente autobiográfica (que também poderia ocorrer nos outros *modos*, é verdade): o encontro do realizador com seu passado, uma procura, o enfrentamento que levanta questões éticas de natureza completamente diferentes quando feito sobre um *outro*. A vertente autobiográfica envolve agenciamento completamente distinto, diferente ensaio coreográfico com o cinegrafista, outras formas de programação de gravações, liberdades e restrições no trato com pessoas e assuntos, que são completamente diferentes do realizador que filma algo externo à sua realidade.

Marianne Schaeffer fez seu TCC na PUC SP sobre as transformações que o mal de Alzheimer provoca em seu avô (*Gentil Godoy*, 2003). No início do filme ela se posiciona em belo e corajoso texto narrado em *over* por ela mesma. Nessa introdução, coloca toda a perplexidade da menina (que vemos na tela) e suas sensações de ter crescido, enquanto seu avô todo-poderoso é agora um idoso em situação frágil. Esses são os personagens principais, mas o programa mostra a organização de uma família tradicional do interior de São Paulo, antes rígida e cujas pequenas incidências ganham proporções de ajuste de contas com a história (fala sua tia: “quando eu era pequena ganhava um abraço de meu pai no meu aniversário: era uma delícia!”). Francine Sayuri também faz um acerto de contas com o passado dos avós, mas em um viés étnico-político. Resgata a honra da família ao reviver histórias quase esquecidas de humilhação na comunidade nipônica no interior de São Paulo por policiais da ditadura Vargas (*Burajirujin*, 2005). Ainda que não coloque o seu corpo ou voz durante a narrativa, a presença da neta permeia todo o programa.

. **Modo reflexivo.** “Se, no modo *participativo*, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e o filme, no modo *reflexivo* são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção” (Nichols, 2003, p. 162). Ou seja, questiona-se o próprio filme, o sistema de representação, a ilusão de verdade, e os papéis convencionalmente delimitados no momento de filmagem. Percebe-se a maturidade que exige este tipo de abordagem pelo realizador, como também pelo público. Um inesperado piscar de olhos para a câmera por um personagem do filme pode alterar completamente a lógica que um filme vinha tendo até então. Coutinho, em *Jogo de Cena* (2007) avançou para o modo *reflexivo*, ao misturar depoimentos reais com o de atrizes, mostrando a indivisibilidade da separação de categorias documentais e ficcionais.

. **Modo performático.** Tenta recriar uma experiência subjetiva pelo realizador, lançando mão para isso dos mais variados recursos de linguagem. Procura uma aproximação afetiva, buscando na memória o sentido da verdade, combinando livremente o real com o imaginado. “Está ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada” (p.

172). Dentro da filmografia mundial é comum autores que pertencem a setores sub-representados ou mal representados: homossexuais, descendentes de escravizados, vítimas de guerras e de ditaduras, estrangeiros ou exilados, ou mesmo sobreviventes da própria infância, todos eles se dirigindo particularmente ao nosso lado emocional, em detrimento de uma lógica argumentativa ou exposição dos fatos de modos anteriores. Sua realização exige, além da coragem do enfrentamento da própria história, destreza e talento no trato com a linguagem audiovisual. Pois a imagem desejada não é necessariamente a do foco correto, enquadramento equilibrado, movimentos de câmera decididos. É uma oportunidade para combater a “ditadura do figurativismo”, como denuncia Arlindo Machado (caderno *Mais!* Da Folha de São Paulo em 24/jan 2010)⁷

A realizadora Lucila Meirelles lançou mão de diversos recursos de linguagem para se aproximar do universo dos autistas: movimentos de câmera, foco e desfoque, (*Crianças Autistas*, 1989). E valeu-se de recursos de fotografia para representar a cegueira avançada em poeta do sertão nordestino, tais como manchas de luz num quadro predominantemente escuro (*Cego Oliveira, no Sertão do Teu Olhar*, 1996). Citada na Wikipédia, Meirelles realiza “uma pesquisa de transferência do olhar, na tentativa de experimentar um outro ponto de vista sobre o mundo, um ponto de vista "interno" a certos grupos humanos ‘atípicos”. A experiência de Lucila Meirelles nos lembra que a autoria no modo *performático* não é necessariamente em primeira pessoa (em 31/01/2010).

⁷ Apenas para pontuar: o áudio, sim, sempre é desejado na melhor captação possível, na direção da clareza de compreensão; qualquer alteração em sua expressão deve ser feita na pós-produção.

CAPÍTULO 5

RECURSOS AUDIOVISUAIS

Em 1985 o professor, crítico e escritor Jean-Claude Bernardet publicou o livro *Cineastas e Imagens do Povo*, que viria a ser uma referência na literatura sobre o documentário brasileiro. Em cada capítulo, o autor analisava um documentário realizado nas décadas anteriores, a maioria pertencente ao que ele denominou *documentário sociológico*. Em sua análise, procurava perceber os elementos audiovisuais que o realizador lançava mão, identificando implicações (e contradições) no que pretendia ser um movimento politicamente progressista, ligado ao audiovisual.

O primeiro capítulo, sobre o filme *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno) é emblemático [p.15]:

Muita gente fala em *Viramundo*. Vozes múltiplas, falas diferenciadas. Tentemos qualificar essas vozes e montar um sistema de relacionamento entre elas.

Fala alguém que não vemos, é o locutor. Falam pessoas entrevistadas, são ora retirantes nordestinos que chegam a São Paulo em busca de trabalho e que a câmera apanha de improviso na descida do trem ou na triagem, ora operários e uma mãe-de-santo que são entrevistados em suas casas. Fala um dirigente de empresa, também respondendo a perguntas. Fala o entrevistador, fazendo perguntas. Falam pregadores, a quem nada se pergunta, mas o gravador registra seus sermões. Também fala outra pessoa que não vemos, é Capinam, letrista da canção do filme. Essas vozes são diversificadas, não falam da mesma coisa e não falam do mesmo modo.

Os entrevistados só falam quando perguntados. O entrevistador, que não aparece na tela, a não ser uma ou outra vez, de costas, em "amorço", lhes faz perguntas sobre as suas condições de vida e de trabalho, e as respostas limitam-se ao perguntado[...] as frases são incompletas, não apresentam fidelidade às regras da gramática oficial; palavras são distorcidas. A mãe-de-santo diz que Pai Damião está "sastifeito", um operário afirma que "nós pagava o arroz ...

Bernardet então compara as vozes fragilizadas dos entrevistados com a imponência da voz *over* (então chamada de *off*):

A voz do locutor é diferente. É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos. Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. Ele pertence a um outro universo sonoro e visual, mas um universo não especificado, uma voz *off* cujo dono não se identifica.

E passa a comparar o *status* da voz *over* com o dos entrevistados:

O locutor não fala como eles. Eles falam de si na primeira pessoa, ele fala deles na terceira; enquanto os migrantes falam de suas situações particulares, ele fala deles, no geral. Dá números, estatísticas: são *tantos* que chegaram a São Paulo entre 1952 e 1962, *tantos* por cento que se dirigem para a agricultura, *tantos* para a construção civil e a indústria. Qualifica brevemente de "zonas sociais mais atrasadas" a região donde provêm, e esta, a que chegam, de "formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil". 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 [...] Se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos.

O esforço de Bernardet em identificar um sistema de "vozes" significantes presentes no filme foi usado para fins analíticos. No entanto, podemos servir-nos desse método para inverter o vetor e *compor* uma mensagem audiovisual. No lugar da "leitura", o sistema será aplicado em uma "escrita". Entende-se que cada recurso retórico tem oportunidades de aplicação e uma carga de implicações independente dos conteúdos explícitos na mensagem.

Formas audiovisuais

De quais maneiras uma mensagem pode ser carregada no audiovisual? Bem, a palavra já diz, quaisquer expressões visuais ou auditivas podem ser aplicadas (ou transpostas) na tela (monitor), com maior ou menor eficácia ou credibilidade. Vamos comentar algumas das mais presentes, propondo caminhos ao planejamento do realizador.

Voz over

Às vezes é terminologia confundida com voz *off* (que, na verdade, é toda voz fora de quadro, que pode ser até a de um personagem). Na prática documental, fala-se em voz *over* a todo texto lido e externo à ação que se assiste. "Narração", "locução", "*off*", é como a voz *over* tem sido referida. O uso desse recurso,

identificado como *a voz de Deus* (onisciente, onipresente), ficou de certa forma “banida” da produção documental por um bom tempo e até hoje é objeto de rejeição *a priori* por parte de estudantes e jovens profissionais que planejam seu trabalho. Muitos trabalhos se definem por aí no projeto, assim mesmo, na negativa: “Eu *não* queria usar *off*”. A voz *over* em *Viramundo* é claramente enunciada por um locutor profissional, masculino, adulto, de “boa” impostação. Esquece-se que, diferentemente ao denunciado por Bernardet em seu texto, uma voz *over* pode ser poética, pode ser lírica, pode ser feminina, pode ser rouca, emitida por idoso ou por criança, pode se mostrar hesitante, pode carregar um diálogo e pode ser justificada ao ter seu ponto de vista explicitado com a localização de seu emissor, como sugerido no capítulo anterior.

E mesmo aquela forma tradicional de *over* associada ao modo *explicativo* pode ter seu uso legitimado quando empregado para contextualizar uma ação, ou propor associações entre textos pertencentes à ação documental, que por si só não “colam”. Nestes casos é desejável que seja a mais curta possível, e isentas de adjetivos ou opiniões.

Caracteres

O seu uso se popularizou a partir de meados dos anos 90, quando se baratearam os geradores de caracteres, que até então necessitavam de tecnologia especial para estabilizar a imagem que servia de fundo aos caracteres alfabéticos. A tecnologia atual, com edição em computadores, faz com que se esqueçam as antigas dificuldades.

De forma usual, substitui a voz *over*, oferecendo contexto à ação (data, local). Mas podem se constituir em importante recurso narrativo lembrando que em sua aplicação, por dificuldades de leitura na tela, os textos devem ser curtos, com fontes simples e grandes. Seu tempo de duração, bem como o contraste com a imagem de fundo, são questões da maior relevância para a leitura do espectador médio, desinformado, em condições de exibição que podem não ser as ideais.

Recentemente, comerciais de TV passaram a lançar mão de placas com dizeres, que são seguradas por atores, em silêncio. É um formato híbrido entre a palavra escrita e a tomada com câmera, jogando com diferentes tempos de leitura e

retenção do texto e ainda explorando a materialidade da palavra. Enfim, uma entre muitas combinações possíveis usando-se caracteres.

Não se deve esquecer que subtítulos são extremamente presentes na cultura audiovisual do brasileiro, que os prefere à dublagem em filmes de cinema (e TV por assinatura, frequentemente). Documentários e outros gêneros que usam vários idiomas, cada vez mais presentes em temas transnacionais e multiculturais, prevêm espaço para a inserção de legendas nas diferentes versões.

Falas

As falas constituem a grande parte do que se pode considerar um documentário comum. Podem ocupar 80 ou 90% do tempo do audiovisual e é portanto objeto de muita atenção no desenho de produção. Uma escala de quantas pessoas? Que tipo de pessoas? Onde estarão? Ênfase em quem? São informações que impactarão diretamente nos esforços logísticos e de orçamento. Na edição e mesmo durante as filmagens esse planejamento certamente irá se alterar em função da qualidade destas falas: clareza, originalidade, emotividade, oportunidade, disponibilidade, carisma, levarão a textos maiores de um e outro personagem.

Estas falas certamente terão caráter diferenciado. Alertados pelo texto de Bernardet, é importante antecipar o que se espera delas. Claro que a surpresa será bem-vinda, é essência no documentário de perfil crítico, mas os papéis de cada um são dados *a priori* (ainda que a reversão destes papéis têm oferecido momentos muito interessantes e instigantes).

A visualidade destas falas é da maior relevância e terá impacto direto em seu conteúdo: onde estará o entrevistado, voltado a que direção, como se posiciona o entrevistador, onde se posiciona a câmera e que tipo de movimentação é permitida a ela ⁸. Neste texto procuramos ficar na essência de seu conteúdo e relação com o audiovisual.

⁸ Programas de TV em canais de documentários (Discovery e suas variações, Nat Geo, etc) têm oferecido criativas sugestões de enquadramentos, levando em conta os conteúdos e os locais da entrevista. Vale a pena observá-los.

Por fim, ao nos referirmos às falas, temos que mencionar também o silêncio e outras formas de expressão. *Elefanti*, de Jeremiah Haynes (1991) traz um impressionante perfil de um idoso ítalo-canadense. Com poucas falas, assistimos a esse trabalho de 15 minutos com a sensação de conhecermos essa pessoa por seus silêncios, longas interjeições que mais parecem emitidos por um animal, interrupções bruscas no próprio discurso e um leque de reações humanas que vai do sorriso rompante à uma profunda tristeza.

a) A fala do especialista.

Talvez em reação ao mesmo texto de Bernardet e ao espírito que o gerou, o recurso da fala de especialistas não tem se mostrado popular entre jovens realizadores. Há um temor de arrogância, de elitismo, de afirmação de verdades sem margem de dúvida, que se contraporia a um saber popular, advindo da experiência própria, da própria vida, essa sim “legítima”. Similar ao que comentamos sobre a voz *over*, não é um recurso intrinsecamente carregado de implicações dessa natureza. O “especialista” pode ele mesmo ser caracterizado na sua humanidade, sua fala pode carregar dúvidas, senões, sutilezas enfim que enriqueçam em última instância os conteúdos centrais. Ou pode, simplesmente, trazer uma informação importante, que nos dê prazer e alívio pela aquisição de certo conhecimento relevante. Ou ainda contextualizar o que vemos. É uma ferramenta de expressão, que como qualquer outra não deve ser alvo de preconceito ou recusas prévias.

b) O personagem.

Individual ou coletivo, é a mais forte tendência de estruturação do documentário atual. Propicia um vínculo com o espectador, atando esse ao desenvolvimento narrativo. Oferece relativa facilidade de produção, ou ao menos para o dimensionamento de produção, localizando as ações no tempo e no espaço. Respeita as peculiaridades da exibição na tela, que se adequa à figura humana (rosto, torso ou corpo inteiro). E certamente passa por uma aceitação generalizada como forma de expressão, do *específico* representando o *geral*: ao vermos um

agricultor, por exemplo, estamos um pouco vendo *todos* os agricultores ⁹. Ao escolher Nanook, Flaherty teve sua hipótese bem aceita: falou de *todos* os eskimós.

O personagem é o indivíduo (ou perfil, no caso de personagem coletivo) sobre o qual se apoiará o audiovisual, ou sua maior parte. Normalmente associado a um cidadão “comum”, na verdade ele nos interessa em sua *humanidade*: quem é, de onde veio, como vive, onde circula, como se relaciona com seu entorno, o que acha das coisas. É errôneo portanto associá-lo a um anônimo, uma vez que um artista, um político ou um especialista podem ser personagens, quando tratados como tal. Esses conteúdos, referentes à sua vida, poderão aparecer não só na forma de textos falados, mas sempre que possível por imagens e situações, flagradas em situações espontâneas. Com isso poupa-se o espectador de muito falatório, deixando conteúdos e sensações a serem apreendidos de formas diversas e abertas, sujeitos à interpretações diferentes por cada um, e em cada momento.

Por essa natureza, mais que entrevistado, o personagem é *acompanhado*, em situações emblemáticas. É uma outra postura a ser tomada pelo realizador e sua equipe, completamente diferente do especialista, de quem se espera conteúdos ditos em uma direção mais ou menos pré-determinada.

c) Povo fala.

Trata-se de uma enquete audiovisual. Esperam-se muitas e variadas respostas para uma mesma pergunta, que na edição final serão editadas alinhando-as sucessivamente. Naturalmente a qualidade e a forma dessa pergunta devem ser muito bem pensadas, de forma que qualquer resposta, seja com qual compreensão for da pergunta, será válida no conjunto editado. “Em que você está antenado?” é a pergunta que o coletivo Olhar Eletrônico formulou nas ruas no início dos anos 1980 para seu programa de TV *Krig-Há* (TV Gazeta).

A ambientação de sua gravação diferencia-se das demais modalidades de falas acima. Dentro do possível deverão ser colhidas na mesma situação: em praça

⁹ Há uma crítica nascente quanto aos “documentários de um personagem só” (*Estamira*, 2006 de Marcos Prado ou *A Pessoa É para o que Nasce*, 2003, de Roberto Berliner) que acompanham personagens exóticos, às vezes patológicos, como que colocando-os sob uma lupa para nossa observação *voyerista*.

pública, em uma mesma escola, em um mesmo local de trabalho, dando unidade formal à diversidade de respostas.

Estes recursos podem mudar, deixando algumas variantes sob controle. Nos anos 1990 as **vídeo-cabines** foram difundidas sobretudo no trabalho de Sandra Kogut (*Videocabines São Caixas Pretas*, 1990, *Parabolic People*, 1991). As intervenções de populares aconteciam nas ruas, mas cercadas por uma “cabine” improvisada, feita de tecido ou madeira. A pauta se abria, e víamos na tela personagens ao acaso, fazendo intervenções que as *revelassem* de uma forma ou de outra, com o fundo visualmente controlado.

d) Falas espontâneas.

Um tipo de narratividade que se difere das anteriores é a presença “invisível” da câmera e equipe numa ação documental, que “flagra” conversas entre indivíduos. Tornou-se comum nos anos 1960, a partir de algumas inovações técnicas: o registro sonoro leve e autônomo (gravadores de som *Nagra*, sincronizados ao filme), câmeras silenciosas, além da invenção do zoom. É a forma por excelência empregada por praticantes do *Cinema Direto*, que Nichols interpreta como sendo o modo *observativo*. Grandes mestres nos Estados Unidos se forjaram nesse método de trabalho: os irmãos Maysles, Robert Drew, Richard Pennebaker. *Salesman* (Albert Maysles, 1969) acompanha um patético vendedor de enciclopédias, entra na casa de cidadãos comuns flagrando situações com tal espontaneidade que nos perguntamos como teriam sido feitas na presença de uma equipe de filmagem. De lá para nossos dias, mudaram as ferramentas e o contexto social de seu uso. Se por um lado as câmeras, microfones e recursos técnicos diminuíram cada vez mais, facilitando essa abordagem, cada vez menos se acredita que as pessoas ajam naturalmente próximos a um equipamento de filmagem.

Ainda assim, esse recurso deve ser considerado, ainda que seja para um segmento do audiovisual. Uma situação em que esse esforço pode ser empregado é quando uma ação é intensa, fazendo com que a presença da câmera e equipe sejam diluídas. É o que perceberam os pioneiros do cinema direto Robert Drew (*Primarys*, 1961, inspirador do filme *Entreatos* de João Moreira Salles, 2004) e Richard Pennebaker (*Gymme Shelter*, 1967, sobre o show dos Rolling Stones em São Francisco). Ao gravar um político em campanha presidencial (Drew, como

Salles) e um show com seu astro do rock (Pennebaker, e tantos outros que o seguiram) a equipe de filmagem não causa estranheza. Enfim, situações para a coleta de falas espontâneas entre personagens podem acontecer espontaneamente (uma reunião, uma assembléia, um enfrentamento), mas também podem ser produzidas, propostas pela equipe de realização (um encontro, uma visita, uma festa).

A imagem da câmera

Trata-se de toda tomada a ser feita, com equipamentos contemporâneos, de coisas que se entendem pertencentes a uma ação que, de fato, ainda não ocorreu. A arte de *como* captar essas imagens é assunto de ampla literatura técnica. No tocante ao enquadramento, entende-se um quadro harmonioso como algo objetivo, construído com elementos significativos em equilíbrio, preenchendo os grandes campos do quadro. Para um cinegrafista alcançar e manter esse equilíbrio, conta-se com uma habilidade natural do profissional de câmera e o constante exercício, que o fará interpretar e tirar o melhor proveito da luz, da plasticidade dos ambientes e dos signos que podem vir a compor o sentido da imagem. Não é um objetivo que possa ser alcançado definitivamente: a imagem em vídeo tem duração limitada e é viva, portanto qualquer alteração é razão para uma nova busca do equilíbrio. Quando o entrevistado se mexe na cadeira, é motivo para ação do cinegrafista. Aliás, este é exigido o tempo todo, reenquadrando o entrevistado, interpretando constantemente o tamanho de sua expressão, mostrando que alguém o assiste participativamente ali no set e não apenas uma câmera permanece ligada.

Texturas, cores, brilhos, formas sugestivas, profundidade de campo, movimentação em frente ao quadro, são alguns dos elementos que o fotógrafo irá selecionar (ou sugerir) para uma imagem atraente. No entanto, não se pode esquecer que o principal valor da imagem documental é a sua *credibilidade*. Nada deverá ser produzido que mine a crença do espectador de que *aquilo estava* ali (ou bem poderia estar). Isso posto, um arranjo, a preparação de um ambiente, a colocação de um pôster em ângulo possível de ser enquadrado, até a eventual refacção de uma cena documental é aceito (e necessário!) para a clara construção de sentido do fazer documental.

Dois “olhares” contemporâneos merecem alguma atenção. Câmeras ocultas, às vezes minúsculas, usadas no jornalismo investigativo, tornam-se cada vez mais comuns, ainda que se coloque uma forte questão de ordem ética: é legítima? As câmeras de vigilâncias já cobrem significativa parte das grandes cidades, registrando uma quantidade inimaginável de minutos. Ainda estão para ser criadas narrativas que se utilizem dessas câmeras. “*Gigante*” (Adrian Beniéz, 2008) é a história de um segurança que se apaixona pela funcionária do supermercado que vigia através de câmeras de segurança. No campo da não-ficção vale menção ao vídeo *Sorria!* (2008) do grupo formado por Letícia Fiochi, Alexandre Padial, Bruna Gottardo e Luiz Henrique Vilani, da 5ª turma do curso de documentários da Academia Internacional de Cinema (2º sem/2008) que respondeu ao tema “Vale do Anhangabaú” com um documentário simulando imagens feitas por câmeras de segurança.

Imagens de Arquivo

Filmes e vídeos já existentes, fotografias, quadros e outras matérias visuais anteriores à produção podem servir além de uma mera ilustração, uma representação incontestável de que isso “era assim”. Tony Bubba, um cineasta estadunidense, sediado nos arredores da cidade de Filadélfia fez um curta metragem mostrando somente a rabeira de uma máquina polaroide que cospe fotos, uma-a-uma, comentadas por locutor *over*, sugerindo fragmentos de pessoas em uma festa que eram retiradas da sala contígua para se mostrarem à câmera. *CineMa Niterói*, produzido em 2009 por equipe no curso de documentário da Academia Internacional de Cinema sob o tema genérico “Bairro da Liberdade”, optou por inserir trechos de filmes japoneses ilustrando, de forma dúbia, o áudio de entrevistas sobre o significado de ir ao cinema e aquela sala de cinema em especial. Apesar da coincidência de ações, ficava claro que as duas narrativas eram completamente dissociadas, induzindo o espectador a outras leituras sobre o fazer cinema, assistir a filmes, ao cinema no bairro da Liberdade, a peculiaridades da comunidade japonesa e até sobre o estar na sala assistindo ao curta naquele momento.

De uma forma ampla, material de arquivo pode servir para refletir sobre o instante (presente ou passado), sobre a passagem do tempo e seu efeito nas pessoas, sobre o impacto da ação do homem no meio físico, sobre a própria tecnologia e as formas de representação, enfim temas universais e inesgotáveis.

Durante vários anos e de certa forma até hoje, um procedimento tido como tabu no meio profissional era a impossibilidade de se misturar imagens de naturezas diferentes – câmeras de dois modelos distintos, por exemplo. Era como se, ao fazê-lo, mostrava-se uma diferença na textura da imagem, que revelaria certa precariedade da produção, ou denunciaria a própria existência da produção, o que avançava em um interdito. “Vai dar diferença”, diziam. Ora, a inserção de imagens de arquivo é a própria diferença, agora valorizada. O espectador percebe um material feito nos anos 1980, ou nos anos 1990, ou tirado da internet, ou feito por amadores, e esse é um dado positivo sobre o programa.

Mas mesmo antes disso, a presença de material fílmico com diferentes texturas não implica em dilema algum. Qual o problema de se revelar mecanismos de enunciação da imagem?

Sintetização de imagens

No início dos anos 1990, a popularização de recursos de *genlock* e *time base corrector* trouxeram a possibilidade de se superpor criações gráficas a imagens tomadas com câmeras, desde caracteres (já mencionados) até imagens diversas.

Dentro de um purismo contido em certos setores do documentário, recursos como esse não são bem vistos. O material significativo válido, para essas pessoas, são tomadas do mundo real pelo realizador e sua equipe. Acreditamos que, mais uma vez, é um recurso possível à espera de um uso adequado. Uma imagem excessivamente carregada, barroca, pode receber destaques com flechas e outros indicadores. Um personagem criado em computação gráfica pode interagir com atores reais (*Micura*, 1998, Julio Wainer). Molduras da tela, ou a divisão desta em duas (ou mais), podem criar interessantes diálogos e releituras do conteúdo inicial. As possibilidades são muitas.

Um recurso comum que não achamos eficaz é o da utilização de diagramas explicativos na tela. Esses diagramas (mapas, “pizzas”, tabelas, gráficos) para funcionar exigem tempo de análise e base de comparação pelo leitor. Terão leitura forçosamente prejudicada pela imagem de trás, além da retícula da imagem precária da TV convencional (Machado, 1985, cap. 3 e 4). É um recurso útil na comunicação impressa, mas pouco eficaz na tela. Mapas, para serem usados, merecerão cuidadosa refacção de forma a limpá-los de informações excessivas, guardando o mínimo de informações, como proporcionalidade de distâncias e indicação de uma ou outra bifurcação.

Trilha sonora

Cabe importante diferenciação: aquelas com letras e as instrumentais.

Canções

O brasileiro é considerado um povo muito musical e a inserção de músicas cantadas pode ser uma ferramenta de sugestão interessante. “Se você tem uma idéia incrível, é melhor fazer uma canção”, sugeria Caetano Veloso na música *Língua*, com Elza Soares. É importante considerar que a letra se sobressai a qualquer outra variante do discurso, enquanto estiver em curso: ela “rouba” a cena, tudo o mais gira em função do texto. E que boa parte da audiência a escutará uma vez só: para essa audiência única, é necessário que a inserção tenha clareza e audibilidade; para quem assistir ao audiovisual mais vezes, deve ter relevo e densidade.

O uso do canção terá seu momento. *Há Lugar, Ocupações na Zona Leste* (1987, Julio Wainer e Juraci de Souza) e *Reforma Urbana* (1989, Julio Wainer) exibem amplo repertório de músicas do cancioneiro popular sobre precariedade da habitação, como marchas de carnaval, sambas, rock, lamentos. Esse repertório ajudou a apontar a falta de moradia como um problema histórico, recorrente, e não uma vitimização daquelas famílias tomadas individualmente. Incentivou-as à ação coletiva, razão de ser do trabalho.

Música instrumental

A rigor, qualquer gênero musical pode ser usado em qualquer temática. Questionar o gênero em sua aplicação (“O que esta música flamenca está fazendo em um vídeo sobre São Paulo?” por exemplo) é sobre-interpretação dos significados e não encontra eco nos procedimentos abertos que tanto a música como o audiovisual inspiram. Um primeiro erro, muito comum, é subestimar a capacidade de assimilação musical da audiência. “Não vou usar música clássica por que o pessoal não vai entender”. Quem o diz? Entender o quê? *Sentir* não será mais importante? Outro erro comum é duplicar sentidos, ou seja, redundar uma trilha sonora óbvia em uma ação que já é clara por si. Uma música épica em uma cena de ação torna-se boba. Usar samba sempre que se refere ao povo brasileiro; e os clichês são muitos. No caso, a melhor resposta é a sensibilidade do momento do editor e do diretor, que também deve observar coerência no tratamento da trilha sonora como um todo.

A inserção de trilha sonora pré-existente é momento crucial para lembrarmos a necessidade de autorização pelos detentores de direitos autorais. A permissividade do passado se reverteu em um território incerto e, neste momento, o pêndulo tende para a asfixia do realizador, onde tudo tem que ser permitido detalhadamente: pessoas, locais, imagens existentes, para todos os possíveis e imagináveis usos. O documentarista João Jardim, em palestra na Academia Internacional de Cinema em 3/2/2010, explica o acesso que teve às personalidades internacionais para seu primeiro longa-metragem *Janelas da Alma* (2002): “consegui por que a autorização era de cinco linhas, se fosse completa mandavam para o advogado, e a entrevista acabaria não sendo realizada”.

Som ambiente e ruídos

É desejável ao longo do todo o filme, dando profundidade e ambiência às imagens. Ao contrário de uma primeira atitude pode sim ser justaposta, sem conflitos, com outras fontes sonoras. Por exemplo: um ruído sob uma fala e uma trilha sonora. O som ambiente não precisa ser sincrônico o tempo todo: uma informação sonora interessante (um latido de cachorro, a sirene de uma ambulância) pode ser aplicada em outros momentos do programa audiovisual, se

assim melhor se caracterizar um ambiente, com diferentes camadas de profundidades. Para isso, contribui uma minutagem precisa e um editor atento e organizado.

Os ruídos, que são evitados e minimizados no dia-a-dia, podem jogar um papel dramático relevante, incomodando, chamando a atenção para alguma dissonância na vida real. O silvo gerado pela roda de madeira da carroça dos retirantes em “*Vidas Secas*” (Nelson Pereira dos Santos, 1963) atravessa o filme todo, e ajuda a construir a imagem da vida daquela gente sofrida.

Performer

O realizador pode ter como estratégia a inserção de alguém da equipe com a função de desencadear reações e revelar conteúdos. Este é o que chamamos de um *performer*. De uma forma muito convencional, é o que fazem os repórteres de TV, que podem lançar mão de recursos vários para chamar a atenção (inclusive de uma falsa emotividade). A *persona* mais comum do repórter é de um representante do interesse público, neutro, bem vestido e com fala correta, pretensamente objetivo, ouvindo os dois lados da questão. Quem acompanhou a chegada do vídeo na década de 1980 há de se lembrar de personagens memoráveis como Ernesto Varela (criado por Marcelo Tas), o repórter que se faz de ingênuo, ou do repórter Brivaldo da TV VIVA, de Olinda (representado por Cláudio Ferrário), obtendo relações hilárias e reveladoras com seus comunicativos interlocutores no nordeste brasileiro. É provável que repórteres singulares, como o festivo Marcio Canuto e Maurício Kubrusly em menor intensidade, ambos da TV Globo, ou os personagens/repórteres de Pânico na TV (Rede TV!), ou CQC (TV Bandeirantes) sejam tributários do vídeo independente brasileiro dessa época.

De forma geral, o realizador pode lançar mão de alguém, ou de si mesmo, em frente à câmera para desencadear reações, se devidamente apresentado.

A presença de alguém da equipe pode se fazer de forma pontual, não-estruturadora do programa. O filme *The Uprising of '34* (George Stoney e Judith Helfant, 1995) trata da revelação de episódio grevista que teria deixado impacto negativo de classe e de raça, por ter sido mal discutido e resolvido nos anos 1930 na região algodoeira no sul dos Estados Unidos. Em determinado momento, os

diretores não conseguiam tirar uma afirmação contundente de um interlocutor idoso negro, que caracterizaria intensa relação de opressão. Explica-se: não era familiar para a comunidade negra daquela faixa etária a reclamação ostensiva – isso só ocorreria a partir dos movimentos de emancipação negra dos anos 1960. Pois o realizador George Stoney, ele mesmo idoso com 80 anos, colocou-se na frente da câmera para dialogar com aquele senhor:

- E você sabe por que isso ocorria? Pergunta.

- Não senhor...

- Acho que era para manter a população negra sob controle...

explica Stoney, recebendo a imediata aquiescência de seu interlocutor.

Reencenação

O recurso de recriação não precisa ser encarado necessariamente como a construção de cenas inteiras, para as quais são necessários esforços de produção, direção de arte, e saberes do território da ficção narrativa, tal como direção de atores. Pode-se pensar em fragmentos, tomadas fechadas e fugidias, mostrando-se índices mais evidentes de uma ação. É uma função sinestésica, que “esquenta” o programa. Ao falar do rapto do prof. Dallari, nos fins da ditadura militar no Brasil, o aluno Mario Bucci poderia ter usado faróis de carro, ou a imagem nervosa que aparece em uma câmera que é arremessada no mato. Os jovens Diana Ferreira Neto, Maria Teperdjian e Renato Garcia, ao fazerem um documentário sobre a violência doméstica sobre a mulher, utilizaram-se de pratos que se quebram ao serem arremessados, isqueiros que acendem, sugerindo a intensidade da cena original (*À Sombra do Medo*, 2008).

Cada um desses recursos pode ser tanto a base de um programa de curta duração, como ocorrências esporádicas. Pode também haver alternância de dois recursos principais, sem uma regra que normatize a conduta. Ao lançar mão de qualquer um desses recursos, o realizador deve perguntar-se sobre demais ocorrências desse recurso ao longo do trabalho. Pois será incomum se, no meio de um programa de, digamos, 30 minutos, acontecer a primeira locução *over*. De onde vem essa voz? É a pergunta inconsciente que os espectadores se farão. O mesmo para a incidência de caracteres, uma imagem de arquivo que em momento anterior

o programa resolveu de forma diferente. Vale dizer que esse estranhamento também pode ser trabalhado de forma criativa, chamando a atenção do espectador de forma não convencional. A ocorrência inversa no tempo pode acontecer sem restrições: um recurso audiovisual como tal pode “desaparecer” no meio do trabalho, sem que sua ausência cause estranheza.

CAPÍTULO 6

ABORDAGEM E ESTRUTURAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

Uma idéia audiovisual se compõe de uma *temática* e uma *abordagem*. Conteúdo e forma, assunto e texto, objeto e representação, são outras maneiras de se referir a esse binômio.

Abordagem é como o tema será tratado. O caminho que estruturará o programa. A estratégia de que o realizador lança mão para dar conta do assunto específico que trata. No jargão profissional, o que “põe o programa de pé”. Outros recursos audiovisuais poderão complementar esse caminho principal, enriquecendo-o, mas que não terão um papel estruturador do audiovisual.

Portanto, ao concebermos um documentário temos que ter em mente *qual é o texto principal que estruturará o trabalho*.

- . Será a ação de um personagem em um determinado tempo e espaço, com seus diálogos e interlocuções?
- . Serão os acontecimentos acerca de um lugar, revividos por depoimentos?
- . Talvez somente imagens, com falas espontâneas entre as pessoas, a serem editadas dentro de certa unidade temporal.
- . Serão falas de especialistas direcionadas para a câmera, em torno de um assunto?
- . Será a descrição de um fato (histórico, social, comportamental) de maneira impessoal, almejando um posicionamento o mais objetivo possível?

A partir deste eixo estrutural poderão ocorrer outras linhas textuais de apoio, usando-se recursos audiovisuais semelhantes ou de outras naturezas. A um personagem que se acompanha por certo tempo (ou grupo, ou lugar) podem se articular outros, funcionando como contraponto. Podem também referendar (ou contradizer, ou relativizar) o primeiro. Imagens produzidas em outro espaço/tempo podem complementar aquele personagem. Pode se pensar em uma ação em paralelo, que reafirma (ou nega!) a condição aparente do personagem principal. Ou o comentário do autor (em narração *over* ou uso de caracteres). Enfim, as possibilidades combinadas são infinitas.

No capítulo anterior levantamos alguns recursos retóricos possíveis. No próximo capítulo procuraremos pontuar alguns procedimentos, para ajudar a lida do realizador com o andamento do audiovisual. Neste capítulo procuramos dar corpo às idéias primeiras do realizador. Tentaremos oferecer algumas alternativas, que devem ser tomadas como possibilidades, ou *formas de pensar* para estruturar o documentário. Combinaremos um foco temático com os recursos audiovisuais, procurando incluir uma discussão mínima acerca do posicionamento do realizador.

A seguir mostramos alguns exemplos de abordagem audiovisual, a partir de motivações que percebemos ser recorrentes nos Trabalhos de Conclusão de Curso de alunos de jornalismo na PUC SP.

Exemplo 1

A idéia inicial é fazer um vídeo sobre os sem-terra. Após conversa com o orientador, fica claro que se pretende ser um vídeo militante, de apoio ao movimento social. Colocam-se algumas opções, que não devem ser excludentes. Mas um caminho principal, estruturante, é necessário.

. O personagem principal será uma família? Um agricultor? Uma ocupação, ou um assentamento? Um líder, enfrentando dificuldades de organização?

. E se fossem mais do que um personagem principal? Por exemplo, um assentamento que “deu certo” e outro, que não foi bem sucedido. E talvez um terceiro assentamento, que se encontra em processo de decisão que pode levar a um ou outro caminho.

. Pode ser estruturado de forma a discutir em profundidade a questão agrária. Neste caso, o trabalho poderia ser montado a partir de falas de especialistas, com o seguinte desenvolvimento possível: desenha-se um cenário (o Brasil rural contemporâneo), apontam-se os problemas desse cenário (exclusão social, pobreza, desperdício, desastre ambiental), levantam-se algumas propostas de solução e, como desfecho, antecipam-se os riscos das prioridades assumidas na proposta.

. Levando-se para um caminho mais próximo ao da criação audiovisual, podem-se registrar momentos de um assentamento, sem uma lógica textual que os una. Imagens sensíveis de situações que se explicam por si só: o nascer do dia, o plantio e a colheita, crianças brincam, vão à escola, adultos se reúnem e celebram em torno de um signo daquele assentamento. Pequenas crônicas, aproveitando-se ao máximo a beleza das imagens do campo, acompanhadas por trilha sonora adequada. Seria então uma aproximação poética ao tema.

. É possível que o realizador possua um vínculo pessoal ou familiar com a questão. Por exemplo, ter seus avós vindos da lavoura, em uma situação de conflito. Então, incluí-los na narrativa, voltar a sua cidade de origem pode dar especial densidade ao programa.

Exemplo 2

Como é a vida dos trabalhadores do sexo? Trata-se de uma curiosidade generalizada, que pode ganhar vida e leveza nas mãos de uma jovem equipe. A natureza desta proposição é claramente *investigativa*: não há um ponto de chegada, um objetivo que não seja o da própria investigação. Algumas idéias:

. Acompanhar o dia-a-dia de um (a) profissional, ou grupo;

. Entrevistar diversos personagens da mesma cena (travestis ou prostitutas, por exemplo). A dificuldade de acesso tende a ser minimizada depois dos primeiros depoimentos, quando começa a se estabelecer uma relação de confiança com essa comunidade.

. Fazer uma construção mais ampla, que parte de uma situação familiar a todos para se chegar a situações de exceção. Com cidadãos “comuns”, aprofunda-se a idéia de normalidade sexual, para depois evidenciar suas contradições, limites, hipocrisias. É uma chegada adequada para quem ambiciona um público amplo. Uma atriz e um ator podem dar o texto de um comportamento que a equipe percebeu ser recorrente, mas é difícil e pouco produtivo conseguir pessoas que o falem.

. A construção audiovisual pode acontecer a partir de outras representações já existentes na sociedade. Por exemplo, aproveita-se uma peça de teatro em andamento que encene personagens nessa situação. As possíveis entradas para a vida sexual fora dos padrões considerados normais poderiam ser ilustradas por trechos da peça, pelos depoimentos dos atores (que, analogamente a alguns trabalhadores do sexo, transformam-se completamente para o exercício de sua profissão).

Exemplo 3

Deseja-se fazer um vídeo que denuncie a sociedade de consumo. Por mais inacabada que uma idéia assim colocada possa parecer, ela é bastante comum e, por isso, deve ser reconhecida com forte motor propulsor para um trabalho socialmente comprometido. Neste caso, é importante uma mediação (um professor orientador, um intelectual) que ajude o grupo a identificar suas inquietações e caminhar para um audiovisual que não seja uma mera afirmação juvenil, ou uma repetição do que já é conhecido. Assim, a energia mobilizada pelo grupo poderá convergir para um trabalho capaz de emocionar e transformar a quem venha a assisti-lo.

Inicialmente, deve-se identificar uma temática mais específica nesse ponto de partida. Qual é exatamente o problema da sociedade de consumo? Ou, colocando de forma mais crua, *e daí?* – é uma pergunta saudável que membros de uma equipe de documentário devem se fazer a qualquer momento (evitando que este se volte para si mesmo, e deixe de comunicar). O grupo pode estar preocupado com a questão da exclusão social, dos que não tem acesso aos bens. Talvez estejam incomodados com a inversão de valores, abandonando-se progressivamente àqueles ligados à vida e ao ser humano, em favor dos valores econômicos e de exaltação de bens inacessíveis, como carros sofisticados. Podem estar preocupados com a insustentabilidade de uma civilização baseada no consumo, que exaure os recursos naturais. E de uma forma isolada ou conjugada com os outros enfoques, a inquietação central pode estar no papel dos meios de comunicação fomentando o consumo, que aprofunda o fosso entre os que *têm* e os que *não tem*, gerando

insatisfação, sensação de incompletude, e eventual violência. A preocupação pode estar no crescente desbalanço entre as nações, algumas fornecendo matéria prima (quando muito) enquanto outras produzem, consomem e comercializam produtos industriais.

Qualquer uma dessas abordagens é perfeitamente válida e pode proporcionar um ótimo filme. Mas é fundamental que se tomem definições anteriores para que possa se proceder a uma abordagem e estruturação do programa.

Se o foco é uma crítica à desigualdade, uma boa estratégia pode ser mostrar uma situação comparativa. Por exemplo, mostrar a conduta de um personagem que tem acesso aos bens e outro personagem em situação parelha (etária/ espacial/ temporal) que não tem.

Se a preocupação é com o meio-ambiente, talvez o personagem possa ser inanimado: um lugar que é devastado, um rio que seca, ou um objeto e seu ciclo, como no clássico exemplo do tomate no filme *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989).

E se a inquietação é com a inversão de valores, sugerimos três caminhos.

- a) Um personagem que revele aos poucos a futilidade de sua vida, impregnada por valores materiais precários.
- b) A biografia de um personagem (lembrando que os personagens podem ser coletivos) que abriu mão dos valores materiais na busca de um caminho espiritualizado.
- c) Um personagem ficcional, gente como a gente, que se relaciona de forma cômica com os objetos de consumo e com seus promotores mais acintosos.

Esses três caminhos apontam estratégias de persuasão contra-hegemônica, que combatem as formas de poder instituído: a) caracterizando a inadequação dos que apóiam essa forma de poder; b) exaltando um caminho positivo, alternativo; c) fazendo rir do que não se concorda.

Não há um caminho que garanta um produto melhor do que outro. O programa não será mais interessante ou mais impactante por conta dessa opção inicial (ainda que uma abordagem original seja desejável). A qualidade e o impacto do programa serão frutos da inventividade aplicada dos criadores (diretor, editor, *performer*); do desempenho dos personagens; da clareza do foco central, do qual

não se desvia para falsos aprofundamentos; do ritmo e pela beleza plástica; e da profundidade e sutileza com que aparecem conteúdos inesperados.

Uma forma que o realizador pode lançar mão para decidir um caminho é avaliando as habilidades dos membros de sua equipe (incluindo a si, naturalmente). O diretor/entrevistador tem a habilidade de envolver o interlocutor, aprofundando questões? É uma pessoa irônica? É engraçada? Há alguém com perfil de pesquisador na equipe? O editor tem bastante disponibilidade, ou é do tipo que prefere um material o mais pronto possível? Ele participará do processo ao longo de sua construção, ou receberá um material inteiramente gravado para editar no final? O cinegrafista é alguém do estilo intuitivo, rápido, interativo? Ou é alguém que produz cada cena, enfeita-a, caprichando ao extremo, mas com baixo aproveitamento da jornada de trabalho? Potencializar as qualidades dos membros da equipe é o caminho natural para aproximar o trabalho de seu rendimento máximo.

É muito improdutivo quando se descartam idéias prematuramente com argumentos do tipo “não gosto destes tipos de filmes que...” ou “isso já foi feito por tal pessoa”. Pois antes de haver “tipos” de filmes há *qualidade* do programa a ser apreciados na sua forma final. Nenhum gênero, ou subgênero é bom ou mau *a priori*, é mais ou menos correto. Essa postura preconceituosa pressupõe que o brilho de um trabalho (ou seu insucesso) é determinado pelo caminho inicial. Isso não se confirma. Quaisquer abordagens são possibilidades à espera de um bom uso. No tocante à originalidade, os programas serão completamente diferentes quando se busca a especificidade daquele processo. A simples escolha de personagens da vida real, o honesto posicionamento do produtor na relação com seu tema, a incessante busca pela invenção e a permanente preocupação com a ética de quem está *em câmara* (e também de quem assiste) já conduz a produtos originais e vigorosos.

Menos é mais

Algo que o produtor deve tomar consciência é de que quanto mais restrito o espaço de investigação, mais oportunidade terá de exercer a criatividade, e mais riqueza e profundidade o seu trabalho terá oportunidade de mostrar.

Um exemplo. Digamos que o realizador deseja fazer um trabalho sobre a mulher trabalhadora. Mais eficaz que uma tese genérica, possivelmente apoiada em lugares-comuns, pode ser o aprofundamento com *um* indivíduo, uma mulher que trabalhe dentro de um perfil semelhante ao que se pretenda retratar. Mais instigante ainda se a acompanharmos apenas 24 hs de um mesmo dia. Como ela representa os vários papéis do cotidiano (mãe/ esposa/ vizinha/ funcionária/ filha)?

É bem provável que o programa pronto não se chame a nada próximo a “A Mulher Trabalhadora” como talvez o fosse numa tese acadêmica ou livro dos anos 1970. Poderá até se chamar *Cleide* mas indubitavelmente o filme *será* sobre a mulher trabalhadora.

Vamos mencionar o trabalho de dois documentaristas de reconhecimento público. Um deles pauta-se pela delimitação do espaço de investigação; o outro faz programas com temáticas abertas. Estamos nos referindo a Eduardo Coutinho e a João Jardim.

João Jardim tem duas obras bastante difundidas, *Janela da Alma* (2002, co-dirigido por Walter Carvalho) e *Pro dia Nascer Feliz* (2007). O primeiro refere-se à visão, a partir de pessoas com algum tipo de dificuldade de enxergar, e conta com depoimento de várias personalidades internacionais. Seu segundo trabalho versa sobre educação no Brasil. Difícil detalhá-los mais do que isto. Sendo trabalhos pioneiros, em um espaço de mercado que se firma (documentário brasileiro para cinema) é natural que tenham feito sucesso de público. Apesar das boas intenções do autor e da pertinência dos temas, tanto um filme com o outro carecem de foco, e portanto de aprofundamento. Levantam-se diversos aspectos, relevantes, curiosos, mas que não têm continuidade nos blocos seguintes. Tornam-se turísticos, passeando por personagens conhecidos ou problemas manjados. Perguntado, João Jardim, em debate na Academia Internacional de Cinema, no dia 03/02/2010 tenta justificar-se: “Eu estudei muito a questão, a âncora sou eu mesmo. Tratei de ir dando sentido às falas a partir de minha convicção, meu ponto de partida, de que não se ‘olha’ só com os olhos e cérebro, e os outros sentidos e o emocional atuam intensamente”. Dos 52 entrevistados só 19 foram aproveitados, e Jardim está convicto que não há “outros filmes” nas 39 horas não-montadas (o filme tem 70 minutos): “todas as entrevistas levam ao mesmo ponto... talvez pudesse ter mais 10 minutos, só isso”.

Eduardo Coutinho caminha em direção contrária. Diz que se coloca em uma prisão com limites rígidos, para daí voar, como afirmou em debate na I Mostra de Documentário na PUC SP em 1992. *Edifício Máster* (2002), um de seus maiores sucessos, acontece inteiramente com entrevistas dentro de um mesmo edifício, decadente, de classe média baixa e sem glamour algum. *Santo Forte* (1999) investiga a expressão da religiosidade em um canto muito bem demarcado da favela Vila Parque da Cidade; *Babilônia 2000* (2000) tem dupla delimitação: uma favela e uma data, justamente a passagem do século. Em *O Fim e o Princípio* escolhe aleatoriamente uma região do semi-árido brasileiro para perguntar das expectativas das pessoas quanto à vida e à morte; e por aí vai. Assim, com uma forte delimitação geográfica (e temporal no caso de *Babilônia 2000*) Coutinho pode aprofundar nas peculiaridades e idiosincrasias de seus personagens, investindo na complexidade do ser humano e suas formas de lidar com o mundo. Um trabalho que o estreito de sua delimitação permite (e até conduz) a um natural aprofundamento de cada realidade.

Repare-se que a estruturação de cada um de seus filmes segue uma lógica diferente. *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (1989) segue blocos temáticos. *Santo Forte* é agrupado por personagens, que eventualmente “retornam” ao longo do longa-metragem. *Edifício Máster* seguiu a ordem de filmagem, com alguma exceção, e é rigoroso no uso de imagens “puras” (imagens onde não há pessoas falando). Ou seja, a *abordagem*, delimitada antes das filmagens, é diferente da *estruturação*, que muitas vezes é decidida no momento da edição.

CAPÍTULO 7

ALGUNS PROCEDIMENTOS

Apontar o caminho para uma realização documental seria excessivamente indutivo e restritivo. Mesmo se corretos, caminhariam para a cristalização do fazer audiovisual. O programa audiovisual se alimenta da novidade, respira procedimentos inusitados e inovadores, surpresas que atraem e encantam o público, e também embalam o realizador em sua jornada ao desconhecido. Neste capítulo procuramos sugerir alguns procedimentos que respondem a impasses comuns do realizador nos dois momentos mais claramente estruturantes do programa: no planejamento e na edição.

Dualidades

Vamos trabalhar com expressões diferentes – escrita e audiovisual - para compreender melhor esta questão. Se, em um texto escrito, a fluência contínua e ininterrupta pode ser considerada uma qualidade, um programa audiovisual, pede *contraditórios*. Um conteúdo (uma situação, um personagem) poderá ser melhor explicitado se confrontado com um “diferente”. Este princípio se desdobra em várias situações: na conceituação do trabalho, no desenho de produção, e nos aspectos formais, em especial a edição.

Uma maneira eficaz de se mostrar o dia-a-dia de um menino mimado, por exemplo, é mostrá-lo em ação paralela a de um menino autônomo, que constrói a sua vida.

Uma forma de mostrar uma comunidade isolada é mostrando a chegada a ela a partir da cidade.

O feminino de um personagem poderá ser revelado pela atitude de um homem que a filma, e pelos conflitos de natureza que se revelem nas pequenas diferenças.

De forma análoga, diferenças etárias, de repertório, geográficas, quaisquer que sejam, podem chegar ao espectador sob a forma de conflito. E o conflito é parte essencial de qualquer estrutura dramática, do qual o documentário não é exceção.

Portanto, um paradoxo que pode ser observado é que a clareza da mensagem pode ser dada pelo seu distanciamento, pela justaposição de um oposto.

Este mesmo princípio aplica-se igualmente para aspectos formais do programa.

Filmefobia (Kiko Goifman, 2009) inicia-se com uma longa tomada na praia, com um corpo na areia, em primeiro plano, do qual se aproxima um sujeito, caminhando do horizonte distante até chegar a câmera. Todas as sequências seguintes se darão em ambientes internos, muitas vezes de fundo negro, com cortes rápidos (exceção aos diálogos). A ambientação dessas cenas, primeira e demais, são completamente diferentes, a ainda assim elas são absolutamente complementares.

Um programa que se passa em larga parte durante períodos diurnos aceitará muito bem alguma cena noturna. Essa descansará os olhos, e dará uma sensação de completude.

Um programa com muitas cenas internas, precisará de alguma cena externa (ao ar livre), de modo contrário dará uma impressão de confinamento, claustro.

A imagem desfocada pode ser interessante, quebrando a supremacia realista das imagens gravadas na plenitude da visibilidade. Mas mesmo aquela imagem reclama algum ponto em foco como referência para o olho do espectador. É o oposto dentro da oposição.

Tempos fortes, na edição, devem de alguma forma ser alternados com tempos lentos. Uma imagem nervosa precisa vir acompanhada de uma tranqüila para funcionar como tal. O silêncio se afirma quando rompido por um barulho. A intensidade precisa do vazio, e por aí vai.

Este mesmo princípio da dualidade pode ser aplicado em diversos momentos da edição.

Intercalamento

Uma forma de organizar o programa, seja na fase de planejamento, seja na edição, é olhando-se o todo do programa sob diferentes escalas de intercalamento. Uma ação ocorre em paralelo com outra. Dois personagens, de características opostas, se alternam. Um terceiro personagem intercala com esse dois, cujo binômio é agora considerado como uma unidade. Nessa levada, as alternâncias podem se tornar mais complexas, com o cuidado do realizador (e seu editor) respeitar a navegação do espectador numa lógica cada vez mais complexa.

Duas pessoas que falam para a câmera terão seus conteúdos potencializados ao se alternarem, seja em uma mesma direção, reafirmando uma idéia, seja no contraditório, construindo o que se apelidou de *debate eletrônico*, com posicionamento oposto. Essa é, aliás, uma forma eficaz de potencializar as diferenças, mantendo viva a atenção do espectador. É curioso observar que esse debate será mais agudo e claro na sua discordância do que se fosse presencial, quando os defensores de posições contrárias contemporizam e relativizam, evitando o desagradável confronto direto. Vemos então no discurso audiovisual uma capacidade de *adensar* conteúdos, situações e idéias, constituindo esse outro valor caro à produção audiovisual.

Densidade

A mensagem audiovisual tende a ser densa em conteúdo, e esse é certamente um dos motivos de sua atualidade no contemporâneo. Um mesmo vídeo que pode prescindir de minutos num total de, digamos, 20% de sua duração, deverá fazê-lo, se pretende atingir um público maior com maior eficácia.

É comum, por razões de espaço de tempo disponível, ou janela de exibição/distribuição, que se solicite ao realizador um encurtamento do primeiro corte da programação. E é clássica a atitude reativa, contrária, de quem só aceita a redução por força das circunstâncias, convicto que a proposta original é melhor. Nossa experiência tem mostrado que diminuições de duração têm, de fato, funcionado para adensar o conteúdo, ficando a digestão do vídeo mais fácil. O espectador apreende muito pelo ritmo e fruição do discurso, não necessariamente

pela reiteração e detalhamento dos conteúdos. A postura reativa explica-se pelo vínculo emocional com a produção inicial, pelo apego a certas situações e personagens da filmagem, mais do que o compromisso de uma comunicação fluida e eficaz. Isso nos faz repensar a crítica fácil à figura do produtor executivo, que desenhou a bem-sucedida indústria cinematográfica estadunidense. Crítica que tem se repetido aos exibidores, ao cliente ou ao distribuidor do programa finalizado, enfim qualquer um que ameace a versão do diretor. Acreditamos que a figura destes intermediários, editores, ou filtros dos programas podem levar o realizador a uma posição de humildade ao compartilhar a autoria, em função de um produto final mais acabado. Outros interlocutores possíveis são colegas, montadores, amigos, e sobretudo pessoas de perfil semelhante à quem se destina a produção. Para essas, alguns realizadores organizam exhibições prévias (em inglês: *community screenings*, ou *screen test*) onde avaliam o programa, o que foi retido, se entenderam determinada sequência, se riram onde se esperava, etc. Isso porque a um certo ponto, realizador e editor perdem o distanciamento e senso crítico em relação ao que produzem.

O esforço pela densidade nos fará sacrificar alguns conteúdos certamente. Mas é comum também o realizador se equivocar pela repetição, subestimando a capacidade de apreensão de seu público de mensagens efêmeras. Muitas vezes aqueles conteúdos estarão ditos em outro momento do vídeo, mesmo que associados a sujeitos ou situações diferentes. Será compreendido de uma forma ampla pelo espectador como uma verdade referente àquele programa, aplicável a outros momentos. Um personagem, ao afirmar, “a gente não tem certeza de nada...” estará se referindo naturalmente a uma situação imediatamente anterior. Mas, de forma expandida, é uma reflexão que poderá se aplicar à outros momentos do programa, referindo-se às incertezas da vida, à cumplicidade da ignorância dos homens, enfim. Em termos práticos, não será necessário reafirmar essa idéia a cada novo conteúdo. *Está dito*, desde que tenha sido proferido com clareza e ressoado com destaque na sua aparição.

A densidade nos depoimentos

Ao falar, pessoas hesitam nas palavras, vagueiam nas idéias, até proferir uma frase conclusiva. Esta vem em forma de repetição (de conteúdos) e síntese (em sua forma). Na edição dos depoimentos, que numa produção convencional ocupa boa parte do programa, o editor encontrará material precioso e denso *nas partes finais de cada resposta*. O entrevistador poderá repetir a pergunta, às vezes com outras palavras, às vezes em outro momento da sessão de entrevista, para buscar o material sintetizado, fruto de uma reflexão. Uma segunda resposta tende a ser mais sucinta. Isso, claro, quando a própria vagueza do personagem não fizer parte das intenções do realizador.

A gramática básica do vídeo

Existe uma produção audiovisual contemporânea que prima pelas tomadas longas, pela ausência de falas, pela presença do horizonte na tela. Essa produção de certa forma se caracteriza como *de oposição*. É alternativa à vida cosmopolita, intensa, multifacetada, vertical e sem horizontes. Apresenta questionamento ao comportamento da classe média e seus valores. Opõe-se à tagarelice da TV que, com várias vozes, não para de “falar”, interpelando-nos a todo momento, sem descanso, sem margem para que tomemos nossas próprias conclusões.

Reconhecemos o valor dessa produção, de vanguarda, relevante e inventiva muitas vezes, mas nosso desejo é falar da produção mais comum, que busca um público o mais amplo possível, que para isso compreende e cede às circunstâncias de exibição.

Podemos dizer que há particularidades no discurso do programa audiovisual que desenham uma sintaxe própria. Machado (1984) detalhou a imagem da TV, efêmera, inapreensível em seu instante, com baixa definição, que exige esforço de leitura do espectador (comparando-a com a imagem fotoquímica, de cinema e da fotografia). Ainda que as TVs contemporâneas tenham inovações; e ainda que o computador e a imagem da web apresentem particularidades que merecem atenção, podemos afirmar como corolário daquela análise de que *a sintaxe básica do vídeo pede planos fechados e curtos*. Fechados, para enfrentar o reticulado de baixa

definição (closes, primeiros planos marcados, imagens “grandes”). Curtos, porque essas imagens se esgotam rápido, e necessitam renovação. Haverá imagens longas, assim como planos abertos e movimentos complexos de câmera, mas serão exceção, complementares ao discurso básico, que só confirmam a regra. Esta é recorrente nos closes dos programas de dramaturgia, nos jornalistas e seus entrevistados, nos programas de auditórios, na gramática primeira dos demais gêneros da TV. Close e cortes rápidos: uma sintaxe que funciona.

Pensando em blocos

O realizador tem seu audiovisual gravado, e se defronta com seu material bruto. Pergunta-se: como articulá-lo? Uma parte da edição já estará resolvida no planejamento do trabalho. Alguma estrutura foi pensada, e ainda que tenha funcionado para efeito de produção, não resolve o angustiante momento da edição.

Costumamos sugerir ao realizador alojar seu material bruto em 5 a 7 blocos temáticos. Por quê? Bem, pode não ser uma divisão propriamente científica, mas é uma forma de se enfrentar o conjunto do material produzido. O número ímpar é para não sugerir simetrias. E essa escala – 5 a 7 – permite que o realizador apreenda a totalidade de seu material, com algumas variações, e comece a manuseá-lo a partir daí. Outro bloco poderá surgir, algum subdividir, assim como é provável que dois blocos se fundam. Não há problema, é assim mesmo. Uma vez definido, ainda que sujeitos a mudanças, algum bloco poderá ser identificado com jeitão de início, outro próximo ao fim (mas não o bloco final), um que suceda o primeiro bloco, e com isso um primeiro desenho da edição estará delineada.

Corte e Costura

Em momentos da edição fina, da justaposição de trechos, vem a dúvida: o que combina com quê? O que sucede ou antecede a quê?

O senso comum busca a continuidade, uma sucessão harmônica, a imagem que complementa na continuidade, a *costura*. O início de uma frase “respondendo” à frase anterior, o aprofundamento natural de algum tema; uma cor (ou composição de

quadro) complementar nos dois planos, uma intensidade dramática equiparável, um movimento de câmera que sugere prolongamento. Mas o programa audiovisual comporta também a idéia de *corte*, de ruptura, de descontinuidade, interrupção, impacto, uma coisa nova, que mais à frente fará sentido. *Corte e costura*, aí estão os conceitos básicos para o fluir da tecitura audiovisual.

Apresentação e retorno de personagens

Nas decisões de edição, o realizador vai se perguntar: em que momento introduzir determinado personagem? Com que legitimidade ele retorna ao longo do programa? Da mesma forma que “personagens”, consideramos na mesma categoria lugares, situações, ou outras unidades dramáticas.

Bem, a resposta é relativamente simples. Uma situação anterior, uma dúvida, um impasse funcionam como um “chamamento” dessa nova unidade (dentro da categoria *costura*; se assumirmos como *corte*, pode aparecer a qualquer momento, sem nenhum convite). Essa nova unidade dramática (personagem, lugar, situação, etc) deve ser *devidamente apresentada* ao espectador. Devemos entender *o que é essa novidade?* (pessoa, lugar, etc) para logo em seguida perceber o que ela faz ali. Essa apresentação não necessita formalidades convencionais. Não precisa de caracteres com nome, profissão e data, mas *informações mínimas que devemos apreender* para o desenvolvimento do programa. Essa apresentação pode inclusive ser visual, sem a mediação de palavras. Pode ser “a senhora negra de meia idade que vende balas na rua”, ou “o bar onde acontecem conversas sobre o bairro”, ou o momento em que o jovem músico talentoso encontrou o ídolo e estabeleceram uma conversa.

Uma vez “apresentado”, o personagem (ou local, ou situação) estará credenciado a reaparecer a qualquer momento, dentro da fruição do programa. Já o conhecemos.

Verdades e emoções

Como se escolhe um personagem? O que se quer dele?

Algumas qualidades irão compor o personagem a ser escolhido antes das gravações. Ele deve ser comunicativo, ainda que essa comunicação possa se dar por gestos, ou ações. Deve possuir um mínimo de carisma, algo indefinível, mas identificável: a capacidade de alguém atrair nossa atenção, por mais que suas ações pareçam desimportantes. E, naturalmente, sua escolha deve se dar dentro de um universo predeterminado pela produção: morador de tal localidade, tais condições etárias, de gênero, sociais, etc, dentro de um recorte sociológico da proposta do programa.

O realizador, e em especial o entrevistador, procurará aflorar dessa pessoa: *verdades e emoções*. *Verdades*, no plural: convicções daquela pessoa, afirmações que compõe a sua subjetividade, que o definem como indivíduo, que o difere de outros. Se essa verdade é objetiva, verdadeira, é de menor relevância. Importa a sua convicção, para a qual a credibilidade da situação, o *estar à vontade* é o mais importante. *Emoções*, por sua aderência à mensagem audiovisual. Se por um lado o *close* em uma lágrima que cai é um apelo vulgar, por outro lado uma voz que altera o tom, ou a interrupção momentânea de uma resposta que parecia fluida, são sinais inconfundíveis de algo que é importante para entrevistado. Além, claro de manifestações de alegria, surpresa, entusiasmo, apreensão, lamento, revolta, e reconciliação que parecem ser a matéria-prima da TV, da novela ao noticiário, passando por horário político, programa de auditório, todo e qualquer gênero. A emoção com credibilidade, e não a informação, é a matéria prima do audiovisual. É difícil escapar dessa dimensão do audiovisual. Alguns realizadores mais hábeis conseguem transferir a emoção *standard* que passaria na ação da tela para dentro do espectador, provocando a dúvida e a surpresa no choque de repertório. Nesse caso, a essência emocional do audiovisual não estará na trama da narrativa, mas numa criação complexa situada no espaço entre o programa e sua recepção.

Por onde começar um vídeo?

O prazer da página em branco é também a angústia de ter de completá-lo. Uma vez iniciado, é possível que o romance se desenrole, sugira seus próprios caminhos. Há que começar.

Uma das *piores* formas de iniciar um documentário é pelo histórico de seu assunto. Ainda que os fenômenos possam ter uma compreensão possível pela linha

do tempo, e ainda que a estrutura cronológica seja absoluta e inquestionável, esse certamente não é um bom começo para um audiovisual¹⁰.

Diz-se que os roteiros têm uma estrutura circular, ou mais precisamente a de uma espiral em três dimensões. Seu ponto de conclusão está compreendido no início, mas um pouco adiante no espaço, resultante da própria história a que assistimos. Qualquer fórmula será objeto de saudável polêmica, mas é certo que alguns dos discursos audiovisuais mais tradicionais e eficazes desfrutam desse princípio. Para ajudar o produtor audiovisual documental, vamos utilizar-nos dessa máxima, mas invertendo-a na ordem de criação. Dessa maneira preservamos a história a ser contada, permitindo a ela o curso que a própria realidade apontar: complexa, surpreendente. Podemos, no entanto, manusear a dimensão de *discurso* da história. E assim escolheremos *um início* que nos permita tirar proveito dessa fórmula. Trata-se de um problema de *edição*, portanto, e não da criação de um *desfecho* (que seria o desafio para os criadores de uma história ficcional). O começo poderá ser um personagem (individual ou coletivo, humano ou não) que antes mesmo de ser perfeitamente caracterizado, estará problematizando, imerso em um dilema. O editor poderá localizar no material bruto algum trecho gravado que antecipe e resuma do que trata o programa.

Há um aspecto formal referente ao início do programa, para o qual sugerimos uma atenta observância. Os primeiros momentos devem sinalizar o ritmo e a duração do programa. E mais: incluir, nos seus aspectos formais, os recursos audiovisuais que o programa lançará mão adiante. Trata-se de estabelecer o que se convencionou chamar de *contrato* com o espectador. Por serem abertas as regras do audiovisual necessitam de uma convenção obra-espectador, a cada caso. Tudo é válido, desde que devidamente pactuado. É como conduzir o espectador a uma estrada que será percorrida: pode ser asfaltada, com falhas ou até de terra, não há problemas: para cada uma, uma velocidade, um nível de atenção. Mas a estrada só será honesta se em seu início sinalizar o que vem pela frente.

Audiovisual para quê?

Algumas produções documentais investigam, sem saber aonde vão chegar. Outras são propositivas, partem de uma intenção, de um ideário, de um motivo junto

¹⁰ Um histórico se caracteriza por ser um tempo “frio”, distanciado. Ao realizador compete agarrar o espectador logo de saída, senão este pode zapear, clicar em outro vídeo, mudar de sala de exibição. Um tempo forte, intenso, atual, pode ser um bom início. O histórico, se necessário pode ser um bom segundo ou terceiro bloco, na levada de “isso tudo começou quando...”.

a quem será exibido. Mesmo estas últimas, que têm um objetivo, e com freqüência um cliente ou organização por detrás, devem entender as limitações (e as potencialidades) do audiovisual para um uso eficaz.

Ilha das Flores (Jorge Furtado, 1989) é um curta-metragem brasileiro clássico, muito usado em escolas e grupos pequenos para discussões de questões ambientais e sociais. Habilmente, o texto do locutor *over* nos conduz por uma lógica intrincada, falsamente científica, recheada de hipertextos, que explora a trajetória do tomate, da plantação ao lixo e ao consumo indevido por gente pobre. O espectador fica estupefato tentando acompanhar um raciocínio que, no final, se mostra acanhado e insuficiente perto do fato da pobreza e desigualdade humanas e do desejo irreprimível de liberdade.

Bem, *Ilha das Flores* é uma absoluta exceção. O realizador que desejar conduzir seu público à fio, em direção a uma conclusão ou reação pré-determinados, tem grandes chances de atingir enorme frustração.

Pois a obra audiovisual é aberta, que se renova a todo instante. À cada pequeno bloco com alguns segundos circulam uma enorme quantidade de informações, visuais e auditivas. Essas informações chegam ao espectador que, em diálogo com seu repertório, dá sentido próprio ao fragmento de texto, bem como ao seu conjunto. Alguns desses sentidos serão percebidos de forma parecida por pessoas de repertório próximo. Outros serão apreendidos de forma absolutamente individual e subjetiva. Para algumas pessoas chamará a atenção a reação de um personagem, uma fala emblemática, uma vestimenta, um gesto. Outros farão outras leituras, sendo que, se tiverem a oportunidade de assistir novamente ao programa, provavelmente farão outras considerações, se aterão a outros detalhes. Há muitos anos exibindo alguns mesmos filmes aos alunos de graduação, faço questão de ficar na classe, observando detalhes diferentes a cada exibição. Há, também, um pulsar do momento, que faz com que uma determinada exibição “pegue” ou não em sua audiência. É essa expectativa que dá calafrios ao realizador nos festivais, ou mesmo em exibições avulsas. O audiovisual é o mesmo; a reação coletiva mudará completamente, segundo o imponderável.

Portanto, é ineficaz o audiovisual que coloque o espectador na afirmação constante de “acho que entendi o que ele, o realizador, quer dizer com essa imagem” (ou esse personagem, ou essa seqüência, ou esse programa). “Acho que entendi a mensagem” é das afirmações mais estapafúrdias que se pode esperar

após a exibição de um audiovisual. Esse tipo de aproximação com a obra faria mais sentido na consideração de um texto dissertativo, com o qual um audiovisual não pode ser confundido. O que é um bom filme, então? Uma obra sensível na abordagem do real, que traz alguma inovação, que é densa de informação, que tem uma estrutura interessante, e que emociona.

Os documentários então devem abrir mão de objetivos? Certamente não, mas estes devem se adequar à lógica audiovisual. “Sensibilizar” é um ótimo conceito, que serve como guarda-chuva para muitos outros: alertar (sobre um perigo, um risco), chamar a atenção (para determinado assunto), estabelecer um patamar mínimo de discussões (um viés mais claramente educativo), convocar (para uma ação possível e necessária), reavivar (determinado caminho, ou história), estabelecer pontes (entre grupos diferentes), agregar (pessoas ou grupos distintos que nem percebiam ter um eixo em comum),

Dentro de um objetivo amplo entre esses, o realizador deve ter espaço para criar um programa instigante, repleto de novidades (pois não queremos assistir ao que já sabemos), revelador da complexidade do mundo (que por sua vez não anestesia a ação). Mas também claro em algumas asserções e pontos de partida (que não precisam ser explicitados). E ao mesmo tempo buscar certos elementos universais da arte e do audiovisual: visualmente atraente, *uno* enquanto obra, ritmado, com *timing* sob controle e duração adequada. E, se possível, um trabalho socialmente relevante, tecnicamente correto e eticamente sustentável.

CONCLUSÃO

Jean-Louis Comolli é um pensador francês influente na comunidade documentarista brasileira digamos mais crítica e questionadora. No texto *Sob o Risco do Real* Comolli clamava pela necessidade das fissuras no discurso do documentário, “buracos ou borrões”, evidenciando a vida em sua complexidade. Fazia o elogio das incertezas do documentário em detrimento do roteiro, pois roteirizado já está tudo à nossa volta, “totalizante e totalitário”. Por fim, recoloca o desafio da formação de novas gerações no documentário: “O imperativo de ‘como filmar’ – coração do trabalho do cineasta – coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme?”

De fato, aulas, cursos, oficinas e literatura do passado procuravam ensinar com operar aquela geringonça (câmera), o que era uma “boa luz”, como colocar no papel (roteiro) o que ia acontecer na vida, tridimensional e temporal, além de fluida. Outra época! Poucas (mas intensas!) décadas depois as pessoas interessadas (e minimamente vocacionadas) se “alfabetizaram” no audiovisual, de tanto que estão submetidas às imagens técnicas, e dão conta de resolver por si só (ou com pouca orientação) as questões operacionais. O desafio hoje me parece restabelecer uma conexão, um prazer e uma necessidade compartilhada do fazer documental. A questão de Comolli trazida para o Brasil de hoje pode ser “como fazer um filme relevante”, que não seja mais um a (*não*) ser assistido. Que transforme, um pouquinho que seja, àqueles que o assistirem.

É um pouco do que tentamos, e continuaremos tentando, numa busca que se reflete nesta dissertação, na trajetória de educador e de produtor, e na vida.

Uma pergunta nos persegue. Aplica-se não só ao documentário, ponta de lança da crítica à sociedade, mas à qualquer manifestação artística: É possível um trabalho contemporâneo, denso, sutil, que responda às questões da atualidade, e ainda por cima seja *popular*? Ou, olhando por outro ângulo da empreita: É possível um documentário para TV, daqueles que impactam a audiência em números expressivos, trazer relevo, textura, “fissuras”, complexidade, riqueza que se renova a cada exibição?

A resposta não é única, sim, não, nem talvez. A resposta não é escrita. A resposta será retangular, 16x9, articulando imagens e sons ao redor de uma boa idéia, esta por sua vez movida por um princípio ativo presente no realizador, sua verdade, força motriz da empreita. Vai dar trabalho.

BIBLIOGRAFIA

Sobre documentário e sua história:

AUFDERHEIDE, Patricia. **Documentary Film**. Oxford University Press, 2007, 157p.

BARNOUW, Eric. **Documentary**. Oxford University Press, 1983, 360 p.

BARSAM, Richard. **Non-Fiction Film**. Indiana University Press, Indianápolis, 1992, 482 p.

COLLEYN, Jean-Paul. **Le Regard Documentaire**. Centre Georges Pompidou, 1993, 160 p.

DA-RIN, Silvio. **O Espelho Partido**. Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2004.

ELLIS, Jack C. **The Documentary Idea**. Prentice Hall, New Jersey, 1989, 310 p.

ELLIS, Jack e McLane, Betsy. **A New History of Documentary Film**. 2009 Continuum, New York, 384 p.

HARDY, Forsyth. **Grierson on Documentary**. Collins, Londres, 1946, 250 p.

JACOBS, Lewis. **The Documentary Tradition**. WWNorton e Company, New York, 2ª edição, 1979, 594 p.

MOURÃO, Maria Dora e Labaki, Amir (organização). **O Cinema do Real**. Cosac Naify 2005, 285 p.

NICHOLS, Bill, **Introdução ao Documentário**, Papirus, 2003.

ROSENTHAL, Alan, **New Challenges for Documentary**, Focal Press, 1988

WOOD, Daniel B. "**In 'docu-ganda' films, balance is not the objective**", *Christian Science Monitor*, June 02, 2006. <http://www.csmonitor.com/2006/0602/p01s02-ussc.html>

VAUGHAN, Dai. **For Documentary**. University of California Press, 1999, 215 p.

Sobre o documentário brasileiro:

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. 1ª reimpressão, Brasiliense, 2003.

LINS, Consuelo e Mesquita, Cláudia. **Filmar o Real – Sobre o Documentário Brasileiro**. Contemporâneo, Zahar, 2008. 94 p.

LABAKI, Aimar. **Introdução ao Documentário Brasileiro**. Francis, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil**. 2ª edição 2004 Summus editorial 382 p.

Sobre processos de criação em documentário:

BERNARD, Sheila Curran, **Documentário – Técnicas para a Produção de Alto Impacto**. Campus, 2008.

JACOBS, Lewis. **The Documentary Tradition**. WWNorton e Company, New York, 2ª edição, 1979, 594 p.

LEVIN, G. Roy **Documentary Explorations 15 Interviews with Film Makers** Anchor Press, New York, 1971 416 p.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Zahar, 2004 205 p.

MATTOS, Carlos Alberto. **Jorge Bodansky - O homem com a Câmera**. Imprensa Oficial, 2006 406 p.

MACDONALD, Kevin e Cousins, Mark. **Imagining Reality: The Faber Book of Documentary**. Faber and Faber, 1996, 400 p.

Sobre processos de criação:

SALLES, Cecília. **Redes da Criação**. Horizonte 2006 176 p.

SALLES, Cecília. **Crítica Genética - uma (nova) Introdução** . EDUC 2008 140 p.

Sobre Linguagem de TV e vídeo:

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. Editora Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo, Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. 1993, EDUSP, 312 p.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro, Editora: Arbor, 1981.

Sobre ensino de vídeo e de documentário:

BADDELEY, W. Hugh. **The Technique of Documentary Film Production**. Focal Press, New York, 3ª ed., 1973 281 p.

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário – Técnicas para a Produção de Alto Impacto**. Campus, 2008.

DANNENBAUM, Jed; Hodge, Carroll e Mayer, Doe. **Creative Filmmaking**, Fireside, 2001.

HAMPE, Barry. **Making Documentary Films and Reality Videos**. Owl Books, New York, 1997, 336 p.

KOCHBERG, Searle. **Documentary Production**. Wallflower Press, London, 2002, 208 p.

MILLERSON, Gerald. **Video Production Handbook**. Focal Press, 1987

PUCINI, Sérgio. **Roteiro de Documentário**. Papirus, Campinas, 2009, 141 p.

RABIGER, Michael. **Directing the Documentary**. Focal Press, Boston, 1987.

ROSENTHAL, Alan **Writing, Directing and Producing Documentary Films and Vídeos** Southern Illinois University Press Carbondale (ILL) 2007 4ª Edição, 2007, 397 p

WATTS, HARRIS. **ON CAMERA**. SÃO PAULO, SUMMUS EDITORIAL. 1988.

Sobre apresentação de projetos:

DOCTV Brasil IV **Manuel de Produção. Oficina para Formatação de Projetos** 95 p. 2008

SESCTV **Orientação para Produtoras de Conteúdo Audiovisual** SESC SP 2008.

ANEXOS

ANEXO 1

Trabalhos orientados por Julio Wainer no curso de jornalismo da PUC SP

Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) de jornalismo, com suporte audiovisual, orientados entre 2003 e 2009.

Total: 90 trabalhos (15 veiculados na TV Cultura, programa *Campus*)

2009 (manhã)

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Bruna Bittencourt	<i>Modelos Mirins</i>	O universo de modelos e artistas mirins femininas
Carlos Eduardo Massarico	<i>São Bento – Um Time de Tradição</i>	O decadente time São Bento de Sorocaba e seus impasses atuais
Fernanda Catania e Natalia Chagas	<i>Terapia do Nariz</i>	A formação em <i>clown</i> para estudantes de medicina.
Daiane Alioto	<i>Além dos 8 segundos</i>	Barretos durante a festa Peão de Boiadeiro, por três personagens principais: uma dupla sertaneja, um peão, um berrante.
Débora Cestare	<i>Cover</i>	O fenômeno das bandas cover, com destaque a cópia do Guns and Roses
Max Fischer e Renata Puccinelli	<i>Em busca do bar perfeito</i>	Piloto de programa de TV sobre bares de São Paulo
Otavio Silveiras	<i>Pesado</i>	As modalidades e diferenciações musicais do rock alternativo.
Wellington de Oliveira	<i>Fronteiras da Mata Atlântica</i>	Autor revisita sua cidade de origem, Petrópolis, e vê problemas ambientais no bairro pobre que nasceu.

2008 (manhã)

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Danilo Zecchin, Brunno H. Kono e Luis Orsolon	<i>Pé-de-Obra</i>	A iniciação ao futebol vista pelos juvenis de um grande time
Sabrina Bevilaqua e Yasmim Taha	<i>Poupança Comunitária</i>	A alternativa da Poupança Comunitária, aplicada em 2 comunidades do Estado de São Paulo
Marcelo Zázzer e	<i>15 anos do bi-</i>	Histórico da conquista, onde

Renata Cecilio Lutfi	<i>campeonato mundial SPFC</i>	quase todos os jogadores dão depoimento.
Maria Fernanda S. Teperdgian, Diana Carla Ferreira Neto e Renato Garcia	<i>À Sombra do Medo</i>	Um olhar sobre a agressão doméstica contra a mulher
Larissa Dimov Lourelli e Maria Rita Ribeiro França	<i>O Despertar de Sofia</i>	Questões do ensino público, visto pelos olhos de uma menina curiosa (personagem ficcional)
Luciano Koji Abe e Ricardo Vasques Hércias	<i>Irmãos de Ringue</i>	O Vale—tudo (MMS) com destaque em três personagens
Mariana Lemos Amaro, Isabela Almeida Domenici	<i>A Vida de Quem Fica</i>	O luto.
Ana Cecília V. L. Davids	<i>Teatro e Imprensa</i>	Relações de amor e ódio entre a imprensa e o teatro alternativo.
Lívia Di Bartolomeo	<i>Feira Livre Sobrevive</i>	Resistência da feira livre perante formas de distribuição de alimentos

2007 (manhã)

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Isabella Daelli	<i>Em Família</i>	A coesão da família brasileira, através de um estudo de caso
Rafael Radesco e Érica Abud	<i>Patológico</i>	O grafiteiro Pato
Francine Sayuri	<i>Burajirujin</i>	Histórias de opressão aos imigrantes japoneses durante a ditadura Vargas, pela neta do casal.
Diego Zequim Aurélio	<i>Vozes da Arbitragem</i>	O futebol, por juízes e bandeirinhas.
Camila de Oliveira e Andrea Dallevo	<i>Quantos sonhos você tem?</i>	A vida de idosos, a velhice, as alternativas de qualidade.
Igor Gasparini	<i>Anestesia da Dor</i>	Discussão sobre as imagens de dor e tragédia eiculadas na mídia.
Rafael Câmara e Vitória Guimarães	<i>Sobre Consumo Popular</i>	Ensaio sobre o fenômeno do consumo popular, partindo-se das Casas Bahia.

2006 (manhã)

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Maria Fernanda Pauli, Mariana Pastore e Marília Borges	<i>Por Um Gol</i>	A torcida do Palmeiras, com destaque em dois personagens.
Fernanda Ghislotti	<i>Fé-menina</i>	A manifestação da Fé em mulheres jovens.
Juliana Macedo e Marcia Kamijo	<i>O Instante Mágico</i>	O impacto que uma mesma foto causa em várias pessoas.
Carolina Guastafarro	<i>Visões de São Paulo</i>	Fotógrafos que fazem da cidade de São Paulo seu objeto de representação
Thiago Yoshinaga	<i>Bricolagem</i>	Animação, tendo como pano de fundo uma suposta invasão da cidade por alienígenas
Paulo Lee Burnquist	<i>A Sagração da Primavera</i>	Um assentamento nas imediações da cidade de São Paulo, e a metáfora com a música clássica.

2005 manhã

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Adriana Plut e Luciana Obniski	<i>Sem Teto</i>	A vida em um prédio no centro de São Paulo ocupado por movimento sem-teto.
Ana Cristina Chaer Dib Netto, Ana Leticia M Salla, Fernanda Saad	<i>Histórias de Amor</i>	Três histórias de amor: um casal vindo do exterior, um casal que se conhece desde criança, uma viúva.
Beatriz Monteiro Pinheiro	<i>Os catalizadores do mundo</i>	Em trabalho gravado na Inglaterra, movimentos jovens antiglobalização
Diego Garcia	<i>Noturnos</i>	Trabalhadores da noite contam como é a cidade da madrugada: fotógrafo, vigia.
Thais Heinisch, Paula Harumi	<i>Cólera</i>	Histórico do grupo de rock.
Manu Ebert	<i>Travestis</i>	Histórias de transexuais e travestis, por eles mesmos
Pedro Biava	<i>Luciara</i>	Uma pequena comunidade às margens do rio Araguaia, com conflitos fundiários emergentes
Juliana Napolitano	<i>Modelos</i>	Manifesto libertário,

Frigieri, Bruna Gallegari, Luis Fernando Rovai, Nina Liesemberg	<i>desgastados: a necessidade de uma nova forma de ação política.</i>	denunciando as formas de manipulação do consumo nos meios de comunicação.
---	---	---

2005 Noite

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Fabio Giansesi	<i>Straight Edges</i>	DVD interativo com 13 blocos acerca do movimento alternativo <i>Straight Edges</i> .
Leticia Jiménez e Bel Mercês	<i>Sobre Amigos e Canções</i>	O movimento Clube de Esquina, contado por seus integrantes
Gabriela Megale e Raquel Fortuna	<i>Provincianópolis</i>	A história de três dos mais famosos edifícios de São Paulo: Copan, Conjunto Nacional, Ed. Itália.
Mayana Borzani	<i>Congada do Sertão do Puruba</i>	A tradição da Congada mantida por uma família no interior de Ubatuba.
Juliana Lozano, Marina Malta, Thais Kuzman	<i>Sintoma</i>	Expressões do medo na metrópole.
Janaina Plesmann, Iara Giannotti	<i>Hip Hop e formação de jovens</i>	A dimensão educativa do Hip Hop.
Denise Meira do Amaral	<i>A luta da Ocupação Plínio Ramos</i>	A evolução das negociações e o despejo em uma ocupação no centro de São Paulo
Francisco P. Mendes	<i>corneteiros</i>	A fanática torcida de pequenos clubs no interior de São Paulo
Renato Schreiner Salem	<i>Olhando de Lado</i>	Experimental sobre o trânsito e a circulação de pessoas nas ruas de São Paulo
Flávia Gasi, Lilliane Tidon	<i>Inferno Verde</i>	Ficção: reconstituição de situações de opressão em um Convento.
Mariana Mercadante Oliva, Paula Szutan	<i>Imaginário: Olhares da Realidade</i>	A discussão do documentário, feito a partir de gravações in loco de uma produção profissional.
Thais Cortez, Diana Assenato Botelho	<i>O Corpo que Fala</i>	Hipersexualidade e hipossexualidade, em combinação de gêneros audiovisuais .

2004 Manhã

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Ligia de Almeida Carvalho e Julia Teixeira Bussius	<i>Sabor de Cultura</i>	A culinária, segundo três tradições: brasileira, árabe e judaica.
Marianne Godoy Shaeffer	<i>Gentil Godoy</i>	A desagregação da família da autora, a partir do Alzheimer do avô.
Dante Marino, Felipe Siena Tomazelli, Leonardo Stavale de Castro Gonçalves	<i>Sementes de Rua</i>	O trabalho social e artístico para reconstrução da vida de moradores de rua.
Addriano Grieco	<i>Império de Fibra</i>	O histórico da fibra de vidro em carros nacionais.
Branca L. Nunes da Silva e Thiago Benicchio	<i>Sociedade do automóvel</i>	A presença do automóvel na sociedade.
Bruna Monteiro Barros	<i>TEMP</i>	Experimental sobre o movimento artístico alternativo.

2004 Noite

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Rafael de Faria Cortez	<i>Estudo</i>	Reflexão sobre a própria trajetória como aluno de violão.
Juliana Kiyomura Moreno e Na Rae Lee	<i>Yuba – Perto da Utopia</i>	Uma comunidade japonesa de perfil autogestionário, no interior de São Paulo.
Mario Iughetti Mazeu	<i>Batalha na Educação</i>	A reflexão do processo educativo desenvolvido pela Editora Abril no município de Batalha, AL.
Carolina Canuto de Sá Cunha e Marcela Grandolpho da Silva	<i>O seu corpo tem limites?</i>	O potencial e limites do corpo humano.
Fernanda Paulillo e Érica Sato	<i>Lenda</i>	A reconstrução de uma lenda urbana
Eliene Regina Costa, Flávia Costa Ballon Baldi Thais Iervolino dos Santos	<i>Ousar Lutar</i>	Reconstituição do episódio da Guerrilha no Vale do Ribeira, em São Paulo.
Anelise Paiva Csapo	<i>Bela Donas (as meninas da cena)</i>	Meninas na cena punk de São Paulo

	<i>punk)</i>	
Leandro Divera Schegerin A Bezerra	<i>Siciliana</i>	Ficção. Comédia acerca de chefões e pizzas.
Julia Bandeira de Melo Aguiar e Giulianna	<i>Retratos de Chico Buarque</i>	Celebração da obra de Chico Buarque
Bruno Oliveira Mazzoco e Felipe Costa Neves	<i>Samba da Vela</i>	O grupo que criou o Samba da Vela, em São Paulo.
Paula Letícia Brandão Sereno e Roberta Bichara	<i>Carrinheiros</i>	Criação a partir de imagens e depoimentos de carrinheiros nas ruas.

2003 Manhã

Nomes dos alunos	Nome do filme	assunto
Ana Carolina Martins, Patricia Felizetti Marcelino, Rafaela Trajano	<i>Olhares italianos na uva brasileira</i>	A Festa da Uva em Vinhedo
Flávia Valente Correia, Beatriz Rodrigues Paulino	<i>Mãe e Profissional</i>	A dupla jornada das mulheres, em casa e no trabalho
Bruno D'Angelo, Flávia Lima, Kelly Fernandes	<i>Bolívia em retalhos</i>	A comunidade boliviana em São Paulo
Bruno D'Angelo, Flávia Lima, Kelly Fernandes (2º sem)	<i>Nos braços de Iemanjá</i>	Ritual do Candomblé, com explicações.
Bruno Puopolo A Almeida, Célio Galvão Jr e Vicente Gioielli	<i>Na bola como no céu</i>	Sobre o encantamento do futebol.
Elisa Soares do Amaral e Gissela Mate	<i>Ó de casa</i>	Formas de morar, por cinco mulheres de diferentes perfis.
Julianne M do Carmo e Mariana Pollara Zylberkan	<i>Mães da FEBEM</i>	Mães de internos da FEBEM: três casos
Paula Sarcinella e Guilherme S. Maciel	<i>Far La Mérica</i>	Perfil de surfista que retorna ao Brasil com títulos internacionais
Monica Simioni, Daniela Santucci, Daniela Motz	<i>Mulheres da Casa Eliana de Gramont</i>	Sobre a violência contra mulheres

2003 Noite

Nome do alunos	Nome do filme	assunto
Aline Faria e Renata Salloum	<i>Reciclagem</i>	O lixão em lago de Carapicuíba
Antonio Carlos Gdikian Bortoletto	<i>Piloto: Programa Aventura</i>	Piloto de programa de TV sobre aventuras
Beatriz P. Whitaker Assupção e Maíza Garcia Agunzi	<i>Play rec</i>	produção independente de vídeo
Camila Turim	<i>Odile</i>	Ficção em uma entrada de cinema envolvendo uma musa
Caroline Lellis de Andrade e Ricardo C. Martensen	<i>Windhuk</i>	História do navio alemão Windhuk, que se perdeu no mar e deu na costa brasileira na II guerra
Adriana Costa Sapienza, Denis Marcondes Fernandes e Thais F. Pompeo de Camargo	<i>O Palhaço e o Riso</i>	História do palhaço e do circo
Edney Mota e Felipe Imparato	<i>O Homem e a Morte</i>	Visões de várias religiões acerca da morte
Fernando F. Kadaoka e Marcelle G. S. Ianelli	<i>Dublagem</i>	Como funciona a dublagem, pelos técnicos e profissionais envolvidos
Leandro Calmon Colon	<i>Corinthias, Minha Paixão é Você</i>	Fiel torcida corintiana
Pedro Bayeux Galiza	<i>Compre-me: Eu, Vontade de Morrer</i>	Manifesto contra massificação dos indivíduos
Renata Schenfert Cuppen e Thiago Reis Corte	<i>Projeto Grael</i>	O projeto de Vela em Niterói, para jovens moradores de favelas
Thais Batista Siqueira e Ana Maria Alves Barbour	<i>De repente o RAP</i>	O Movimento RAP
José Marcos Rocha	<i>Desencontros</i>	Ficção – jovem em dúvida quanto ao futuro
Maurício Sacramento	<i>Vozes dissonantes</i>	Mendigos na noite paulistana

ANEXO 2

Documentários produzidos no âmbito do Curso Intensivo da Academia Internacional de Cinema

Tema: MINHOCÃO (2º SEM 2006)

TÍTULO	EQUIPE	ABORDAGEM
<i>Caíque</i>	Danilo Rezende e Osmar Zampieri	Menino que vende produtos no engarrafamento do viaduto: quem é aonde mora
<i>Elevado à Insônia</i>	Daniel Cronfli, Jorge Lepesteur e Pedro Gueller	Minhocão visto depois do horário de seu fechamento
<i>O que sou Eu</i>	Diego Azzi, Maria Severian, Pablo Peinado	Visão poética do uso e ocupação do minhocão
<i>Ante-Sala</i>	Josafá Veloso e Andres Vera	Pessoas que moram no terceiro andar dos prédios contíguos à pista do minhocão
<i>Minhocando</i>	Manuela Montoya e Maria Stein	O entorno do Minhocão, do ponto de vista de uma criança
<i>Sinfonia do Caos</i>	Kelly Santos e Juliana Bologna	Criação a partir de imagens e sons tomados juntos ao viaduto
<i>De Passagem</i>	Ana Claudia Streva, Levi Mendes Junior, Marcelo Szabo	O minhocão, segundo os taxistas

Tema: AUGUSTA - (1º SEM 2007)

TÍTULO	EQUIPE	ABORDAGEM
<i>Kino Pravda (Cine Verdade)</i>	Miro Gaudêncio, Thiago Gouveia, Bernardo Spindola, Bruno Fraga	Os cinemas da Rua Augusta
<i>Augusta (extra) Ordinária</i>	Fernanda Nascimento, Thais Romaneli, Daniela Lereario, Nina Valentini	Um passeio pela rua Augusta com pessoas que transitam por ela ,como passagem para ir de um local a outro da cidade
<i>Da Martins à Colômbia</i>	Marcos William, Leonardo Araujo, Diego Alvarez	Um dia na rua Augusta – do nascer do sol ao por do sol
<i>Com Outros Olhos</i>	Andrea Felicio, Tiago Godoy, Caco Scariatelli	Um grupo de cegos passeiam pela rua Augusta – suas sensações, e vivências no trajeto
<i>Charme (Tamo Junto)</i>	Antonia Regina, Leandro Muller, Beatriz Monteiro, Ana Paula Viana	Um inventário sobre o cotidiano do Bar Charme

Tema: HIGIENÓPOLIS - (2º SEM 2007)

TÍTULO	EQUIPE	ABORDAGEM
<i>Muro</i>	Carolina Abreu, Denise Meira do Amaral, Michele Roza, Paula Mantoro	O muro do cemitério da Consolação é mostrado como metáfora de várias passagens e transições possíveis
<i>Céu dos Outros</i>	Cássia Gusson, Jorge Yuri, Leandro Ribeiro	Um artesão que ocupa uma esquina do bairro- o modo como ele vê a vida, suas idéias e impressões
<i>Eu, Márcia</i>	Felipe Gavioli e Vanessa Rodrigues	Personagem errante, que escreve e publica nas paredes do bairro.

Tema: BARRA FUNDA - (1º SEM 2008)

TÍTULO	EQUIPE	ABORDAGEM
<i>O Afinador de Pianos</i>	André Linn, Bruno Ceccon, Diana Gama, Manoel Hayne, Maria Julia Bottai	Um afinador de piano e a sua família, com diversos significados para a música, o piano e sua profissão.
<i>Estação Vida</i>	Kátia Quartarollo, Lara Alcadipani, Mila Dezan, Monique Vasques, Pedro Moraes	Em galpão no Parque da Água Branca acontece encontros semanais de dança para a terceira idade. Quem são?
<i>Memórias da Barra Funda</i>	Iara Diniz, Raul Neto, Tatiane Carvalho	Personagens nordestinos contam um pouco da história da barra funda
<i>Barra Funda (Palmeiras)</i>	Carmen Bärenninger, Karen Marins, Luiz Novaes, Ronaldo de Souza	A origem do nome, sinônimo de confusão, em dia de jogo de futebol no Parque Antártica
<i>Conhece o Mário?</i>	Roney Albert Chiaverini, Fernando Colantuono, Tatiana Massara de Almeida Bispo	A casa que Mário de Andrade morou, e a relação da vizinhança com o escritor.

Tema: VALE DO ANHANGABAU - (2º SEM 2008)

TÍTULO	EQUIPE	ABORDAGEM
<i>Felizidade</i>	Carolina Gutierrez, Germano Blankenburg, Marília Arantes, Paulo Miyada, Solange Machado	O projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para o Vale, com uma leitura da região pelos moradores
<i>Memórias de Uma Rosa</i>	Aline Dantas, Adriano Celante, Jaqueline Nichi, Gabriel Paiva	O teatro municipal tem uma guia, que faz o trajeto com turistas há dezenas de anos. É sua vida.
<i>Sorria!</i>	Alexandre Padiãl, Bruna Gottardo, Leticia Fiochi, Luís Henrique Vilani	Como seria a região do Viaduto do Chá visto somente por câmeras de segurança?

Tema: BOM RETIRO - (1º SEM 2009)

TÍTULO	EQUIPE	ABORDAGEM
<i>Ainda Que Não Seja Nada</i>	Birgit Schroder, Magali Medina, Marly Mora, Paula Romazza	No Jardim da Luz, pessoas esperam. Só isso.
<i>Zépa</i>	Luís Augusto Fakri, Tiago Barreto, Thaís Lopes, Diego Gonzalez, Montaury Porto Filho	A rua José Paulino, no sábado e no domingo, situações opostas.
<i>Toque-me</i>	Janine Zapata, Mira Blester, Ligia Leme, Paulo Alexandre, Edith Barcelos	Um piano é deixado no saguão da Estação da Luz. Como as pessoas se apropriam dele?
<i>Enrítica</i>	Camila Cañeque, Rosangela Cadoso, Daniel Celli, Omid Burgin	“A Vitrine” (ao contrário) é um ensaio com manequins, que parecem gente, e pessoas gente que se portam como estátuas.
<i>Hotel</i>	Alexandre Melo, Paulo, Thiago Carvalhaes	Uma noite passada nos hotéis-muquifo da Cracolândia

Tema: LIBERDADE (2º SEM 2009)

TÍTULO	EQUIPE	ABORDAGEM
<i>Jiyuu - Liberdade</i>	Julia Rufino, Jorge Costa, Afonso Flores, Renata Vieira, Carlos Faria, Camilo Carrara	Um dia na feira de artesanato da Liberdade, da manhã ao amanhecer
<i>Primeiro raio de sol do novo ano</i>	Lourdes Spineli, Cida Rosi, Tânia Mara, Raquel Vansconcelos	Perfil de dona de restaurante, sobrevivente da bomba de Hiroshima
<i>Cine (ma) Niterói</i>	Felipe Bomfim, Karina Imoto, Ligia Jardim, Felipe Bomfim, Leticia Marques, Ligia Jardim	Fragmentos do Cinema Niterói, construído com falas e trechos de filmes orientais
<i>Amigo: Si não tens o que fazer, não o faças aqui</i>	Ana Paula do Val Marcela Levy Anah Clara Pacheco, Camila Brandão, Débora Piha, Guilherme Beloto, Marcela Levy	Na Baixada do Glicério, o lado pobre da Liberdade, crianças brincam nas ruas, desafiando as regras locais.
<i>Caminhos do Chá</i>	Ricardo Devecz, Gustavo Bechtold, Maria Tereza Azevedo, Iana Palobello	A Cerimônia do Chá em documentário multicultural.