

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Henrique Finco

**IMAGEM INTENSA E PERFORMANCE COMO TESTEMUNHO
EM FILMES DOCUMENTÁRIOS NO BRASIL**

Florianópolis, SC.
2012

Henrique Finco

**IMAGEM INTENSA E PERFORMANCE COMO TESTEMUNHO
EM FILMES DOCUMENTÁRIOS NO BRASIL**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª Alai Garcia Diniz.

Florianópolis
2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

F493i Finco, Henrique

Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil [tese] / Henrique Finco ; orientadora, Alai Garcia Diniz. - Florianópolis, SC, 2012.

1 v.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Salles, João Moreira - Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3. Cinema. 4. Documentário - (Cinema). 5. Performance (Arte). I. Diniz, Alai Garcia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

*A Olney São Paulo, cineasta brasileiro preso e torturado pelos milicos
por ter feito o filme Manhã cinzenta.*

AGRADECIMENTOS

A Janete Biella, pelo apoio e paciência. À Professora Alai Garcia Diniz: sem ela esta tese não existiria. Ao Professor Mauro Eduardo Pommer, à Professora Aglair Maria Bernardo, à Professora Tânia Regina Oliveira Ramos, ao CCE e à UFSC.

RESUMO

Problematizar a relação do filme documentário com a realidade é o objeto desta tese, que se organiza a partir de um recorte espacial definido no Brasil, país em que a imersão de novos atores sociais também exige novos modos de narrar. Assim, utiliza-se como corpus dois filmes de João Moreira Salles para discutir os relatos fílmicos e suas estratégias: *Notícias de uma guerra particular* (1999), que têm, na denominação de Fernão Ramos (2005b), a “cicatriz da tomada” e que é um filme que tem um caráter fundacional no cinema, que, por sua vez, reverbera em filmes ficcionais como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), em contraste com outro procedimento, tendência a que Bill Nichols (2005) classifica de “documentários performáticos”, presente em *Santiago* (2007). Ao perceber o documentário como antiespetáculo, este estudo entende que estes topos de filmes possam resgatar sentidos perdidos em uma distopia que Josefina Ludmer (2010) qualifica de *realidadficción*.

Palavras-chave: Cinema. Documentário. Reflexividade. Auto-reflexividade. Performance. Cicatriz da tomada. Realidadficción. João Moreira Salles. Notícias de uma guerra particular. Santiago.

RESUMEN

Discutir la relación del documental con la realidad es el objeto de esta tesis, que se organiza a partir de una determinada zona territorial: el Brasil, un país donde la inmersión de los nuevos actores sociales también requiere nuevas formas de narrar. Para esto, el corpus se compone de dos películas de João Moreira Salles que se utilizan para analizar los relatos fílmicos y sus estrategias: *Notícias de uma guerra particular* (2007), una película que contiene lo que Fernão Ramos (2005b) denomina "cicatriz de la toma" (Ramos, 2005b), es una película que sirve de fundación, por haber influido en otras películas como *Cidade de Deus* (2002) y *Tropa de Elite* (2007), entre otras. La narrativa de esta película contrasta con la de otra película, *Santiago* (2007), que tienen lo que Bill Nichols (2005) llama "actos performativos". Al entender el documental como un evento antiespectacular, este estudio revela que las películas pueden canjear los sentidos perdidos en una distopía, que Josefina Ludmer (2010) describe como *realidadficción*.

Palabras-clave: Cinema. Cine-documental. Reflexividad. Auto-reflexividad. Performance. Cicatriz de la toma. Realidadficción. João Moreira Salles. Notícias de uma Guerra Particular. Santiago.

ABSTRACT

The objective of this work is to discuss narrative strategies that can be used to approximate the documentary films of his object, questioning the relationship of these with the reality, especially in Brazil. For this, uses two films of João Moreira Salles as an example: *Notícias de uma guerra particular* (1999), which has markedly what Fernão Ramos (2005b) calls the "scar shooting", and *Santiago* (2007), where author's presence is crucial to define the character of the film, may be included in the category that Bill Nichols (2005) calls "performative documentary". Also, seeing the documentary as anti-espectacle, this study finds that those movie stubs can redeem senses lost in a dystopia that Josefina Ludmer (2010) describes as *realidadficción*.

Key words: Cinema. Picture. Cine-documentary. Reflectiveness. Auto-reflectiveness. Performance. Scar shooting. Realidadficción. João Moreira Salles. Notícias de uma Guerra Particular. Santiago.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 - Aspectos teóricos sobre a linguagem e os dispositivos	29
Capítulo 2 - O real e a realidade fotográfica	39
Capítulo 3 - Procedimentos e estratégias narrativas	68
Capítulo 4 - O documentário no Brasil e sua linguagem	89
Capítulo 5 - <i>Notícias de uma guerra particular</i>	109
Capítulo 6 - <i>Santiago</i>	133
Considerações finais	156
Referências	160
Apêndice A - Decupagem de <i>Notícias de uma guerra particular</i>	175
Apêndice B - Transcrição da faixa comentada de <i>Notícias</i>	207
Apêndice C - Transcrição da faixa comentada de <i>Santiago</i>	233
Apêndice D - Decupagem do filme <i>Santiago</i>	263
Apêndice E - Transcrição das falas do filme <i>Santiago</i>	283

INTRODUÇÃO

O que orienta este trabalho é a seguinte hipótese: os filmes documentários com elementos testemunhais têm experimentado transformações¹ narrativas no sentido de, além de mostrar a matéria de que são feitos, dar espaço cada vez maior à subjetividade autoral, a ponto desta vir a aparecer como uma performance do documentarista. Simultaneamente, e de forma quase simétrica, em filmes que contenham o que Fernão Ramos (2005b) denomina “cicatriz da tomada”², esta presença autoral pode se fazer menos necessária como estratégia narrativa de aproximação do filme a seu objeto.

Para conduzir esta discussão, construímos o texto com a seguinte estrutura: a **Introdução**, onde problematizamos o cinema documentário, como forma de introduzir nossa discussão sobre duas diferentes estratégias narrativas, entre inúmeras possíveis, que estes filmes podem utilizar, com a apresentação justificada de nosso *corpus*. A seguir, no **Capítulo 1: aspectos teóricos sobre a linguagem e os dispositivos**, há a descrição dos critérios utilizados para selecionar os referenciais de análise crítica que utilizaremos. Na sequência, o **Capítulo 2** trata de algumas das relações possíveis entre o **real e a**

¹Transformações estas que estão relacionadas a um processo dialógico entre realizadores, crítica cinematográfica e espectadores e que respondem à consciência das limitações quanto à capacidade narrativa dos relatos cine-documentais.

² Este conceito de “cicatriz da tomada” tem uma equivalência no conceito baziniano de imagem intensa. André Bazin utiliza o conceito de *imagem intensa* em vários dos artigos que compõem a coletânea *Qu'est-ce que le Cinéma?*, da qual utilizamos a tradução brasileira de Juliana Jardim Barboza, editada pela editora Brasiliense com o nome de *O cinema: ensaios*, edição de 1991. Alguns destes artigos são: *O cinema e a exploração* (p.33); *O mundo do silêncio* (p.42); *À margem de “O erotismo no cinema”* (p.225). Fernão Ramos (1998), no artigo *Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada*, editado no sítio de internet da Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, da Universidade da Beira Interior (Portugal), comenta extensivamente este conceito de Bazin, enfatizando que a intensidade da imagem está relacionada à circunstância da tomada, tendo desenvolvido mais tarde, o conceito de *cicatriz da tomada*, que acreditamos seja um *insight* que enfatiza a relação “circunstância da tomada” e “intensidade da imagem”, sintetizando de forma muito feliz a conceituação de Bazin.

realidade fotográfica, onde será discutida a sempre problemática relação dos filmes documentários com o que se pode chamar de “real”, seguido do **Capítulo 3**, que discute **Procedimentos e estratégias narrativas**, onde abordamos as principais estratégias narrativas utilizadas no domínio³ do cinema documentário, baseados em uma classificação proposta por Bill Nichols (1997, 2005, 2008)⁴. No **Capítulo 4: O documentário no Brasil e sua linguagem**, discutimos algumas transformações pelas quais passou a linguagem dos filmes documentários no Brasil. Depois deste, passamos à leitura dos filmes, que acontecerá no **Capítulo 5: Notícias de uma guerra particular** e no

³ Utilizamos “domínio”, aqui, nos termos em que foi enunciado por Sílvia Da Rin. Conforme ele, se as fronteiras do documentário são “incertas e desafiam o estabelecimento de uma definição extensiva, capaz de esgotar todas as ocorrências, isto não nos impede de reconhecer a existência concreta deste grande regime cinematográfico – que preferimos chamar de domínio, entendido como âmbito de uma arte”. (DA-RIN, 2004, p.19).

⁴ É a esta classificação que sempre iremos recorrer neste texto, lembrando que existem outras possibilidades, como as que dividem os filmes documentários em “modernos” e “pós-modernos”, muito utilizada em vários textos sobre o cinema documentário brasileiro, por exemplo. Nestes casos, os documentários produzidos no Brasil do final da década de 50 a cerca de 1968, seriam “documentários modernos” e os produzidos após este período, aproximadamente após o *Cabra marcada para morrer* (1984), seriam pós-modernos. Para nós, este tipo de classificação explica muito pouco, por não conseguir explicar nem como e nem porque aconteceram as transformações narrativas nos documentários, esquecendo que houve um corte abrupto no movimento cinematográfico do Brasil na década de 1960, que atingiu um especial vigor o cinema documentário. Para nós foi este fator, que é a ditadura de primeiro de abril de 1964, que impossibilitou as transformações qualitativas da narrativa documental que, naquele momento (década de 1960) estava em ebulição e praticamente a ser reinventada no Brasil, onde além dos sempre citados “documentários modernos” - aqueles que tinham a predominância de um “modelo sociológico” - havia outras formas narrativas aflorando, inclusive formas reflexivas, além de outras críticas ao modelo CPC da UNE e à forma canônica griersoniana, como discutiremos no capítulo 4. Esta transformação dialógica foi percebida por Jean Claude Bernardet, que falou sobre ela em dois livros fundamentais: “*Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*”, de 1967 e “*Cineastas e Imagens do povo*”, de 1985.

Capítulo 6: *Santiago*. Finalmente, fechando o texto, passamos às **Considerações finais.**

Para começar a problematização do cinema documentário, deve ser dito que, em decorrência da grande diversidade de propostas narrativas, éticas e estéticas que podem ser encontradas entre obras que compõem o domínio do cinema documentário, é impossível uma definição precisa para estes tipos de filmes, como já reconheceram vários pesquisadores⁵.

Alguns deles, como Noël Carrol (2005), advogam que uma definição clara dos filmes documentários seria alcançada, caso nos ativésemos à análise dos relatos neles contidos e a partir de como são construídos. Desta forma, ele propõe que o termo “filme documentário” seja substituído pelo termo “filme de asserção pressuposta” (CARROL, 2005, p.70), uma vez que uma das características dos filmes documentários seria a de provar ou comprovar uma asserção, ou a de demonstrar a verdade sobre um determinado ponto de vista.

Na base da proposição de Carrol, está a evidência de que quase todos os filmes documentários podem ser pensados como um discurso de alguém sobre alguma coisa que pré-existe no mundo físico e social. Esteticamente, ou como estratégia narrativa, de forma geral estes tipos de filmes tendem a ter uma articulação descontínua entre planos (em oposição aos ficcionais, em que esta articulação tende a ser contínua) - planos estes que estão em confronto (ou em oposição) e que obedecem a uma lógica de demonstração, falando sobre um mundo a ser construído (ou seja: modificado). O que eles demonstrariam seria a asserção a que se refere Carrol.

O problema na proposta de Carrol é que muitos filmes documentários não partem de asserções e não têm intuito de pressupor ou comprovar nada, como o filme *End* (1994), de Artvazd Pelechian, ou *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, ou *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho, além de muitos outros. O filme *End*, por exemplo, é composto de poucos e longos planos de uma viagem de trem, feitos no interior da composição. *Santiago* é uma espécie de biografia filmada do ex-mordomo da família do documentarista, que serve de pretexto para o

⁵ Entre eles, BARNOW (1993), BARTOLOMEU (1999), DA-RIN (2004), GAUTHIER (1995), LABAKI (2006), NICHOLS (1991, 1994, 2005, 2008), OMAR (1997), RAMOS (2001, 2005a), SALLES (2005).

diretor falar de si e de sua família. *Edifício Master* mostra alguns moradores, transformados em personagens, de um condomínio em Copacabana, no Rio de Janeiro. Além disto, planos descontínuos ou em confronto também podem ser encontrados em filmes ficcionais, assim como o inverso também é verdadeiro.

Desta forma, a proposição de Carrol não abarca todos os filmes considerados como documentários, além de ser imprecisa. Porém, ela aponta para uma possibilidade de classificação e, portanto, também para a possibilidade de traçar uma possível fronteira teórica entre filmes ficcionais e não-ficcionais, uma vez que este tipo de filme fala de algo que pode ser verificado na existência física ou social do mundo, o que implica em que o autor do filme tenha narrado o que realmente presenciou. Portanto, aponta para a possibilidade de classificar estes filmes a partir de uma dimensão extra-fílmica, que seria uma dimensão ética, o que talvez permitisse o traçado de uma fronteira entre filmes ficcionais e filmes documentários, pois a hibridação entre as formas “puramente documentais” e as formas “puramente ficcionais” é a regra e não a exceção, o que impede qualquer distinção (e, portanto, qualquer classificação) baseada apenas na forma como o filme se apresenta⁶.

De fato, como aponta Bill Nichols (1991, 1994, 2001, 2005, 2008), entre outros pesquisadores, a dimensão ética é definidora do cinema de não-ficção, cinema este que obedece a um pacto de veracidade implícito entre realizador, personagens e espectador: de que o que se está vendo no filme documentário de fato é assim, ou de fato aconteceu, pelo menos do ponto de vista do realizador.

Desta forma, para poder alcançar com alguma certeza uma definição sobre o caráter ficcional ou documental de um determinado

⁶ O que não significa que os filmes ficcionais possam dispensar um tratamento ético. Mas a forma como a ética está relacionada a estes filmes é diferente. Nos ficcionais, podemos transformar uma personagem em vilã, ou benemerita, ou matá-la, com conseqüências muito diferentes caso fizéssemos isto com uma personagem que tem existência física e social. João Moreira Salles fala assim desta dimensão ética: “O que nós documentaristas temos de lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada possui uma vida independente do filme. É isso que faz com que nossa questão central seja de natureza ética. Tentando descrever o que fazemos numa formulação sintética, eu diria que, observada a presença de certa estrutura narrativa, será documentário todo filme em que o diretor tiver uma responsabilidade ética para com seu personagem.” (SALLES, 2005, P.70).

filme, sempre será necessário recorrer a fontes externas ao filme, que podem envolver notícias veiculadas pela imprensa, crítica cinematográfica, documentos históricos, documentos oficiais e depoimentos de envolvidos no filme.

Mesmo isto não dá a certeza de que um filme documentário tenha se atido rigorosamente à realidade, como no caso do filme *Ninguém sabe o duro que dei* (2008), uma biografia do cantor Wilson Simonal, dirigido por Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, com a participação de seu filho primogênito, Simoninha. Este filme procura diminuir a responsabilidade de Wilson Simonal no episódio que o levou ao ostracismo: a tortura do contador Rafael Viviani nas dependências de uma delegacia de polícia, por agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), durante a ditadura militar de primeiro de abril de 1964, o que aconteceu por Simonal ter pedido aos agentes que “cuidassem do caso” em relação a Viviani⁷. Essa distorção da realidade não impediu este filme de ganhar uma menção honrosa na edição de 2008 do festival *É Tudo Verdade*, evento dedicado exclusivamente ao cinema documentário. Neste caso, há fontes extra-fílmicas, especialmente as derivadas de releases da produção do filme e de entrevistas com os implicados em sua produção, que afirmam a injustiça de que Simonal foi vítima, enquanto outras contradizem o que está no filme. Não havendo uma pesquisa intensa de fontes extra-fílmicas, a burla poderia nunca ser descoberta.

Como se vê, portanto, as fronteiras entre ficção e realidade nos relatos audiovisuais são indefinidas e de difícil localização – e mesmo quando se imagina que estejam bem localizadas, não há garantia nenhuma de que de fato estejam.

Assumindo esta impossibilidade de uma definição precisa, e considerando a complexidade do campo, onde convivem formas

⁷ Simonal havia demitido Viviani por suspeita de desvio de dinheiro, o que este negava. O cantor então pediu os favores de agentes dos órgãos de repressão para resolver o caso, participando pessoalmente do seqüestro de Viviani. Os seguintes endereços eletrônicos contam de forma completa esta história: <http://integras.blogspot.com/2009/06/o-informante-simonal.html>
<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,paulo-vanzolini-diz-que-simonal-se-gabava-de-ser-dedo-duro,382519,0.htm>
http://uff.academia.edu/GustavoFerreira/Papers/706134/Simonal_ditadura_e_memoria_do_cara_que_todo_mundo_queria_ser_a_bode_expiatorio

narrativas, propostas estéticas e éticas muito diferentes entre si, Bill Nichols propõe três diferentes formas de definição, relacionadas entre si e complementares (NICHOLS, 1991, p.14; 1997, p.42). Uma delas contempla o ponto de vista do realizador, outra se daria a partir do texto⁸ e a terceira a partir do espectador – todas as três imersas, digamos assim, em uma mesma ética, em um contrato de confiança entre realizador e espectadores.

Do ponto de vista do autor, o que define o filme documentário é “uma comunidade de participantes” (NICHOLS, 1997, p.44). Esta comunidade conforma uma dimensão institucional deste domínio e ela seria definida pelos que fazem ou estão implicados na produção e distribuição de filmes documentários, incluindo a crítica. Diz ele:

Os membros se definem, de certa forma tautologicamente, mas nem por isto menos justificadamente, como os que fazem documentários ou estão engajados de algum outro modo na circulação destes filmes; os membros compartilham o objetivo comum, escolhido por vontade própria, de representar o mundo histórico ao invés de mundos imaginários: compartilham problemas semelhantes e falam uma língua comum no que diz respeito à natureza peculiar deste objetivo, que vai desde questões da conveniência de diferentes tipos de filmes para baixos níveis de luminosidade, até a importância relativa do comentário com voz off na estrutura de um texto, passando pelas dificuldades de se chegar até o público desejado.⁹ (NICHOLS, 1997, p. 44).

A partir da dimensão “textual do filme” (idem, p. 48), ele lembra que, embora a falta de homogeneidade seja a norma, há algumas características narrativas e formais partilhadas pela maioria dos filmes documentários, como uma estrutura narrativa que tende a ser

⁸ Aqui, Bill Nichols pede que consideremos o filme como um “texto”. Este pesquisador pertence à tradição norte-americana de *cinema studies*, não tendo nenhuma relação direta com o estruturalismo francês (a referência específica é Christian Metz), o que não o impede de utilizar conceitos daquela escola, como o de encarar o filme como um texto.

⁹ Tradução nossa.

argumentativa, planos compostos sem preocupação com a continuidade, medições precárias de luminosidade, tomadas feitas sem tripé, entre outras. Estas características podem ser apropriadas por filmes de ficção, o que acontece frequentemente. É aqui que entra a terceira parte da definição: os “espectadores” (idem, p.54). O reconhecimento do texto, por parte de quem assiste ao filme como sendo um documentário está ligado a uma “suspensão da incredulidade” (idem, p. 55). Segundo ele, “a principal diferença entre as expectativas vindas da narrativa ficcional e do documentário residiria no status do texto em relação ao mundo histórico” (idem, p. 55).

Como se vê, é uma definição quase em aberto, a começar que as suposições e expectativas do público sobre o que possa ser uma representação convincente da realidade certamente se alteram com o tempo e, provavelmente, com o contexto sócio-cultural.

De qualquer forma, acreditamos que esta possa ser a melhor definição hoje disponível, pois o que ela de fato faz é se aproximar de um objeto, que pode tomar formas híbridas e pode ser muito ambíguo em relação às suas fronteiras com a ficcionalidade.

Um pouco de drama e narratividade.

Há quem considere as primeiras exhibições dos irmãos Lumière no *Eden* e no *Cafê La Ciotat* como o início do cinema e também identifica aquela película como o primeiro filme documentário.

Entre estes, também há os que advogam que os primeiros filmes ficcionais teriam sido os produzidos por Georges Méliès, um mágico profissional, proprietário do *Théâtre Robert-Houdin*, teatro que também passou a ser utilizado como sala de projeção. Méliès teria sido o primeiro a utilizar a montagem e “efeitos especiais”, que eram trucagens fotográficas, compondo relatos ilusionistas. Destas suas origens é que viria a divisão do cinema em cinema da realidade e cinema ilusionista.

Acreditamos que esta história seja um pouco mais complexa, como apontou Edgar Morin: o cinema só teria de fato se configurado como cinema quando adquiriu a narratividade (MORIN, 1997. pp. 69-113) e, provavelmente, o primeiro filme sobre “o real” que tem esta característica de narratividade é o *Nanook of the North* produzido por Robert Flaherty em 1922, pelo menos de que se tenha registro, pois inúmeros filmes pioneiros foram perdidos. Da enorme quantidade de filmes “naturais” que os irmãos Segreto produziram no Brasil durante o

período que vai da última década do século XIX à primeira década do século XX, por exemplo, não há notícia de que tenha sobrado algum¹⁰.

Mas é de se observar que *Nanook*, considerado um dos primeiros documentários com uma estrutura narrativa cinematográfica de fato, não só utilizava descobertas do cinema ficcional, como a montagem paralela, plano e contra-plano, closes, fusões e feides, como também contava uma *história dramaticamente representada*.

Ou seja: por este ponto de vista, já de início não fica muito clara a fronteira entre o cinema ficcional e o cinema do real, pois parece que para se contar uma história, talvez seja necessário um pouco de drama e de ficção.

Isto é assim porque o que é conhecido como linguagem cinematográfica se desenvolveu principalmente através de filmes de ficção, nas mãos de realizadores como David Llewelyn Wark Griffith, Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Lev Vladimirovitch Kulechov, Sergei Eisenstein, entre outros. Foi através do trabalho deles que o que antes eram simples fotos com movimento, “vistas”, adquiriu narrativa. Arthur Omar comenta isto da seguinte forma:

Por vicissitudes que não cabe aqui explicar, a história do cinema é monolítica: em 80 anos, uma forma maior se impôs, formando um leito onde iria correr todo o resto. Essa forma é o filme narrativo de ficção [...] A forma documentário é inteiramente tributária dessa vertente principal da história do cinema. [...] Toda a linguagem do cinema se desenvolveu dentro dessa matriz, sem qualquer outra alternativa, desde os filmes didáticos até os publicitários passando pela dita vanguarda cinematográfica que nada mais fez que funcionar como margem necessária que delimita este campo irresistível. (OMAR, 1997, p.179)

¹⁰ Embora os estudiosos do assunto garantam que não sobrou nenhum filme produzido pelos irmãos Segreto, como é o caso de ARAÚJO (1976), para tirar qualquer dúvida, entramos em contato com a Cinemateca Brasileira através do endereço eletrônico pesquisadeimagem@cinemateca.org, que é a instituição que possui o maior acervo de filmes brasileiros, perguntando se ainda existe cópia de algum filme dos irmãos Segreto. A resposta que recebemos deles, por e-mail da funcionária Lucimara M. Madureira, foi a de que não existe material fílmico anterior a 1908.

Mas, embora façam uso de uma linguagem inicialmente desenvolvida no âmbito dos relatos ficcionais¹¹, os filmes documentários têm uma natureza diferente daqueles, como observa João Moreira Salles:

De modo geral, desde Flaherty podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário. Nossa identidade está intimamente ligada ao convívio difícil dessas duas naturezas. (SALLES, 2005, p. 64).

Mesmo com este difícil convívio, sempre houve quem se propusesse fazer um cinema do real e, para conseguir isto, também sempre se deparou com uma característica que, aparentemente, impede uma representação objetiva do real e que é inerente aos processos de captação e projeção cinematográficos. Esta característica, no caso das artes que pretendem uma representação realista, é a de que necessariamente ao que for representado será adicionada uma interpretação, por parte do autor, ao resultado final. Esta interpretação decorre de fatores a) constitutivos da personalidade do autor, sobre os quais ele pode não ter consciência, e b) de escolhas feitas pelo autor no ato de criação da obra. Entre os fatores constitutivos, há os que têm um caráter cultural e fazem parte da personalidade social do autor; e há os de caráter ideológico, que podem não estar ligados necessariamente aos fatores culturais, mas que participam da tomada de posição do autor em

¹¹ A concatenação de diferentes planos de forma a produzir um novo significado parece ter sido a grande contribuição que os pioneiros filmes ficcionais deram à linguagem cinematográfica. Porém uma série de outros procedimentos advindos dos filmes documentários, como locações externas, câmera tremida, medições “incorretas” de luz, entre outros, também foram adotados por filmes de ficção e hoje estão à disposição de quem se propuser a fazer um filme, seja de ficção ou seja documentário.

relação ao mundo físico e social¹². Neste texto vamos considerar, deixando claro desde já, que estes fatores culturais e ideológicos, compõem o que podemos chamar de subjetividade do autor.

No momento em que um autor está criando uma obra cinematográfica, em especial durante as tomadas e montagem da obra final, passando também pela escolha do tema abordado, estes fatores culturais e ideológicos estarão inevitavelmente presentes, mesmo que o autor não tenha consciência deles. A eles, também nestes momentos, se juntarão as escolhas que a sensibilidade¹³ do autor determinar, escolhas estas que são expressões concretas da vontade do autor. Aqui, neste texto, consideraremos que a sensibilidade do autor e os fatores ideológicos e culturais compõem uma dimensão subjetiva da autoria, dimensão esta que define a forma como o autor interpreta o mundo; ou por outra: dimensão que funciona como uma espécie de filtro entre o mundo físico e social e a apreensão deste mundo pelo autor.

Desta forma, sempre estará presente o que chamamos de subjetividade autoral¹⁴, que pode se colocar em contraposição a uma

¹² Sobre o conceito de cultura e de como somos moldados por ela, LARAIA (1986, p. 68) diz que “O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são [...] produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura...” sobre o indivíduo. Sobre o conceito de ideologia e sobre como interfere em nossa percepção de mundo, ver CASTORIADIS (1982, pp. 176-189) e CHAÚÍ (1990, pp. 15-38). Conforme CHAÚÍ (IDEM, P. 27), ao construir uma imagem da sociedade como homogênea e harmoniosa, a ideologia forneceria “aos sujeitos uma resposta ao desejo metafísico de identidade e ao temor metafísico da desagregação”, tendendo a fixar “a origem e o significado dos fatos...”. Marilena Chauí se refere a um “...universo de idéias e concepções...” que seria o da classe dominante, estendido a todas as classes sociais, através de uma complexa série de operações, a maioria discursivas.

¹³ Sensibilidade que, por sua vez, também é influenciada pelos fatores culturais e ideológicos.

¹⁴ Durante o processo de qualificação, recebemos a sugestão de que ao invés de utilizar o conceito de “subjetividade”, utilizássemos o conceito de intersubjetividade, para melhor dar conta das dimensões dialógicas que podem ser encontradas em uma obra fílmica, especialmente as que se dirigem e falam a/de um “outro”, dimensão muito presente em filmes em que este “outro” tem participação efetiva, como é o caso por exemplo do filme *O prisioneiro da*

possível objetividade do mundo físico e social¹⁵. Para tornar mais claro o que até aqui foi dito, já que permeará boa parte deste texto, assumimos que subjetividade, no caso das artes de representação, significa interpretação do que está sendo representado. Desta forma, parece que sempre será impossível uma representação fiel à realidade, pelo menos através do cinema, o que não impediu – e não impede – que vários cineastas continuem em busca deste tipo de representação, o que sempre traz um problema para os autores de filmes que insistem nesta postura. Como estes filmes, ao final, são uma narrativa, é de se esperar que a resolução – ou a tentativa de resolução – deste problema também se dará ao nível da narrativa.

Para abordar - ou eventualmente, contornar - este problema e se aproximar o mais possível de uma representação do real (que sempre será problemática e nunca completamente satisfeita, como veremos mais adiante) é possível perceber que o cinema documentário colocou em prática, ao longo de sua história, diferentes estratégias narrativas, sendo que muitas que pretendem agregar esta subjetividade ao resultado final - o filme -, reconhecem-se como estratégias narrativas reflexivas, que tentam desconstruir o filme, no sentido de dar pistas aos espectadores de que eles estão assistindo a uma interpretação da realidade, e não à realidade. Destas estratégias narrativas, a que mais põe em evidência a subjetividade de seus autores, parece ser aquela que o pesquisador Bill Nichols (2005) denominou de performática, que é onde o autor se

Grade de Ferro (2003). Contudo, como falamos de uma obra, entendemos que esta obra tem uma autoria que, no caso dos filmes documentários, com poucas exceções, é de responsabilidade final de uma pessoa. No caso do filme citado, embora quase todas as imagens tenham sido capturadas pelos detentos de Carandiru, a proposta de auto-retratos que estrutura toda a narrativa do filme é do diretor, Paulo Sacramento. A palavra final, portanto, é dele. Também em outros filmes – quase todos sem exceção – quem domina as técnicas cinematográficas e que tem a posse dos equipamentos, financiamentos, etc., é quem dará a “voz” final do filme – e é à subjetividade desta pessoa que nos referimos.

¹⁵ Mais adiante, no capítulo “Notícias de uma guerra particular” discutimos a questão da “objetividade do mundo físico e social”, onde o conceito de *realidadficción* enunciado por Josefina Ludmer (LUDMER, 2010) nos servirá de inspiração.

coloca ele mesmo no espaço diegético do filme, com suas hesitações, certezas, dúvidas.

Em filmes que utilizam este tipo de estratégia narrativa – e de forma geral – é possível identificar esta reflexividade na própria textura narrativa do filme, como quando o diretor se coloca em frente à filmadora, ou quando ele – ou sua equipe de filmagem – intervém de uma forma ou outra, em alguns casos com o próprio diretor colocando-se como personagem em ação no filme; ou seja: realizando uma espécie de performance. Este ato de se colocar no filme, em seu espaço diegético, é uma forma do diretor se dirigir a quem assiste, quando não diretamente, como quando o diretor dirige seus olhos e sua voz ao espectador – o que ocorre com alguma frequência, como na série de documentários de *Passagem para...*, de Luís Nachbin, veiculados pelo Canal Futura, da Rede Globo de Televisão – ou também com sua presença, ao se dirigir a alguma personagem, ou quando é flagrado pela filmadora. Esta interferência do autor aparece também como uma representação; ou seja: o autor compõe mais uma das personagens que aparecem no filme. Ao considerarmos a narrativa destes filmes performáticos, podemos identificar pelo menos dois níveis narrativos: um deles trata do assunto em si, focado através do filme; o outro trata da interação do autor com o que está sendo filmado. Em termos narrativos, um tende a compor um discurso indireto do assunto (ou sobre o assunto), já que enunciado em segunda ordem¹⁶ pelo autor – considerando que ele de fato compõe uma enunciação através das escolhas feitas durante a filmagem e/ou durante a montagem dos planos; outro é um discurso direto, do autor, uma enunciação de primeira ordem que rompe a possibilidade de transparência¹⁷ do filme, sendo que esta

¹⁶ Paul Ricouer distingue uma narrativa de primeira ordem, que seria própria dos testemunhos, de uma narrativa de segunda ordem, própria dos historiadores (RICOUER, 2000, p.82). Aqui, utilizo esta divisão de Ricouer para distinguir as narrativas cinematográficas testemunhais, que são as que têm a “cicatriz da tomada” e as que dizem respeito à fala e performance do autor/diretor, das narrativas cinematográficas que reconstituem um evento ou uma personagem. As narrativas cinematográficas que aqui me refiro são as do filmes documentários e as que mais nos interessam aqui são as de primeira ordem, ou testemunhais.

¹⁷ Os conceitos de transparência e opacidade no cinema serão discutidos nos termos propostos por XAVIER (1984).

aparição, também de forma geral, tende a produzir uma descontinuidade na narrativa sobre o assunto focado pelo filme. Ou seja: é um recurso que tenta, de forma extremada, produzir uma reflexão sobre a narrativa do filme, sobre o próprio filme e sobre a realidade enfocada pelo filme¹⁸. Assim, acreditamos que é possível considerar que os filmes performáticos, ou onde o ato performativo seja fundamental para a narrativa, sejam uma forma radical de reflexividade, com o intuito de se aproximar do real - e este é um dos pontos de nossa hipótese que tentaremos demonstrar neste texto.

Outra estratégia narrativa que também tenta uma aproximação mais fiel possível com o real é a dos filmes que contém o que RAMOS (2005b) define como “cicatriz da tomada”, e que é consequência direta das tomadas feitas no calor do acontecimento. Ao contrário dos filmes que têm a reflexividade como uma de suas marcas maiores, os documentários que apresentam esta cicatriz da tomada podem ser muito pouco reflexivos, tendendo para uma estrutura narrativa mais tradicional; isto é: tendendo a compor uma narrativa mais linear e menos opaca. À diferença dos filmes que tenham uma performance autoral, e também por tenderem a compor narrativas mais transparentes, é difícil perceber nestes filmes algum elemento narrativo que seja uma prova incontestável de seu vínculo com o real. É possível afirmar que este vínculo com a realidade dependa de comprovação através de propriedades extrafílmicas; ou seja: de fatores que independem de suas propriedades formais, de suas características narrativas. Como o conceito de *cicatriz da tomada*, formulado por Fernão Ramos (2005b)¹⁹, se constitui uma das chaves para nosso texto, vamos dar mais uma olhada nele: Fernão Ramos o utiliza para definir a tomada cinematográfica que tem o estatuto da testemunha ocular e que traz em si a intensidade (poderia ser dito a *tensão*) da circunstância da tomada. Como se vê, também há uma dimensão ética envolvida neste conceito, o que se torna claro quando utilizamos a expressão “testemunha ocular”; ou seja: é uma tomada que, na montagem final, deverá estar preservada de manipulações que a

¹⁸ Evidentemente, estes dois níveis narrativos aqui encontrados compõem uma só narrativa e esta divisão tem apenas o sentido de proporcionar uma análise.

¹⁹ Como já visto na nota de rodapé número 2, do primeiro parágrafo desta introdução, o conceito de “cicatriz da tomada” tem uma equivalência no conceito baziniano de imagem intensa.

descontextualizem, que a tornem um engano, o que a faria perder suas características de indicialidade. Como testemunha, ela até poderá dar um testemunho parcial, ou limitado, é evidente, o que não lhe tira a força de uma ligação concreta (ou melhor: indicial) com a realidade. Na situação de espectação adota-se a postura de que o que se está vendo é o que o cinegrafista viu. Adiante, em “o real e a realidade fotográfica” discutiremos mais este possível estatuto de evidência da imagem, que embora *sempre seja relativo*, é extremamente eficaz, podendo ser utilizado como truque; ou seja: como engano²⁰.

Ainda quanto às relações de filmes documentários com o real, há outro aspecto da realidade que se coloca como um complicador, e que pode ser localizado na semiosfera em que estão mergulhados os protagonistas, autores, espectadores. Este aspecto diz respeito às dimensões ficcionais que compõem esta semiosfera. Para melhor discutir isto, iremos recorrer livremente e de forma ampliada, a Josefina Ludmer, ensaísta argentina, que vê o mundo cotidiano, especialmente o de país periférico, mergulhado em algo que ela chama de realidadeficção²¹: nós estaríamos imersos em uma esfera espaço temporal em que realidade e ficção são indissociáveis e, no mais das vezes, indiferenciáveis, pois estão completamente interpenetradas. Ela refere-se à parcela simbólica do mundo, à parcela que existe e é criada nos e pelos discursos que circulam, conformam e são conformados por este mundo, especialmente os que são gerados ou circulam através das mídias.

Esta dimensão simbólica da realidade é alimentada pela mídia por diversas formas de discursos, como o das mercadorias e bens de consumo; sobre como as mercadorias estão posicionadas em relação aos relacionamentos interpessoais; sobre os desejos. Estes discursos estão entrelaçados, nenhum deles é puro e há uma entidade que parece reger todos, ou pelo menos à qual todos estes discursos estão interligados em uma relação de subordinação, que é a entidade mercado. Ela fica nervosa ou calma e, dependendo de seus humores, pode dar ou retirar meios de subsistência ou de satisfação de desejos que ela mesma cria.

²⁰ Como a cineasta nazista Leni Riefenstahl fez em *Triunfo da vontade* (1934). Maiores detalhes sobre a manipulação executada neste filme, ver SONTAG (1986), capítulo *Fascinante fascismo*.

²¹ Realidadficción, no original (LUDMER, 2010)

Estes discursos, além de tenderem a tornar indiscerníveis realidade e ficção, ou de as misturar completamente, seguem o padrão com que a televisão, por exemplo, os veicula: a notícia de uma morte violenta é seguida pela imagem da mulher seminua que se mostra seduzida por quem toma a cerveja de determinada marca; o comentarista conta como o mercado quer que as pessoas e instituições se comportem, seguido pelo flagra do político corrupto escondendo dinheiro nas meias e logo vem o carrão que leva você onde quiser e o auxilia a conquistar o que você quiser; não reaja aos assaltos e a bala perdida matou mais um; usando determinado objeto, você é transportado a um mundo de sonhos; os jovens de periferias aparecem como a encarnação do mal e toda a violência urbana é culpa deles, e assim por diante. O mundo é sedutor e ameaçador ao mesmo tempo. Ele aparece fracionado: de um lado os que têm, de outro os que não têm, os despossuídos. Os despossuídos são a ameaça. Eles traficam, delinqüem; de suas armas saem as balas que perdem-se e matam a inocente menina que pela primeira vez andaria sozinha de metrô. Não confie em ninguém e não reaja. O engarrafamento é brutal, mas o carro é veloz e potente e, se você tomar esta cerveja, você será feliz e divertido ou divertida.

Mas há também as ameaças implícitas e, entre elas, a maior é a de você não ser nada, por não ter nada. Nestes discursos midiáticos, só os que podem ter é que são realmente pessoas: são bonitos, divertidos, inteligentes e às vezes um pouco bobos, é verdade, mas estão no centro. Não poder consumir é estar fora do mundo.

As estruturas predominantes nestes discursos são de duas ordens: uma, a jornalística: que é canonicamente o discurso de quem sabe contando para quem não sabe. Nela está implícito o seguinte princípio: a realidade é assim e nós a estamos relatando tal como ela é. A outra, utilizada pela publicidade, é a dos *testemunhos*: a pessoa comprovando que o uso de um certo produto causa determinados efeitos benéficos ou produz uma determinada classificação social. Ambas ordens, do ponto de vista estético ou narrativo, utilizam o realismo como estratégia narrativa - são discursos realistas - pois mostram-se como janelas abertas para o mundo tal como ele poderia ser. A ficção que eles produzem tanto é mais eficiente quanto mais realista parecer, ou se fazer supor.

Evidentemente a dimensão simbólica da realidade não é só criada por estes discursos, mas ela estará sempre contaminada por eles.

Eles ajudam a construir parte da realidade que é, freqüentemente e talvez sempre, uma realidade ficcional. Uma *realidadficción*, utilizando nos termos de Josefina Ludmer.

Vivemos – personagens, documentaristas e espectadores - no que Jean Baudrillard diz ser o “mundo como simulacro” (BAUDRILLARD, 1991, p.103), onde os sentidos tornam-se fluidos: “... Estamos em um universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido” (idem).

É com esta distopia, no mais das vezes, que o documentarista tem que lidar; ou melhor: o peso dela sempre se fará sentir, tendendo a confundir sentidos e significados, caso o filme que ele proponha-se a fazer seja voltado para a exterioridade deste mundo.

Corpus.

Para esta discussão, sobre as relações entre realidade e realidade fílmica, selecionamos dois filmes de um mesmo cineasta: *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, pois o primeiro deles é, tipicamente, um filme que tem a *cicatriz da tomada* (nos termos de RAMOS, 2005b), ou é resultado da *imagem intensa* (nos termos de BAZIN, 1991), como vínculo mais forte com a realidade e o segundo é um filme em que o ato performativo é essencial para a definição da narrativa, narrativa esta bastante complexa, como veremos, e que têm elementos que tentam afastá-lo de referenciais de primeira mão (referentes de primeira ordem), mas que na verdade acabam por ancorá-lo aos referentes da realidade histórica.

A escolha destes filmes em especial também se deve aos seguintes pontos: 1. *Notícias de uma guerra particular* pode ser considerado um filme seminal em relação à recente produção cinematográfica brasileira, que teve como conseqüência – ou influenciou diretamente – os filmes *Cidade de Deus* (2002); *Tropa de Elite* (2007); *Falcão, os meninos do tráfico* (2006); *Última parada 174* (filme ficcional, de 2008); *Ônibus 174* (filme documentário, de 2002), *Carandiru, O prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), *Antonia* (2006), entre outros, como reconhece Esther Hamburger (2008). No mesmo texto, ela também lembra que *Notícias* é um documentário pioneiro na abordagem da temática da violência urbana no Brasil, nos termos em que foi feita pelo filme.

Além disto, embora esteja focado na realidade do tráfico de drogas ilícitas e violência em uma favela do Rio do Janeiro, sua

estratégia narrativa tem o potencial de generalização sobre os cotidianos das diversas favelas que se espalham nas grandes cidades brasileiras e sobre a violência urbana no Brasil. Este filme é intencionalmente estruturado da mesma forma que os documentários griersonianos estilo “Voz de Deus”, sendo muito pouco reflexivo, o que não o impede de ter um vínculo fortíssimo com a realidade que aborda, além de ser composto quase exclusivamente por *imagens intensas*, característica que interessa imediatamente à nossa discussão. 2. *Santiago*, em termos narrativos, está situado quase em oposição a *Notícias de uma Guerra Particular*, pois é um filme, essencialmente, reflexivo e auto-reflexivo, enquanto o *Notícias* não o é; seu enfoque é intimista, embora tenha conexões com um mundo histórico mais amplo, enquanto o enfoque do outro é essencialmente social (aqui, social em oposição a intimista); em *Santiago*, o autor/diretor se coloca claramente no relato, embora quase sempre de forma indireta, o que permite enxergarmos atos performativos nele. Outro ponto considerado na escolha deste filme é que ele é um dos poucos filmes documentários brasileiros que enfoca o que podemos chamar “classes dominantes” do Brasil, ou sua elite²².

Sendo filmes documentários, os dois reivindicam alguma ligação forte com o real. No caso de *Notícias*, isto acontece por ser um filme que fala de uma exterioridade, que trata de um fenômeno social, ligação evidente a partir das próprias imagens e vozes que o compõem: são as imagens intensas, sobre o que já falamos. Mas como se dá – ou como pode se dar – esta ligação com o real em um filme que fala de uma interioridade, que fala da dúvida e da memória, como é o caso de *Santiago*? Uma estratégia adequada para compor um relato cinematográfico nestes termos parece ser o do testemunho e um testemunho sempre é feito em primeira pessoa, podendo acontecer como ato performativo

São, portanto, dois filmes muito diferentes, que adotam estratégias também muito diferentes para falar de algo a que podemos

²² Na verdade, embora não exista uma estatística que informe a quantidade de “filmes documentários que enfocam as elites brasileiras”, podemos afirmar, baseados na bibliografia crítica existente, que há pelo menos dois outros filmes documentários que tratam do que se pode denominar de elite brasileira. Um deles é *A opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor e o outro é *Theodorico, Imperador do sertão* (1978), de Eduardo Coutinho.

nos referir como “realidade”. Uma é a realidade social, fenomenológica, visível, audível: outras pessoas poderiam ter feito um filme sobre a realidade mostrada em *Notícias*, como fala João Moreira Salles: “posso imaginar o ‘Nelson Freire’, eu posso imaginar o filme do Lula²³, eu posso imaginar ‘Notícias de uma guerra particular’, ou qualquer outro documentário que eu tenha feito, dirigido por outras pessoas.”²⁴ Mas, um filme sobre uma interioridade, só uma pessoa poderia fazer: “é um filme que não poderia existir se não fosse eu”²⁵, diz João Moreira Salles sobre *Santiago*.

Estes dois conceitos – o de cicatriz da tomada e o de reflexividade – nos parecem ser os mais importantes para que hoje melhor se possa definir o campo do cinema do real (dentro do domínio do cinema documentário), especialmente no Brasil e, embora seja possível encontrá-los em um mesmo filme, como acontece em *Corumbiara* (2007), de Vincent Carelli²⁶, por exemplo, acreditamos que serão melhor discutidos, caso consideremos dois filmes que utilizem estratégias narrativas mais apropriadas a uma forma ou à outra. E este é o caso de *Notícias* e *Santiago*.

Sobre nosso *corpus*, portanto, há dois tipos de filmes, entre os vários que pertencem ao domínio do cinema documentário, cujos referentes podem ser encontrados diretamente na realidade física e social, que irão merecer nossa atenção aqui, excluindo aqueles também classificados como documentários, mas que utilizam reconstituições de eventos (históricos ou não) ou que sejam apenas baseados em dramatizações de fatos, de eventos ou de personagens, pois o vínculo destes com o real é baseado em enunciações de segunda ordem e, neles, já está explícita sua dimensão ficcional, como acontece nas cinebiografias de vultos históricos, por exemplo, onde não raro há um ator (ou uma atriz) representando a personalidade em foco.

²³ Aqui, ele se refere ao filme *Entreatos* (2004).

²⁴ João Moreira Salles na faixa comentada do filme *Santiago*.

²⁵ Idem.

²⁶ Inicialmente, *Corumbiara* fazia parte de nosso *corpus*, mas consideramos que seu caráter híbrido, que teria a vantagem de mostrar que não há dicotomia nessa forma taxonômica de ler filmes documentários, poderia não permitir uma análise exemplar de cada tipo, considerando mais prudente deixá-lo de fora.

Ainda sobre o corpus, levamos em conta que João Moreira Salles é um dos mais importantes documentaristas brasileiros, tendo atuado ou como diretor, ou como produtor, ou roteirista em alguns dos principais filmes deste gênero, entre eles os mais recentes de Eduardo Coutinho.

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS TEÓRICOS SOBRE A LINGUAGEM E OS DISPOSITIVOS.

Neste capítulo definiremos o enfoque teórico por um processo de eliminação/agregação. Ou seja: separando o que não nos será útil das teorias do cinema mais utilizadas e assumindo delas o que nos poderá servir. A metodologia a ser utilizada, por outro lado, será inspirada em abordagens do texto como narrativa, com as devidas adaptações para uma abordagem da narrativa cinematográfica, que tem uma natureza diferente da narrativa textual.

Uma das teorias mais importantes sobre o cinema, que fundou outras (por afirmação ou por negação) é a que se conhece por estruturalista, e que teve como um de seus expoentes máximos Christian Metz. Para ele, só a semiologia poderia fornecer os elementos analíticos para uma verdadeira análise do fato fílmico e só ela forneceria os elementos para uma análise dos filmes (METZ, 1972)²⁷, entendidos como manifestações particulares do cinema. A contribuição de Metz para a teoria do cinema é importante: ao considerar o cinema como uma linguagem, e, a partir daí, analisá-lo sob uma ótica semiológica, ele trouxe novos conceitos operacionais para a crítica cinematográfica, como o de sintagma, além de chamar a atenção para os aspectos ideológicos dos filmes.

Entretanto, como pretendemos nos debruçar sobre uma *forma*, que, analogicamente, é *semelhante à superfície do mundo*, à sua epiderme, a observação da estrutura desta forma pouco nos servirá – e é exatamente a observação da estrutura que Christian Metz faz, ao propor uma análise sintagmática dos filmes. Ao final de um de seus livros (Metz, 1972), ele faz a análise sintagmática de um filme²⁸. Na edição brasileira, quem faz esta análise é Jean Claude Bernardet, do filme *São Paulo S.A.* Esta análise de Bernardet recebeu a chancela de Metz.

O que vemos desta análise sintagmática, ao final e apesar de todo o esforço analítico de Bernardet, é um roteiro decupado e comentado, descrito em novos termos – termos estes propostos por Metz

²⁷ Estes argumentos de Metz se encontram melhor desenvolvidos em METZ (1972), em especial das páginas 45 a 128.

²⁸ No original em francês, o filme submetido à análise sintagmática de Metz foi o *Adieu Philippine* (1963), de Jacques Rozier.

– e que resulta em uma estrutura do filme, uma espécie de esqueleto analítico – e fica nisto. Poderia ser aplicado a outros filmes de outras épocas. Ao final, teríamos um roteiro decupado. Aqui, isto de pouco nos servirá. Na verdade, Jean Claude Bernardet adverte que o método de análise sintagmática é limitado, não podendo ser aplicado a muitos filmes, especialmente aos filmes “modernos”; ou seja: os que não correspondem à estrutura de montagem orgânica (BERNARDET, 1972 – p. 246), que é o caso de muitos filmes documentários. O que não significa que, eventualmente, não possamos recorrer a Metz, notadamente, em algumas de suas geniais interpretações.

Por outro lado, deve ser observado que um herdeiro direto de Christian Metz, e que hoje ocupa a cátedra fundada por este na Universidade de Paris 3 (Nova Sorbonne), é Jacques Aumont, que mais adiante utilizaremos como contraste em relação à posição teórica dos que percebem uma relação indicial direta entre imagem cinematográfica e objeto. A tese de doutorado dele foi sobre Eisenstein, cineasta que considerava que o cinema seria uma espécie de escrita ideogramática, o que significa dizer que as imagens que aparecem na tela devem ser apenas encaradas como signo.

Esta posição de Eisenstein tem muita afinidade com o que pensam os estruturalistas sobre o cinema: para eles, a entrada de um objeto em um filme (ou seja: da imagem projetada deste objeto) inevitavelmente torna esta imagem um signo, o que ficcionaliza este objeto. Isto seria uma operação decorrente da montagem, que para os estruturalistas existe mesmo no plano isolado, com todas as conseqüências que isto acarreta, como a de considerar que todos os filmes, sem exceção, sejam ficcionais, já que as imagens projetadas, envoltas no contexto narrativo determinado pela montagem, tornaram-se signos fílmicos. Pier Paolo Pasolini (1982, p. 161-260), por outro lado, argumenta que não é a projeção da imagem de um objeto em uma tela o que o transforma em signo, pois ele já era signo antes disto. Isto seria assim, conforme ele, porque a realidade e a natureza já seriam expressivas por si sós e o código do cinema não faria mais do que imitar o código da realidade (p.233): para ele, os dois são similares e equivalentes. Isto tem como conseqüência, entre outras coisas, que o que o estruturalismo considera como a unidade mínima da linguagem cinematográfica, o plano isolado (que é composto pela imagem de vários objetos, cada um deles significando algo), não seria a unidade

mínima e sim cada objeto que aparece no plano isolado (ou melhor: a imagem de cada objeto). A esta unidade mínima, Pasolini deu o nome de “cinema”, em analogia ao “fonema”. Diz ele:

A língua do cinema é um instrumento de comunicação segundo o qual se analisa – de maneira **idêntica** nas diversas comunidades – a experiência humana, em unidades reproduzindo o conteúdo semântico e dotadas de uma expressão **audiovisual**, os monemas (ou planos); a expressão audiovisual articula-se por sua vez em unidades distintivas e sucessivas, os cinemas, ou objetos, formas e actos da realidade, que permanecem, reproduzidos no sistema lingüístico – unidades que são discretas, em número ilimitado e únicas para todos os homens, seja qual for sua nacionalidade. (PASOLINI, 1982, p. 166).

Embora possa apenas parecer uma discussão entre posições diferentes, traz conseqüências diretas sobre como podemos encarar a natureza dos filmes sobre os quais aqui falamos, que são os filmes documentários: pela posição dos estruturalistas, não haveria muito sentido falar em filmes ficcionais e em filmes documentários, já que todos necessariamente são ficcionais; mas, caso se observe o cinema a partir da visada de Pasolini, é possível falar em filmes ficcionais e em filmes do real, ou filmes documentários, já que o que neles está representado tem natureza sgnica diferente: nos filmes ficcionais, ela é metafórica; nos filmes documentários, ela não é metafórica, já que seu referente está na própria realidade. Pasolini, junto com Siegfried Kracauer (1962), representa uma antípoda dos estruturalistas, que têm outros representantes importantes na teoria cinematográfica, como Andre Bazin, que consideram que as representações cinematográficas das coisas, em sua forma e duração (já que há uma reprodução do movimento) preservam a indicialidade, seu caráter icônico de signo. Ambas são importantes na teoria cinematográfica e é possível assumir uma ou outra, caso consideremos alguns parâmetros de uma ou outra como fixos, discussão à qual voltaremos no próximo capítulo.

Deixando de seguir a trilha traçada por Metz, poderíamos experimentar, então, uma linha formalista, já que citamos uma superfície do mundo, a aparência das coisas? Isto acontecerá em parte e sempre nos termos de Roman Jakobson, que estará presente na idéia de

que a função poética da linguagem consiste na ambigüidade da mensagem, mediante o adensamento do significante - e o cinema, como nos lembra Metz, é uma linguagem, e uma linguagem que tem uma natureza poética, aspecto sobre o qual muitos teóricos já chamaram a atenção²⁹.

Mas, como o cinema também é um fenômeno humano e, como tal, tem dimensões extra-fílmicas, como as antropológicas, sociológicas, históricas, psicológicas e filosóficas, apenas uma linha teórica indicada por Jakobson, certamente nos será insuficiente.

Sendo um fenômeno, então talvez, possamos utilizar como linha de crítica e análise, alguma espécie de fenomenologia, recorrendo a Kracauer, a Bazin, a Pasolini ou, mais radicalmente, a Henri Agel ou a Amédée Aysre, todos teóricos que já pensaram o cinema dentro do que poderíamos chamar uma linha fenomenológica? Aqui mudamos o regime narrativo: temos simpatias e afinidades por Pasolini, Bazin e Kracauer, como quase certamente deverá aparecer no texto, mas a fenomenologia, como alerta Andrew (2002, pp. 193-202), traz o risco de nos enredarmos na discussão de uma *transcendência*, ao considerarmos fenômeno como algo que tem ou passa a ter existência autônoma, pois como fenômeno passa a fazer parte da natureza (embora relacionado e dependente da existência de outros fenômenos, entre eles, o fenômeno humano). Acrescento que possa ser justamente o inverso. Ou seja: que possamos cair na crença de que, em relação a fenômenos, necessariamente, nenhuma transcendência tenha que ser levada em conta, e sim, apenas uma objetividade ancorada no que parece ser o real imediato, como é o caso do que costuma ocorrer com os que trabalham com processos industriais e tecnológicos. Refiro-me aqui, especificamente, às áreas de engenharia e de tecnologia aplicada, que têm uma tendência a considerar processos e fenômenos de forma objetivamente pragmática, o que pode ser uma barreira no sentido de enxergá-los como um fenômeno que possa transcender sua lógica aparente.

Portanto, há riscos e senões nestas abordagens. Quem sabe, então, vamos seguir a trilha de alguns dos cineastas-teóricos, como Kulechov, Eisenstein ou Vertov. Pode ser um caminho. Vamos experimentar.

²⁹ Entre eles Pasolini e Kracauer.

Destes, provavelmente Sergei Eisenstein (1990a; 1990b) seja o que mais radicalmente tenha considerado o cinema como uma espécie de linguagem e de escrita – escrita no sentido oriental: uma escrita por símbolos que representam idéias e conceitos. A realidade (ou não) do que estaria sendo filmado não deveria ser uma preocupação dos cineastas, a não ser em sua dimensão sgnica; ou seja: apenas nos aspectos do que a realidade poderia representar e significar. A realidade que deveria estar nos filmes, para ele, era a das idéias e representações e sua inspiração era o teatro japonês tradicional, o teatro kabuki, onde há uma longa, porém finita, lista de convenções.

Ele acreditava que o cinema, de certa forma, poderia reproduzir esta característica do teatro kabuki e advogava que a moldura da tela deveria ser quadrada, o que tornaria menos realista e mais estilizada ainda a representação. Portanto, para uma abordagem de filmes documentários, em que a preocupação com a realidade é fator primordial, seria contra-senso seguir (ou ampliar) as trilhas traçadas por Eisenstein. Porém, ele também deverá ser considerado, pois suas observações sobre a montagem e sua percepção de o cinema ser uma escrita análoga às escritas ideogramticas, poderão nos ser úteis.

Outro a ser considerado  Kulechov (1947), que está distante de Eisenstein no que tange à idéia de um cinema sgnicamente convencionalizado e estilizado. Sua percepção era a de um cinema naturalista, onde o filme deveria parecer uma janela por onde observaríamos ações plausíveis – de onde vem sua ênfase na continuidade (ilusória) entre diferentes planos, no roteiro e no rigoroso planejamento do filme, em todas suas fases. Seu cinema é o mesmo cinema que ficou conhecido como o “cinema clássico de Hollywood”

Dos que citei, restou Dziga Vertov, pseudnimo de Denis Abramovich Kaufman (in XAVIER, 2008, pp. 247-266), que – a rigor – pouco teorizou, mas o fez de maneira muito contundente, através de manifestos. Para ele, a realidade está aí,  nossa frente, e se mostra no mais das vezes um tanto impenetrável. Caberia ao cinema revel-la tal como ela é, o que seria possível devido à objetividade da câmera (hoje, falaramos em dispositivo de filmagem). Para ele, o cinema deveria ter um caráter educativo, no sentido de auxiliar na criação de uma nova humanidade – ele falava em um “cine punho”, para ressaltar a força que teria este meio de expressão. Realidade e cinema, para ele, eram indissociáveis: o cinema estaria ancorado inexoravelmente à realidade, e

qualquer desvio disto, como o do cinema ilusionista feito por Hollywood e propugnado por Kulechov, seria uma traição à sua vocação primeira e primordial. Seria, por consequência, antiético e antipedagógico.

Pelo visto até aqui, parece que as reflexões-manifesto de Vertov possam nos servir como guia teórico, já que descobrimos nele três características que são componentes de muitos filmes documentários, talvez da maioria: a) uma forte ligação com a realidade; b) um caráter didático; c) uma dimensão ética.

Deve-se observar que tal crença na inextinguível e inseparável relação cinema-realidade, e na objetividade do dispositivo cinematográfico, talvez tenha sido o fator que levou Godard (um dos participantes da tendência que acabou por se conhecer como *Nouvelle Vague*), a ter criado o grupo de cinema *Dziga Vertov*, elegendo o cineasta soviético, e sua crença na objetividade cinematográfica, como uma espécie de símbolo.

Escolhendo esta senda, estaríamos bem acompanhados: Vertov, Godard, Rossellini, Kracauer, Pasolini e outros tantos. É tentador, mas há um problema: o dispositivo de filmagem não é completamente objetivo, como já observaram vários teóricos e críticos, e isto se deve aos seguintes fatores: o dispositivo de captura de imagens e sons é constituído por uma equipe de pessoas, ou, no limite, por uma pessoa, além dos equipamentos de captura de imagem e os equipamentos de captura de som. Esta equipe, ou esta pessoa, em primeiro lugar e em consequência das características do equipamento de captura, deverá escolher quais imagens e quais sons deverão gravados, e esta escolha passa pelo crivo de quem a faz. Aqui, já existe uma perda completa da objetividade, pois a realidade a ser mostrada foi selecionada a partir da sensibilidade de alguém.

Mas, não só isto: posteriormente, será feita uma colagem das imagens e sons gravados. Alguém escolherá quais imagens e sons deverão aparecer e, ainda mais: em que ordem eles irão se apresentar. Além disto, os próprios equipamentos de gravação não estão isentos de uma objetividade condicionada, pois eles foram pensados e construídos para captar sons e imagens de uma determinada forma, e não de outras, também possíveis. Eles foram projetados para que as imagens e sons por eles capturados respeitem determinadas convenções de representação, como esperamos ter oportunidade de discutir aqui. Portanto, sua

objetividade (a dos equipamentos) está condicionada a uma escolha de como deverá ser visualizada as imagens do mundo real capturadas por eles. Na melhor das hipóteses, teremos que nos conformar com uma *objetividade condicionada*, caso queiramos trilhar o caminho traçado por Vertov, e tudo indica que isto nem sequer passou por sua cabeça: para ele, os dispositivos de captura eram de uma objetividade inquestionável. Isto, por outro lado, não implica em que, simplesmente, estaremos com isso abandonando as searas vertovianas. Ele foi um desbravador e nos forneceu, no mínimo, novos patamares para reflexão, além de uma obra cinematográfica canônica. Portanto, nos faremos acompanhar de Dziga Vertov, mas teremos cuidado com sua companhia.

O que nos resta, então? Os filósofos pós-estruturalistas que escreveram sobre cinema e, entre eles, talvez o mais influente em terras brasileiras, Gilles Deleuze? De fato, parece ser uma agradável companhia e seus conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo mostram-se sedutores. Neles, ou através deles, encontramos uma espécie de taxonomia do cinema (a dúvida, em relação à Deleuze, surge: o que é o cinema para ele? Um fenômeno?), que divide o cinema em dois momentos: o pré-cinema moderno e o cinema moderno, sendo que ambos podem ainda ser classificados pelos modos de montagem que podemos encontrar neles. Excelente, mas de não muita ajuda para quem, como nós, não busca uma taxonomia do cinema. Mas, também será necessário algum tipo de classificação, já que ao nos referirmos a cinema documentário aceitamos previamente uma taxonomia existente, que divide filmes em ficcionais e não-ficcionais. Portanto, estaremos utilizando uma classificação, com o que Deleuze talvez possa nos ser útil. É o que veremos na seqüência, embora, de antemão, deva ser dito que Deleuze nunca será decisivo, pelo menos aqui, pois há outras divisões possíveis e, em termos de cinema documentário, provavelmente a que foi proposta por Bill Nichols possa nos ser mais útil³⁰.

³⁰ A classificação que Bill Nichols propõe pode ser encontrada em: *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1991; *Blurred Boundaries*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1994; e em *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005, todas citadas na bibliografia.

Até aqui, portanto, já temos alguma companhia em nossa caminhada, algumas com uma ou outra restrição, mas todas nos serão úteis.

Além destes, também iremos recorrer a Amir Labaki (LABAKI, 2005/2006), um dos estudiosos brasileiros dedicados aos estudos de filmes documentários e que tem uma visada que podemos chamar de pós-estruturalista.

Outro pesquisador que nos fará companhia é Fernão Pessoa Ramos, em especial por suas obras *História do cinema brasileiro* (1987); *O Que é Documentário?* (2001) e *Documentário e Narratividade Ficcional* (2005). Seu conceito de “cicatriz da tomada” (RAMOS, 2005b) nos será muito útil para o recorte que pretendemos, que é o de um determinado tipo de filme documentário, resultado friccionado do corpo a corpo entre o “dispositivo de filmagem” e a “realidade”.

Também não poderá faltar em nossa companhia Ismail Xavier, autor do clássico *O discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência* (1977) e dos não menos importantes *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome* (1983); *Cinema brasileiro moderno* (2001) e *O olhar e a Cena* (2003), sendo que os conceitos de opacidade e de transparência no discurso cinematográfico farão parte essencial de nossa discussão, já que definem, entre muitas possibilidades, dois modelos possíveis de se fazer cinema: um com tendências mais ilusionistas, outro menos.

Certamente também não poderemos prescindir de Paulo Emílio Salles Gomes, a quem tanto deve a crítica e pesquisa cinematográfica brasileira, e de Jean-Claude Bernardet, em especial nas suas obras *Brasil em tempo de cinema* (1967) e *Cineastas e imagens do povo* (1985), que estão entre os mais importantes escritos sobre cinema no Brasil. Também fizemos e faremos visitas constantes ao seu sítio de internet³¹, onde ele mantém uma sempre atualizada crítica cinematográfica.

O italiano Antonio Costa também será presença constante, pois em seu livro *Compreender o cinema* (1989), ele detalha todas as dimensões que o cinema tem e as relações que possui com outros aspectos de nossa sociedade.

³¹ <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>

Entre as companhias desta caminhada, também quero citar Walter Murch, que em seu livro *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre* (2004) expressa sua convicção de que não vemos o mundo de forma contínua, mesmo quando observamos uma mesma cena de forma contínua. Isto seria devido a que, por necessidades fisiológicas e emocionais, estaríamos sempre e constantemente piscando os olhos. Pode parecer uma teoria extravagante, à primeira vista, mas deve ser dito que Murch é um editor de filmes, e está entre os mais respeitados no mundo do cinema, sendo companhia constante de Francis Ford Copolla. Como se sabe, cabe ao editor a definição do corte entre diferentes planos e a montagem destes planos. O editor tem importância fundamental no resultado final do que se põe a ser exibido. Conforme Murch, o corte ideal coincide com o momento em que ele (Murch) tem necessidade piscar. É uma teoria muito particular, portanto, mas não deixa ser provocativa ao nos obrigar a pensar o que realmente seja a realidade.

Por outro lado, tradicionalmente o cinema tem sido tratado de forma multidisciplinar e já foi objeto de estudos da história, da filosofia, da sociologia, antropologia, economia, literatura, estética, e outras áreas do conhecimento humano. Assim, não é raro encontrar textos onde o autor se aventura por todas estas áreas. Como observa Christian Metz, o que se denominou “teórico do cinema” é alguém que é (ou deveria) ter um saber enciclopédico, sendo simultaneamente antropólogo, psicólogo, esteta, historiador, economista, etc. – alguém que teria uma formação metodológica universal e teria visto todos (ou quase todos) os filmes produzidos desde 1895, data da primeira projeção pública feita pelos irmãos Lumière (METZ, 1980, pp. 8-9). Na verdade, não é este o caso de ninguém, como também não é o nosso.

CAPÍTULO 2: O REAL E A REALIDADE FOTOGRÁFICA.

No cinema há uma corrente, que acabou por se consolidar em tradição, que acredita ser possível a apreensão imagética da realidade, e que esta seria a característica mais marcante e a vocação primeira do cinema. Esta corrente, composta por realizadores e críticos, sempre encontrou obstáculos e sofreu contestações, principalmente em suas formulações mais ingênuas, como as que diziam ser o filme resultado de uma captação objetiva da realidade tal como ela é, consequência da objetividade do dispositivo de captação, que seria neutro em seus princípios mecânicos e físico-químicos.

De forma quase simétrica a esta, existe outra corrente que, em suas formulações mais radicais, afirma ser o cinema essencialmente ficcional, em sua ontologia mesma. Para os que constituem e seguem esta corrente o cinema no máximo consegue ser uma representação do real - e com um vínculo mais fraco com este do que o teatro, além de ser mais pobre, porque menos artístico, do que a literatura, a pintura ou a escultura.

A discussão destas diferentes posições nos interessa imediatamente, pois é a partir do resultado dela que poderemos situar nosso objeto de interesse.

Pelo que se observa da literatura existente sobre este assunto, de forma geral, é possível afirmar que esta última posição, a que considera todos os filmes como ficção, é predominante entre os críticos e teóricos franceses, com as exceções notáveis de Andre Bazin, Guy Gauthier e Jean-Louis Comolli, que ajudam a compor a corrente que vê uma relação umbilical entre cinema e realidade, onde merecem destaque Siegfried Kracauer e Pier Paolo Pasolini.

Um dos representantes da corrente que enxerga o cinema como forma de narrativa puramente ficcional é Jacques Aumont, e seus escritos mais importantes que datam das décadas de oitenta e noventa do século passado, estão entre os mais representativos desta corrente teórica. Aqui, vamos analisar alguns de seus argumentos, contrastando-os, a seguir, com quem argumentou em sentido contrário.

Para Aumont, qualquer filme é um filme de ficção, pois embora a representação fílmica seja mais realista que a de outros tipos de representação (como a do teatro e a da pintura), na verdade ela só mostraria “efígies, sombras registradas de objetos que estão ausentes”

(AUMONT, 1995, p. 100). A cena já aconteceu e se desenvolveu em outro lugar e espaço, longe da tela onde aparece, tendo sido apenas registrada em material sensível. Neste sentido, para ele, o teatro seria mais real, pois o que é significado - que, para ele, são os atores, cenários e acessórios - é real e

[...] existe de fato quando o que é representado é fictício. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção [...] o filme industrial, [...] o filme científico (*assim como o documentário*), [...] caem sob essa lei que quer que [...] qualquer filme irrealize o que ele representa e o transforme em espetáculo (AUMONT, 1995, p.100).

Assim, conforme ele, o comportamento do espectador de um filme científico ou de um filme documentário não seria diferente do comportamento de um espectador de um filme de ficção, já que ele (o espectador) “suspende qualquer atividade”, pois o filme “não é a realidade” (idem, p.100). Para Aumont, o espectador estaria também no espetáculo, espetáculo este que seria sempre e necessariamente ficcional, devido à natureza mesma do filme, que, como já comentado, seria semelhante a das efígies e a das sombras.

Para embasar sua posição, ele recorre à semiologia de Saussure, dizendo que “qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como suporte de uma pequena ficção” (AUMONT, 1995, p.101). É possível deduzir que para Aumont, qualquer objeto (e, provavelmente a imagem cinematográfica deste qualquer objeto, uma vez que ele está escrevendo sobre cinema) já contém em si uma narrativa, por sempre ser suporte de alguma ficção – e, para existir ficção, necessariamente tem que haver alguma narrativa. Quer dizer, inescapavelmente o cinema sempre estaria condenado à esfera ficcional, pois os objetos mesmos que ele representa já teriam em si uma dimensão narrativa ficcional, além de aparecerem na tela de projeção como simples sombras.

Em uma perspectiva quase oposta a de Aumont, André Bazin (BAZIN, 1991), em um texto dedicado à ontologia da imagem fotográfica, e escrevendo quatro décadas antes de Aumont, traça uma breve evolução diacrônica da arte ocidental, relacionando-a a uma necessidade de preservação do que está sendo representado. Esta necessidade, que inicialmente tinha fundamentos mágicos, pela via do

pensamento lógico teria se deslocado para uma necessidade de preservação da memória através de um modelo. Este modelo, embora não mais se acreditando na identidade ontológica entre modelo e retrato, evitaria que perdêssemos a memória daquele, ajudando a salvá-lo de uma segunda morte, a morte espiritual. A isto, Bazin chama de “complexo da múmia” (p.19), que seria a necessidade psicológica de vencer o tempo. Se considerarmos a história das artes não somente como a de sua estética, diz ele, “mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou se quer, do realismo” (p.20).

Nesta transformação diacrônica da arte ocidental, no sentido da busca pela semelhança plástica realista entre objeto e modelo, a invenção da perspectiva renascentista, que permitia ao artista dar a ilusão do espaço tridimensional, com os objetos dispostos no quadro como aparecem à nossa percepção visual direta, teria sido o acontecimento decisivo. Se “A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental”, como diz ele (p.21), a fotografia teria sido sua redenção, ao libertá-la (e a todas as artes plásticas) de sua obsessão pela semelhança. As necessidades de preservação através de um modelo passaram a ser função da fotografia e, posteriormente e com maior eficácia, também do cinema, já que este último também preservaria, do modelo realista, o movimento. Bazin argumenta que, embora a fotografia pioneira fosse ainda inferior na reprodução das cores, quando comparada à pintura realista, sobre ela levava uma vantagem de ordem psicológica: “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (p.21). Esta exclusão da presença do autor, decorrência da objetividade mecânica e físico-química do processo fotográfico, teria removido definitivamente a dúvida que sempre persiste frente a uma obra pictórica realista, decorrência da inevitável subjetividade que o pintor, por mais hábil que seja, jamais consegue evitar. “A solução”, diz Bazin (p.21), “não estava no resultado, mas na gênese”. Não estaria no resultado porque a cópia fotográfica do modelo ainda era muito precária, quando comparada à pintura realista de então; estaria na gênese porque esta (a gênese) seria derivada da necessidade de representação realista do objeto.

Para Bazin, a fotografia seria ontologicamente objetiva: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial” (p.22), o que seria consequência da objetividade

neutra do processo fotográfico, baseado em um dispositivo de captura mecânico que, em alguns casos, chega a prescindir de um operador humano para funcionar, e de um processo físico-químico de revelação da imagem também neutro em seus pressupostos científicos. A imagem se forma automaticamente, “segundo um rigoroso determinismo” (p.22) e, pela primeira vez, “uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem” (p.22). A fotografia seria equivalente a uma impressão digital do objeto representado que, na verdade, estaria mais re-apresentado do que representado propriamente. A fotografia, para ele, seria análoga a uma máscara moldada sobre um objeto, só que uma máscara moldada pela luz.

Assim, no processo fotográfico, o objeto deixaria de ser o que havia sido desde então na representação pictórica: “um decalque aproximado do real” (p. 24) para se apresentar ele mesmo, de forma revelada e liberto das contingências do tempo, à nossa percepção.

Para Bazin, o cinema seria “a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (p. 24), ao adicionar aos objetos re(a)presentados uma dimensão que lhes faltava na fotografia, que é a do movimento no tempo, a de sua duração. O cinema, portanto, seria o ápice da arte representativa realista, a ponto de ser uma expressão da própria natureza, pois “a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte; ela imita o artista” (p. 24).

Como vimos, são duas posições extremas, inconciliáveis e, no entanto, ambas são igualmente importantes na teoria cinematográfica. Agora, vamos tentar ver quais são seus pontos fracos e suas limitações mais evidentes, começando por Aumont.

Como consideramos que o que está representado no cinema mantém um vínculo indicial com o que representa, somos levados a ver que nos argumentos de Aumont vistos mais acima, há uma contradição e alguns equívocos. Sua contradição é de natureza lógica: quando ele, referindo-se ao cinema, confunde o objeto que tem sua imagem projetada com o próprio objeto, é possível deduzir de sua assertiva de que seria o objeto, e não sua imagem, o suporte de uma pequena ficção. Mas, nos filmes, o que aparece não é o objeto, e sim sua imagem

projetada³². Então, sendo coerente com esta argumentação, o que apareceria no filme não seriam efígies e sombras de objetos, mas sim os próprios objetos, o que contradiz seu primeiro argumento sobre a necessária irrealidade, ou ficcionalidade, do tipo de representação que o cinema proporciona. Porém, o que aparece no filme não é nem o objeto, nem sua sombra, nem sua efígie: é a projeção fotográfica da duração no tempo do objeto e, se isto não for levado em conta, não serão levadas em conta todas suas dimensões sógnicas e, portanto, qualquer análise que parta deste pressuposto necessariamente incorrerá em erro. Metz (1972, pp. 23-28), muito apropriadamente, chama a atenção para o equívoco, cometido por alguns analistas que teimam em contrapor a realidade do teatro com a realidade do cinema, de não considerarem o movimento no tempo que o cinema traz à imagem fotográfica em suas considerações, pois além de ser este movimento no tempo, esta duração do objeto ou da ação, a característica mais marcante do cinema, também é a que mantém a característica de realidade do cinema: o movimento, conforme ele chama a atenção, “não só se nos apresenta como real, como ele é real” (METZ, 1972, p.25). Ele não é traço de uma realidade (ou seja: de um movimento) que já aconteceu, como a fotografia estática sempre é; o movimento, no cinema, manteria sempre atualizada sua presença; isto é: sua realidade.

Quanto aos equívocos, o primeiro a se notar é quando ele afirma que “no cinema, representante e representado são ambos fictícios” (AUMONT, 1995, p.100). Isto é verdade apenas para uma classe de filmes: os de ficção, onde a misancene, que inclui o set de filmagem, os figurinos, parque de luzes, maquiagem e caracterização das personagens, a posição e movimentos de câmera, é toda (ou quase toda) planejada para uma determinada representação ficcional. Além disto, nesta classe de filmes, há uma história ficcional escrita, que é anterior ao filme e que lhe serve de guia³³ e há atores representando personagens que não são eles próprios. Ou seja: tudo está ou fica no âmbito da ficção: seus referentes são ficcionais (ambiente, personagens, história, etc.). Porém, há entre os filmes classificados como documentários, uma

³² Nunca esqueçamos que IMAGEM PROJETADA é diferente de IMAGEM REFLETIDA.

³³ Em espanhol, apropriadamente o roteiro é chamado de guión e o roteirista é conhecido como guionista.

classe onde se torna praticamente impossível utilizar o termo *misancene* em seu significado pleno, que vem do teatro, embora por uma questão de tradição crítica, o termo seja utilizado em muitos escritos sobre cinema não-ficcional. Esta não conveniência do uso do termo se deve a que a locação (ou o set de filmagem) existe no mundo físico e histórico onde todos vivemos, não há atores representando personagens outros (ou: representando outro eu que não seja algum dos eus que compõem o eu real do próprio personagem), não há parque de luzes que alterem significativamente a luz natural, não há um figurino exclusivo para atores; não há atores que representam um outro: tudo existe e age/interage no mundo físico histórico. Portanto, o representante (e melhor seria dizer o referente) não é ficcional, embora, sob certas condições, seja possível admitir que o representado se aproxime bastante da ficção e até, no extremo, seja completamente ficcional. Mesmo neste último caso, com frequência o filme acaba tendo conseqüências sobre o representante, reativando, de alguma forma, seus laços com a realidade física e histórica, pois em geral, é possível fazer a afirmação de que os filmes que têm seus referentes no mundo histórico acabarão por atingir e modificar estes referentes, como são os casos dos filmes *Notícias de uma guerra particular* (2009), de João Moreira Salles, e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho. São filmes que tem uma relação muitíssimo estreita com o real, a ponto de modificar aquele mesmo real que representaram ou que pretenderam representar. Em *Notícias de uma guerra particular*, por exemplo, foi com Marcinho VP, na época chefe do tráfico na comunidade carioca do morro Santa Marta, que João Moreira Salles e Katia Lund conseguiram as entrevistas com os traficantes para filmar *Notícias de Uma Guerra Particular*. Impressionado com a inteligência dele, e acreditando que Marcinho ainda poderia sair da vida de crime, João Moreira Salles lhe ofereceu uma bolsa mensal para que ele escrevesse um livro e largasse o tráfico. Com isto, o cineasta acabou por ser processado judicialmente por associação ao tráfico de drogas. No caso de *Edifício Master*, um dos raros filmes documentários exibidos com sucesso de público em salas de cinema, a seção de cinema do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, em várias edições de 2002, trazia os resultados de uma enquete diária sobre a popularidade de cada um dos entrevistados, até então anônimos moradores de um edifício em Copacabana. Em vista disto, muitos dos depoentes que aparecem neste filme tiveram seu cotidiano

completamente alterado, sendo que pelo menos um mudou de endereço por causa da repercussão³⁴.

Quanto à afirmação de que qualquer objeto é signo de outra coisa, é possível apenas dizer que isto é verdade em alguns casos, mas nem sempre. Um livro pode ser signo de todos os livros; ou seja: é possível utilizar um livro representando todos os livros, mas isto só pode acontecer sob determinadas condições, que são dadas pelo contexto, o que quer dizer que esta significação vai depender do que esteja acontecendo com aquele livro em particular e vai depender das relações que existem entre aquele determinado livro e outros objetos relacionados com o livro em questão, além do tipo de encadernamento, cor, dimensões, espessura, etc. Pode acontecer que aquele livro represente apenas aquele livro e nada mais. Uma afirmativa generalizadora sobre as propriedades sógnicas de um determinado objeto pode ser um equívoco e não prova nada sobre sua ficcionalidade ou não-ficcionalidade, seja como suporte de uma ficção ou não. O sentido generalizante, que Aumont utiliza aqui para as propriedades significativas dos objetos, poderia ser mais bem levado a todas suas consequências caso fosse posto de lado o conceito de suporte e passa-se a pensar o objeto – todos os objetos – como MEIOS, no sentido em que MacLuhan (1969) teorizou: de o meio ser a mensagem, que parece de fato ser o mais adequado, pois leva em conta todas as dimensões significativas do objeto, incluindo as sensoriais, enxergando o suporte (isto é: o objeto em sua existência física) como componente inseparável das significações suscitadas por sua existência e presença. Isto quer dizer que a forma (suporte) e conteúdo (mensagem) seriam inseparáveis.

³⁴ Aqui, a fonte é Maria Estela Maiello Modena, em: *As faces do Edifício Master*: um estudo sobre faces em entrevistas de cinema documental, encontrável em

http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/43083826.html

Em *Esta não é sua vida* (1991), de Jorge Furtado, a personagem Noemi dá o seguinte depoimento revelador sobre este aspecto: “Nestes poucos dias que estou conversando com vocês, umas pessoas estranhas e tudo, parece assim que eu saí assim de um mundo pro outro. Eu só penso, só fico preocupada que eu não faça as coisas direito como é preciso, porque prá mim falar português direito é difícil até hoje, não vai bem. Mas, eu fiquei assim, parecia que eu nasci de novo, que eu tenho que começar minha vida de novo, que eu vou começar minha vida assim como eu quero um dia”.

Neste sentido, observado por MacLuhan, é possível fazer uma generalização sobre os significados de uma determinada classe de objetos. Aqui, no exemplo que tomamos do livro, um livro pode ter o significado de todos os livros, mas apenas porque o livro em si já seria uma mensagem, diferente das mensagens que seriam outros meios, como o meio mural ou o meio toalha de mesa (que poderiam ter impresso todo o texto do livro, mas que significativamente continuariam sendo mural e toalha de mesa). Aceitando o que Aumont chama de suporte, ainda no caso do livro, teríamos que aceitar uma separação entre suporte de uma narrativa e a narrativa em si. No enunciado de Aumont, a narrativa contida no suporte livro, poderia estar na gravação da voz de um locutor que leria o texto impresso no livro. Aí, esta divisão entre conteúdo e mensagem já começa a se tornar embaralhada. O que seria o suporte: a voz do locutor, o aparelho que reproduz a locução, o próprio locutor? Quem lesse o livro e quem ouvisse a locução teria acesso à mesma narrativa? Ainda conforme MacLuhan, os significados gerados por diferentes meios, são diferentes, pois o meio em si já faz parte do significado; o meio é mensagem³⁵.

Isto fica mais claro em uma analogia com a relação que existe entre cinema e literatura. Neste caso, como observa José Carlos Avellar (AVELLAR, 2007) sobre as narrativas nestes diferentes meios, uma mesma história ficcional contada pela literatura e pelo cinema tem características narrativas muito diferentes no livro e no filme; são narrativas diferentes, embora possam contar a mesma história.

Por outro lado, um objeto qualquer, como um livro, pode suscitar uma pequena lembrança sobre um determinado momento da vida de alguém, ou sobre os desejos ou ódios de um outro (ou do mesmo) alguém. E uma lembrança sempre tem uma dose de ficção, como anota Dante Moreira Leite (LEITE, 1979, pp.33-34). Há uma pequena ficção aí, portanto. Mas esta carga ficcional não altera o fato de que aquele livro é aquele livro e nada além de um livro, até o momento em que alguém (talvez um outro alguém ainda) lhe adicione algum outro significado. Mesmo assim, continuará sendo um livro até que seja destruído pelo transcorrer do tempo ou por qualquer outro motivo.

³⁵ A tese central de MCLUHAN (1969), formulada de forma contundente, pretende destacar que o meio, geralmente pensado como simples veículo de transmissão da mensagem, é um elemento determinante da comunicação.

Sabe-se também que geralmente os objetos são parte de uma rede de significados e que podem ser vistos relacionalmente, articulando algo semelhante a uma narrativa discursiva, como já demonstrou Mary Douglas (DOUGLAS, 1979) e, em outra chave, Jean Baudrillard (BAUDRILLIARD, 1989), ou ainda Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1989). Os fatos sociais, as ações, relações, os objetos e o mundo histórico em que vivemos – e que compõem a realidade que nos é mais próxima – podem ser vistos como uma estrutura narrativa; podem ser vistos como um texto, como observou Clifford Geertz (GEERTZ, 1978). Portanto, o fato de que cada objeto possa conter uma pequena ficção, não implica que este objeto seja ficcional e nem que o mundo histórico onde se encontra este objeto seja uma ficção, a não ser que consideremos o mundo histórico em que vivemos como ficcional.

Desta forma, parece muito frágil a posição de Jacques Aumont, ao tentar demonstrar a ficcionalidade de todo e qualquer filme (ou seja: do cinema), o que fez também apelando para uma ontologia da imagem cinematográfica, ontologia de um ponto de vista estruturalista, pois sua argumentação levada às últimas conseqüências lógicas, abre a possibilidade de se considerar o próprio mundo histórico e físico em que vivemos como uma ficção.

Por outro lado, o que a segunda posição aqui vista, contrastante com a de Aumont e representada por Bazin, tem de mais frágil talvez seja sua crença na objetividade e neutralidade do dispositivo cinematográfico.

Como, entre outros, XAVIER (1984), GAUTHIER (1995), DARIN (2004), LABAKI (2005) e NICHOLS (2005) observam, talvez este dispositivo não seja assim tão neutro. Com isto, parece que a base da argumentação de Bazin fica abalada e possivelmente teríamos que reconhecer que o cinema, em sua ontologia, talvez não seja muito mais do que um relato organizado pela projeção de sombras sobre uma tela, pelo menos em um dos seus aspectos fundamentais e fundadores, que é sua dimensão imagética. O cinema não passaria de algo semelhante ao teatro de sombras chinês.

Mas, o que hoje nos parece ingenuidade, deve ser relativizado e contextualizado, tendo em vista que na Europa do pós-guerra, havia espaço para o otimismo de Bazin, como observa Ismail Xavier:

No cinema, a confiança no homem como sujeito da história gerada pela liberação produz um

interregno de reconciliação intelectual e emocional com a modernização, dando ensejo a um estilo de reflexão como o de Bazin. Nele se articulam fé religiosa e humanismo técnico a conceber a produção industrial da imagem como uma promessa de conhecimento, um “estar em casa” no planeta, uma exploração iluminadora dos segredos do mundo. (in BAZIN, 1991, pp.9,10)

Porém, sem entrar nos aspectos declaradamente manipulativos do cinema, como a montagem e edição, e ainda nos atendo especificamente à pretensa objetividade da câmera cinematográfica, vamos observar que de saída esta formulação apresenta um problema sério: a câmera cinematográfica faz parte de um dispositivo de captação, que inclui também os equipamentos de captação de som ambiente (e só a dimensão sonora já daria toda uma outra discussão sobre a objetividade da captação) e uma equipe de filmagem. Em casos extremos, esta equipe pode ser reduzida a uma única pessoa, mas mesmo assim o problema persiste. E que problema é este? O fator que coloca em xeque a objetividade da tomada cinematográfica é o fator humano: havendo pelo menos uma pessoa responsável pela tomada cinematográfica, necessariamente terá que haver alguma subjetividade, pois esta pessoa terá que escolher o que deverá ser enquadrado e como será enquadrado – só o fator enquadramento, por si só, já implica em uma escolha. Além disto, ou fazendo parte desta escolha, esta pessoa definirá o tipo de objetiva a ser utilizada, o tipo de mídia (filme ou vídeo), o que deverá ou não estar em foco, entre outras muitas escolhas possíveis, quase todas ditadas exclusivamente por sua sensibilidade. E onde a sensibilidade interfere, necessariamente há subjetividade. Portanto, Bazin parece não ter razão quando afirma que “a personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno” (já citado, p. 100) e não tem razão porque a natureza, ou a realidade física, dificilmente se concederá à câmera caso não exista uma aproximação ativa, por parte do fotógrafo, ou cinegrafista, com o envolvimento e a tensão de todos seus sentidos; com um envolvimento completo de seu ser. Além disto, ele deverá saber selecionar quais de seus sentidos deverão ser eludidos do resultado final, ou os que poderão atrapalhar o que ele observou, principalmente todos os que lhe parecem indicar o que de fato é importante, e que na verdade pode ser apenas secundário para o que ele realmente quer mostrar, ou

quer narrar. Portanto, sendo assim, o ato de fotografar, ou o de filmar, se assemelha ao ato do artista que pinta um quadro ou do que esculpe uma estátua. Também, em se tratando de filmar pessoas, sabe-se desde há muito que a presença da câmera modifica o comportamento de quem está enquadrado por ela, como já observaram centenas de cineastas, críticos e teóricos.

Como estas objeções ainda não fossem suficientes, também devem ser consideradas as próprias limitações e definições técnicas do equipamento que irá captar as imagens. Em primeiro lugar, devemos ter em mente que as filmadoras foram projetadas para captar imagens para um determinado tipo de representação: os equipamentos de captação de imagens foram construídos para que, ao final, se consiga um determinado tipo de projeção, e não outras, também possíveis. Aqui temos uma subjetividade na origem da objetividade do equipamento. A representação que queremos das imagens captadas é o que define como a câmera irá captar estas imagens. Portanto, sendo assim, é adicionada mais uma carga de subjetividade ao processo. Vamos ver como isto se dá.

No processo de filmagem com película, para se obter uma imagem com boa definição, os filmes devem ter baixa granulometria, o que significa dizer que sua sensibilidade à luz nunca é muito alta, pois quanto menor o grão do cristal de sal de sua emulsão, menor é sua sensibilidade à luz; quanto maior este grão, maior a sensibilidade. Portanto, filmes mais sensíveis tendem a produzir imagens mais granuladas, ou seja: menos definidas. Para resolver em parte este problema (digo *em parte* porque ele nunca foi plenamente resolvido), procurou-se utilizar filmes que propiciassem a maior área sensível dentro das limitações de espaço que as filmadoras obrigatoriamente têm (o que é definido por sua bitola, que é basicamente a largura do filme utilizado), e o formato 35 mm mostrou-se uma solução razoável. Isto é: o formato 35 mm produz imagens razoavelmente realistas (ou aceitavelmente realistas), quando projetadas em uma tela convencional de cinema. Outra forma de amenizar isto foi o uso de uma objetiva com uma distância focal que propiciasse uma projeção da imagem (no negativo) sem distorções horizontais, axiais, verticais e esféricas, em relação ao formato de 35 mm do negativo; ou seja: que se aproximasse da forma como percebemos visualmente a realidade aparente. Distância focal é a distância que existe entre o centro óptico da objetiva e o plano

do filme. Para o formato 35 mm, a distância focal ótima fica entre 45 mm e 50 mm, e este tipo de objetiva (com distância focal de 50 mm) passou a ser denominada de “normal”. O problema desta objetiva, para o formato 35 mm, é que seu ângulo de abrangência (que corresponde ao um ângulo de visada) é de 45 graus, enquanto na visão humana este ângulo é de cerca de 120 graus. Ou seja: o campo abrangido por uma objetiva 50 mm é bem menor que o campo abrangido pela visão humana. Comparando com a visão humana, há um corte e, para as objetivas “normais”, este corte corresponde a uma moldura na proporção de 3X4, que é a famosa proporção áurea da pintura renascentista. Esta escolha pela proporção áurea também não foi casual, já que na tradição pictórica ocidental estávamos educados a enxergar as representações do mundo através de uma janela na proporção de 3X4. Caso a bitola dos filmes fosse maior – e existem filmes com bitolas maiores, como os de 70 mm – a objetiva que permite a projeção realista (isto é: uma reprodução sem distorções axiais, horizontais e verticais) da imagem pode ter distâncias focais menores, chegando próximo ao do campo de visão humana. De qualquer forma, raramente ultrapassa os 70 graus de abrangência, a não ser que se reduza a altura do fotograma, saindo da proporção 3X4, o que acontece no processo *panavision*, que consegue uma proporção de até 9X16, abrangendo um ângulo de tomada (que é equivalente ao ângulo de visão) bem próximo ao da visão humana³⁶, mas com um corte horizontal, que reduz a altura do quadro.

Contudo, o cinema sempre buscou uma forma de representação semelhante à forma como nosso cérebro percebe visualmente o mundo, lembrando que nossos olhos, por si sós não enxergam o mundo; quem

³⁶ Com as tecnologias de captação digital, onde o material sensível (o filme) é substituído por células fotossensíveis com áreas muito pequenas, próximas às da retina humana, estes ângulos podem chegar também a cerca de 120 graus. Em relação a esta nova tecnologia, contudo, aparecem dois novos problemas: como as objetivas possuem distância focal pequena, a tendência é de que tudo o que esteja à frente da objetiva fique em foco, o que restringe as possibilidades composicionais que as variações da profundidade de campo permitem nos processos de filmagem com película. Outro é que, até o momento, a resolução da imagem ainda é baixa, quando comparada com as filmagens com película. Contudo, e rapidamente, estes dois “problemas” têm sido contornados e sua resolução está em vias de ser efetivada, o que tornará as projeções conseguidas por este sistema praticamente semelhantes ao do olho humano.

enxerga o mundo, através dos olhos, é nosso cérebro, como demonstra Klaus Thews (THEWS, 1983, pp. 150-162). Por exemplo, nossos olhos, não desfocam partes do campo de visão: de forma geral, para pessoas sem doenças oculares, os olhos captam em foco tudo o que está à sua frente; o que seleciona o foco é nosso cérebro: o centro da atenção de nosso olhar nos aparece perfeitamente focalizado, enquanto o que está em torno se torna vago, como se estivesse fora de foco. No ato de olhar, o centro de nossa atenção se confunde com o centro da imagem e isto passa a ser a imagem em foco. Nosso cérebro focaliza nosso olhar. Isto foi mimetizado pelas técnicas fotográficas (e, por consequência, também pelas técnicas cinematográficas).

Aqui, é necessária uma explicação sobre como isto é reproduzido pelas técnicas realistas de captação e projeção de imagens. Vamos nos concentrar na profundidade de campo, que talvez seja a técnica que mais mimetiza o olhar humano. A profundidade de campo é a quantidade de planos (verticais e frontais em relação ao eixo óptico da objetiva) focalizados pela objetiva. Assim, por exemplo, se um objeto em foco está a 3 metros do centro óptico da objetiva e os objetos que estão um metro à sua frente e os que estão dois metros atrás dele estiverem em foco, a profundidade de campo é de seis metros. Ou seja, neste caso, todos os planos que estiverem a uma distância compreendida entre um metro e seis metros do centro óptico da objetiva, estarão em foco. Os que estiverem a menos de um metro ou a mais de seis metros estarão fora de foco.

A profundidade de campo, para as objetivas fotográficas, depende das seguintes variáveis, para uma dada bitola de filme: a) distância focal da objetiva, que é a distância entre o plano do filme e o centro óptico da objetiva: quanto maior for a distância focal, menor será a profundidade de campo. Assim, as grande angulares, que têm pequenas distâncias focais, propiciam as maiores profundidades de campo, enquanto as teleobjetivas, que têm grandes distâncias focais, propiciam as menores. b) A abertura do diafragma: quanto mais aberto estiver o diafragma, menor a profundidade de campo. c) Da distância que está o objeto focalizado do centro óptico da objetiva: quanto mais distante, maior a profundidade de campo; quanto mais próximo, menor a profundidade campo.

Isto, que a rigor é uma limitação física das objetivas, tem sido utilizado na fotografia e no cinema de duas formas: como um fator de

composição; e como uma forma de produzir a imitação da forma como enxergamos o mundo, que é a de focarmos nossa atenção no objeto que nos interessa (ou que nos atrai), enquanto temos uma vaga consciência do entorno; é como se o entorno se encontrasse desfocado. Assim, se alguém nos interessa em um grupo, ou em uma multidão, ele será o foco de nossa atenção, de nosso olhar, mas não o de nossos olhos, que continuarão a ter focalizado todo o ambiente abrangido pelo raio de nossa visão. O que vale dizer: embora nossos olhos não sejam seletivos, o nosso olhar é seletivo. As desfocagens têm sido generosamente utilizadas em quase todos os tipos de filmes ficcionais, conduzindo a atenção dos espectadores para onde os autores do filme querem que ela seja conduzida. Não à toa, alguém como Bazin, para quem o cinema não só tem uma ligação forte com o real, como também DEVE manter intacta esta relação, foi crítico severo desta técnica fotográfica, elogiando, por outro lado, alguns cineastas que a subverteram, como Orson Wells o fez em *Citizen Kane* (BAZIN, 1991, p. 75, pp. 77-79, pp. 244-246). Ou seja: há mais ilusionismo aqui – e começando pelo próprio mecanismo pretensamente objetivo de captação de imagens.

Mas, ainda há mais, e agora em relação a uma das dimensões fundamentais da representação cinematográfica, que é da duração do objeto; ou, dito de outra forma: a de seu movimento. Como sabemos, um filme em película é composto por vários fotogramas, que ao serem projetados, dão a nítida sensação de que os objetos estão se movimentando de forma natural. É a *mimesis* do movimento, por assim dizer. Hoje, o padrão da seqüência de fotogramas necessários para conseguir este efeito, é o de 24 quadros por segundo. Nos primórdios do cinema, não havia um padrão: algumas filmadoras produziam 16 quadros por segundo, outras, 18 quadros por segundo, só para ficar nas velocidades mais usuais. Ou seja: comparando com uma velocidade de 24 quadros por segundo, é possível afirmar que havia uma baixa frequência de captação e de exposição posterior. Além disto, naqueles equipamentos primitivos, que utilizavam filmes muito pouco sensíveis (isto é: filmes que necessitavam uma grande quantidade de luz para serem impressionados), havia também a necessidade de que o obturador da filmadora deixasse o filme exposto à luz por muito tempo. O resultado final era que fatalmente acontecia o fenômeno que em fotografia cinematográfica é conhecido como “cintilação”. Isto é: uma descontinuidade na impressão de movimento, como se a cena tivesse

sido iluminada por uma luz estroboscópica suave, de baixa frequência de emissão de flashes de luz. Para resolver isto, duas soluções foram encontradas, que passaram a ser aplicadas conjuntamente: aumentou-se a quantidade de fotogramas expostos a cada segundo (passando para o padrão de hoje, que é de 24 quadros por segundo) e cada fotograma passou a ser exposto duas vezes à mesma cena; ou seja: o obturador das filmadoras abre e fecha duas vezes a cada fotograma. O resultado desta dupla exposição é o de que cada fotograma, se for analisado individualmente, parece um pouco desfocado, pois fica nele um rastro do movimento seguinte (ou da posição seguinte do objeto), como se cada fotograma estivesse entrelaçado com o que o antecede e com o que o sucede³⁷.

Portanto, como vimos até agora, as duas posições sobre a ficcionalidade ou não do cinema apresentam problemas em suas formulações, pois são de difícil comprovação; antes, muito pelo contrário: quando colocados à prova, mostram toda fragilidade de sua enunciação.

Mesmo assim, elas acabam por conformar campos teóricos fortes e coesos, que têm sido de muita utilidade nos estudos sobre cinema. Como seria possível explicar esta coerência e efetividade teórica, já que vimos problemas sérios em seus pressupostos? Acredito que esta possibilidade se deva a que as assertivas sobre a relação cinema/realidade podem ser compreendidas como axiomas. Aceitando o axioma que, por definição, é uma assertiva que não admite prova, podemos aceitar todas as conseqüências dele dependentes, ou dele derivadas. Isto é perfeitamente aceitável na tradição do saber humano. Por exemplo, uma das criações humanas de maior coerência lógica e teórica é a matemática; no entanto ela é fundada por um número limitado de axiomas, como o que diz que *um* mais *um* é igual a *dois*; ou seja: que *a* mais *a* é igual a *2a* ($a+a=2a$); ou o que diz que um número

³⁷ Por este motivo é que existem os fotógrafos de cena, que fazem fotografias *still* (que significa “fotos paradas”), que serão posteriormente utilizadas para os cartazes ou para divulgação à imprensa, pois caso fosse ampliado um dos fotogramas conseguidos pela câmera de cinema durante as filmagens, inevitavelmente ele pareceria estar um pouco desfocado. As fotos *still* também podem servir como indicações, durante as filmagens, para correção de luz ou de cenário.

dividido por ele mesmo é sempre igual a um ($a/a=1$), ou o que diz que um número elevado à potência zero é igual a um ($a^0=1$) (SPIVAK, 1972, pp. 3-26). Basta duvidar de um destes axiomas, ou não aceitá-lo, e teremos outra matemática.

Portanto, aceitando como axioma que o cinema é um decalque do real, e dele inseparável, poderemos chegar a determinadas conclusões sobre outros aspectos do cinema, como o da relação entre espaço diegético e narrativa, ou a conclusões bem diferentes, se aceitarmos que, necessariamente, todo o filme é ficcional.

Como o que nos interessa, no caso dos filmes documentários, é a relação que estes têm com a realidade física, histórica e social, vamos analisar mais de perto os axiomas propostos por Bazin e ver também se eles podem ser convenientes na abordagem que pretendemos fazer.

Em primeiro lugar, na base de todo o axioma, embora seja uma assertiva impossível de ser comprovada empiricamente, sempre poderá existir um resquício empírico que, mesmo não resistindo a uma análise rigorosa sobre seu status de verdade, pode servir provisoriamente como uma verdade; ou seja: como uma verdade condicionada. No exemplo da matemática, esta base é dada pela necessidade de o ser humano organizar seu mundo de uma forma inteligível e que permita uma manipulação sobre ele. Então, empiricamente, *um* mais *um* pode ser *dois*, como no caso da assertiva “uma ovelha mais uma ovelha são duas ovelhas”. Sob determinadas condições, o axioma pode funcionar como uma verdade comprovável. No caso de alguém apenas querer saber quantas ovelhas há em um pasto, o axioma funciona, mas pode deixar de funcionar caso haja a necessidade de saber se aquelas duas ovelhas são apenas duas ovelhas ou formam um casal. Aí o resultado pode ser um ou zero. O mesmo se dá na física: sob certas condições, os fenômenos naturais se comportam conforme os enunciados newtonianos; sob outras condições, apenas a física einsteana pode explicá-los, como no caso da física de pequenas partículas. E a física é uma ciência empírica, o que significa dizer que tudo o que é enunciado por ela é passível de comprovação, embora o que a física utilize para se expressar seja uma ciência axiomática, ou idealista, que é a matemática.

Portanto - e provavelmente - sabendo das limitações dos enunciados, e utilizando-os dentro de condições pré-estabelecidas, eles poderão nos auxiliar a melhor compreender nosso objeto de interesse: os

filmes documentários que insistem em ter um forte vínculo com a realidade.

Então, passemos a eles, começando pela objetividade do dispositivo de captura de imagens em um de seus elementos-chave: a câmera.

Em se tratando de filmes, hoje, convivem duas formas de captura de imagem e som: 1) o processo tradicional que utiliza película fotossensível. 2) o processo de captura por vídeo, que ainda é dividido em processos analógicos e digitais. Os processos digitais de captura têm experimentado muitos avanços e tendem a substituir todos os outros.

Não propomos uma discussão exaustiva destes processos, que aqui seria enfadonha, atendo-nos tão somente a algumas de suas características que podem ser úteis no que diz respeito à sua objetividade.

Como já vimos mais atrás, em relação ao processo de filmagem por película, a câmera cinematográfica foi desenhada para produzir um material que obedecesse a determinadas necessidades de projeção. Ou seja: é a forma de projeção que determina a forma de captura. Esta projeção deve ser contida em uma moldura, que é a tela de projeção, que obedece aproximadamente à proporção áurea renascentista. Isto também acontece com as tomadas feitas em vídeo: elas foram feitas para serem projetadas na tela de uma televisão, que tradicionalmente tem a proporção próxima aos 3X4. Ambos os processos são condicionados pela projeção da imagem e não pela sua captura. Há uma escolha anterior à definição da objetividade do dispositivo de captura, e esta escolha é determinada por vários fatores, entre eles alguns subjetivos, principalmente o que define a proporção 3X4. Porém, tornando fixa esta subjetividade; isto é: tendo consciência dela e aceitando sua incorporação ao dispositivo de captura, poderemos chegar uma objetividade condicionada. Isto é: sob estas determinadas condições (projeção no formato 3X4), a câmera é de fato objetiva e impassível, não condicionada por nenhuma emoção e registra de fato tudo o que está à sua frente, como uma “máscara de luz”, na expressão de Bazin. Isto pode ser assim porque todos os outros fatores técnicos envolvidos nos processos de captura de imagens, tanto para película como para vídeo, são rigorosamente configurados para captar o que está à sua frente de forma análoga a que enxergamos o mundo físico. Portanto, temos aqui uma objetividade do equipamento de captura, objetividade esta que

permite a existência de mapas aéreos, cujas imagens foram captadas por satélites ou aviões. Não há interpretação por parte do equipamento: apenas existe a imagem que lá estava no mundo físico, na forma e no momento em que foi capturada³⁸.

Admitindo, portanto, que possamos considerar a câmera como portadora de objetividade, mesmo que condicionada, resta a subjetividade do dispositivo de captura que, como vimos, tem um operador humano que se guia por sua sensibilidade. Aqui, a questão da objetividade, que implica fidelidade ao real na cópia, parece não ter saída, pois havendo um operador humano que se guia por uma sensibilidade singular, necessariamente o processo todo ficaria contaminado por esta subjetividade. Esta conclusão parece ser definitiva. Contudo, a tradição do cinema documentário continua insistindo em existir e também não abre mão de sua forte ligação com o real. Pode parecer, a um observador descuidado, que os documentaristas e críticos que se dedicam a este gênero estejam simplesmente buscando a auto-ilusão. Mas, talvez não seja assim; talvez seja possível que possam existir meios de enfrentar este problema da subjetividade, que parece ser inerente a esses filmes, como observa Patricio Guzmán, documentarista chileno:

O cineasta não é um observador neutro e desapaixonado da realidade. É um participante ativo. [...] A objetividade é um princípio que não se aplica ao cinema documental. Dos períodos históricos que a objetividade atravessou, o mais odioso para nós, documentaristas, foi nos 60, quando as grandes cadeias de TV dos EUA e as estatais européias estabeleceram o princípio da objetividade.

Como se pode pedir a um pintor que use a mesma dose de amarelo, azul e verde num quadro? É impossível. Vai contra a natureza do cinema. Talvez a objetividade jornalística anglo-saxã

³⁸ Alguns dias atrás acessei o “google maps” e fui até à Avenida Nossa Senhora de Copacabana, no Rio de Janeiro. Acessei o recurso que permite visualizar diretamente o local, o que é feito através de fotos tiradas, automaticamente, por um automóvel que percorre aquele local. Desta forma pude ver com emoção a imagem da fachada e do pórtico de entrada do edifício *Paqueta*, local em que fiquei hospedado por um longo período no início da década de 1980.

possa se aplicar a reportagens de TV. Mas não a um documentário de autor³⁹.

Para procurar entender como é tratada esta subjetividade, que é inerente ao processo, vamos observar como ele acontece e o papel que tem o operador humano no dispositivo de captura de imagens do real.

Como já vimos, do dispositivo de filmagem faz parte uma equipe, que pode ser bastante heterogênea, mas, de forma geral, há uma pessoa que é a responsável pelo resultado plástico da tomada cinematográfica, resultado este que normalmente é definido pelo diretor do filme. Este responsável pelo resultado plástico do filme é o fotógrafo cinematográfico. Eventualmente, o diretor e o fotógrafo podem ser a mesma pessoa, mas isto é incomum, sendo estes papéis executados por diferentes pessoas, pois para ser um fotógrafo, a pessoa tem que dominar um campo bastante complexo, que envolve conhecimentos consolidados sobre tipos de filmes, tipos de filtros, tipos de luz e como estes tipos de luz incidem sobre o que está sendo filmado, regulagens dos equipamentos, iluminação artificial e por rebatedores, entre outras variáveis. Além de deter conhecimento sobre todos estes aspectos, ele também deve ter ótimas noções sobre composição e enquadramento fotográficos, de modo a que de fato o que o diretor quer mostrar (ou narrar) seja mostrado (ou narrado).

Dito assim, parece que nos defrontamos com mais manipulação ainda sobre o real: enquadramento, composição, filtros, iluminação artificial... Vamos ver se é necessariamente assim, começando pela luz artificial.

Quase todos os ambientes urbanos em que vivemos são iluminados por luzes artificiais. Algumas delas são compostas por lâmpadas de resistência elétrica, que propiciam uma iluminação amarelo-avermelhada. Outras são por lâmpadas fluorescentes, que emitem uma luz esverdeada. Há outros tipos de iluminação que são feitas por lâmpadas que utilizam diferentes tipos de gases, e cada gás destes vai priorizar um determinado tipo de onda luminosa, que pode ser o verde, o azul, o vermelho. Não raro, há uma combinação de diferentes tipos de luz iluminando algum ambiente. Em todos estes casos, o ambiente, incluindo as pessoas, iluminado por estas diferentes lâmpadas, estará sendo iluminado por uma luz amarela-avermelhada, ou por uma

³⁹ In: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u54585.shtml>

luz esverdeada, e assim por diante. Ou seja: todos os objetos iluminados por um determinado tipo de luz, estarão refletindo aquela luz. Assim, em uma sala com paredes brancas que esteja sendo iluminada por lâmpadas fluorescentes, as paredes irão refletir a luz verde, e não mais a branca. O resultado é como se as paredes tivessem sido pintadas de verde claro. Para as pessoas que não entendem de fotografia - e estas são a maioria - isto será quase imperceptível, pois seu olhar está condicionado a enxergar ali uma parede branca, e não uma parede verde claro. Aliás, para estas pessoas, a luz emitida pela lâmpada fluorescente lhes parecerá branca, por ela ser revestida internamente por um pigmento branco, o que é feito para amenizar este efeito verde que elas produzem. As pessoas vendo uma lâmpada branca, irão jurar de pés juntos que a iluminação que aquela lâmpada proporciona é a de uma luz branca, embora na realidade física presente naquele ambiente, a luz seja esverdeada; nosso olhar, porém, continuará a enxergar uma luz branca. Mas, para as películas fotográficas e para as câmeras de vídeo, que por sua objetividade não interpretam a luz ambiente, aquele ambiente será esverdeado, pois tanto as películas quanto as filmadoras de vídeo estão balanceadas para captar imagens iluminadas pela luz do sol, que é absolutamente branca. Ou seja: caso tiremos uma foto de uma sala branca iluminada por luz esverdeada, a sala aparecerá esverdeada na cópia fotográfica. O mesmo vale para os resultados obtidos por uma câmera de cinema ou por uma câmera de vídeo. Além disto, caso haja pessoas naquela sala esverdeada, à pele delas será adicionada uma cor verde pálido, que as tornará muito estranhas, com a cor semelhante a de cadáveres. Porém alguém que esteja naquela sala, não verá assim: as pessoas continuarão com sua cor normal, embora possa restar um vago mal estar com a aparência delas, e a sala continuará parecendo branca para ela. Caso esta pessoa queira tirar um instantâneo daquele momento e bater a foto sem a utilização de flash⁴⁰, ficará muito desapontada com o que aparecer na cópia final.

Ou seja, em vista do que acima foi escrito, parece que existem dois mundos físicos diferentes, convivendo juntos. De certa forma é assim, pois o mundo físico existente pode não coincidir com o que nosso olhar nos faz enxergar. Na verdade, o que existe é uma distorção perceptiva; uma interpretação feita por nosso sistema neuro sensor, que

⁴⁰ O flash emite um forte clarão de luz branca.

“traz” todos os objetos para sua cor natural, que só é a conseguida pela luz do sol, uma luz branca, e por mais nenhuma outra luz. Em ambientes iluminados por outras fontes de luz que não a branca, é como se fossem colocados filtros em nossos olhos, que corrigiriam a cor dos objetos - desde que sejam objetos familiares, já vistos sob luz branca - para uma iluminação com luz branca.

Como as câmeras de captação, e seus materiais sensíveis à luz, são balanceados para a luz branca e como eles não têm capacidade de interpretação, caso não sejam colocados estes filtros corretores em frente às objetivas, eles mostrarão o ambiente com a luz que estiver sendo refletida por ele. Aí é que entra o trabalho do fotógrafo: ele saberá exatamente qual filtro deve ser adicionado para que o ambiente pareça estar sendo iluminado por luz branca, que normalmente é um filtro de cor complementar à luz do ambiente. Isto fará com que os objetos e pessoas que estejam neste ambiente sejam representados na fotografia - e no cinema e no vídeo - com suas aparências naturais, fugindo da artificialidade que a luz artificial acrescenta à aparência das coisas.

Mas, não houve manipulação sobre o real neste processo, uma vez que a iluminação artificial é parte da realidade? Inegavelmente, houve. Mas, se considerarmos que o real é muito mais complexo, em sua aparência, do que os nossos sentidos podem perceber e que nós só percebemos um real interpretado, podemos relativizar esta manipulação, a considerando uma aproximação da forma como nós, seres humanos, enxergamos o real. Neste processo, o fotógrafo faz o papel de nosso sistema neuro sensorial, ao interpretar a luz ambiente.

O caso da correção da luz ambiente para o espectro da luz branca é um caso extremo de intervenção do fotógrafo na aparência das coisas. Mas há outros, menos dramáticos, e dizem respeito a como a luz incide sobre os objetos e é por eles refletida. Nossos olhos vêem uma gama de tonalidades de cor muitíssimo maior do que aquela que os materiais sensíveis - películas e células fotossensíveis - são capazes de captar: percebemos cerca três vezes mais tonalidades que os melhores filmes e quase quatro vezes mais do que as células fotossensíveis, utilizadas em equipamentos de vídeo. Para a representação fotográfica, isto traz um problema na reprodução das áreas que estão na sombra, o que é mais perceptível quando o objeto tem parte de sua superfície iluminada plenamente e outras partes sob sombra. Isto acontece com frequência em ambientes externos, em dias com céu sem nuvens ou com

poucas nuvens. Nós, humanos, ao enxergamos uma casa, por exemplo, sob este tipo de iluminação, não teremos dificuldade em enxergar em detalhes a parte da fachada da casa que está na sombra, da mesma forma que enxergamos a que está completamente iluminada pelo sol. Isto não acontece na representação fotográfica, devido à menor quantidade de tons que estes equipamentos percebem em relação aos nossos olhos. Caso o fotógrafo priorize a tomada da fachada que está sob plena luz, as que estão na sombra ficarão muito escuras na cópia final, quase enegrecidas, com a perda de quase todos os detalhes. Caso ele faça o contrário, priorizando a tomada das áreas que estão sob a sombra, a fachada que estiver iluminada ficará muito clara, quase branca, como se as cores tivessem sido lavadas com água sanitária. Este, diga-se, é o problema mais comum que surge na representação fotográfica ao ar livre. Neste caso, o fotógrafo tem três alternativas possíveis para melhor balancear a exposição: ele pode utilizar rebatedores de luz, que iluminem as fachadas na sombra; ele pode utilizar luz artificial para a mesma finalidade; ou pode conseguir uma exposição média, que fará com que as áreas iluminadas de forma diferente “se aproximem” tonalmente. Ele também pode combinar estes três procedimentos. Nos filmes ficcionais e nas fotos publicitárias, de forma geral, a solução mais utilizada é o recurso a um parque de luz artificial que emita luz branca sob as fachadas que estão na sombra. É o método que provoca menor perda de tonalidades de cor – e o mais manipulativo de todos. Nestes casos, pode acontecer que o resultado fique hiper-real. Real demais, como quase sempre são as fotos publicitárias e muitos filmes ficcionais, com destaque para estética hiper-realista de Hollywood nas décadas de 1970 e 1980, estética esta utilizada, criticamente, por Antonioni em *Zabriskie Point* (1970), onde a fotografia foi utilizada como contraponto à história de dois jovens esmagados pela sociedade de consumo – da qual a fotografia publicitária hiper-realista é um ícone - e pela realidade da guerra do Vietnã⁴¹.

⁴¹ Diga-se que Antonioni procurou utilizar ao máximo as possibilidades narrativas que a fotografia permite ao cinema, ora como contraponto, ora de forma reflexiva, como ele o fez em *Blow Up* (1966), onde a fotografia é dissecada até à sua estrutura mais íntima de imagem granulada, revelando a possível não-revelação, ou o engano, que é o de se acreditar completamente na objetividade fotográfica.

Por enquanto, é importante anotar que, de forma geral, estes procedimentos ou não são utilizados, ou são utilizados parcamente em filmes documentários.

Estas técnicas fotográficas não chegam a interferir no real, a não ser em sua representação, e apenas com o intuito de interpretar a realidade visível da mesma forma que o nosso olhar interpreta. Ou seja: são técnicas mimetizadoras do nosso olhar, podendo ultrapassar esta mimetização em alguns casos, ao produzir um mundo hiper-real.

Finalmente, outras duas técnicas fotográficas, derivadas também da forma de representação adotada pelo cinema, apontadas por muitos críticos - e entre eles o que escolhemos como contraponto à posição objetivista, Aumont - como manipuladoras do real, são a composição e o enquadramento. Na verdade, são técnicas derivadas da representação pictórica renascentista, que se complementam e que têm fronteiras muito tênues entre elas. Composição diz respeito a quais objetos aparecerão em cena e em que disposição eles devem aparecer no quadro. Enquadramento diz respeito ao corte a ser feito na cena e ao ângulo que o eixo horizontal da objetiva está em relação ao objeto, ou cenário, também se confundindo com a composição no que diz respeito a quais objetos ou elementos visuais aparecerão no quadro. São técnicas de representação e interferem diretamente na narrativa; neste sentido, podem ser entendidas como técnicas narrativas.

Elas podem conduzir o olhar do espectador, podem provocar um efeito psicológico, podem mostrar o estado de espírito de uma personagem e podem, por si só, narrar uma pequena história, como no caso de muitos filmes de Chaplin, quando no plano final aparece ele (sozinho ou acompanhado por uma mulher ou criança) começando a ser enquadrado em plano americano, terminando em um plano geral, em que se mostra que ele está caminhando em uma estrada vazia, em direção ao horizonte amplo. É mostrada a solidão e fragilidade de uma personagem em direção ao um novo começo, ou em direção a um destino indefinido. Frágil porque é muito pequeno em relação ao horizonte e à paisagem; frágil em relação ao seu destino.

Ou seja: estas técnicas narrativas são utilizadas, muito mais do que as técnicas de correção de cor ambiente, para auxiliar o cineasta no que ele quer dizer.

Como exemplo disto, acredito que valha a pena reproduzir aqui um depoimento do documentarista Joris Ivens, um dos pioneiros nesta

tradição cinematográfica dos filmes documentários, texto que por sua vez foi reproduzido por Nichols:

Quando a sombra bem definida da janela da caserna caiu sobre os trapos e a louça suja em cima da mesa, o efeito agradável da sombra literalmente destruiu o efeito de sujeira que desejávamos, por isso, suavizamos as arestas da sombra. Nosso objetivo era evitar efeitos fotográficos agradáveis que distraíssem o público das verdades desagradáveis que estávamos mostrando. (NICHOLS, 2005, p. 190)

Portanto, parece ser mais manipulação que, no caso, seria ainda mais condenável, por Joris Ivens se tratar de um respeitado autor que atuou na área de cine documentário. Mas, será que é tão simples assim? Na seqüência, e bem mais adiante, tentaremos responder isto, Por enquanto, continuemos com a fotografia.

Na fotografia e no cinema alguns dos enquadramentos mais utilizados receberam nomes e, assim, uma certa normatização que servem como indicações no roteiro. Há o plano geral, que situa os objetos em relação à cena e à ação. Há o plano médio, o plano americano, o plongê, o contra-plongê, o close, o super close e também um plano geral estendido, que é a panorâmica. Cada um destes enquadramentos visa provocar um determinado efeito narrativo. O plongê, por exemplo, quer mostrar a fragilidade de uma determinada personagem, enquanto o contra-plongê quer mostrar o contrário, podendo também os dois ser usados como contraponto, causando o efeito inverso. O close pretende mostrar o estado de espírito da personagem e, ao destacar os olhos, “a alma da personagem”.

A composição e o enquadramento, portanto, interferem diretamente na narrativa; de fato, fazem parte dela ao serem utilizadas como técnicas narrativas. Caso sejam utilizadas em filmes semelhantes ao *Ladri di biciclette* (1948), que pretendiam mostrar uma realidade do pós-guerra na Itália, acabam por constituir uma interferência que o espectador pode fazer na leitura do real, ou de algo que lhe é mostrado como o real. É o que acontece com a utilização de closes no operário que teve sua bicicleta roubada, ou os closes em seu filho. Os enquadramentos, em vários momentos deste filme, como em outros do neo-realismo italiano, são utilizados de forma dramática, ou para realçar o drama das personagens.

Mas, os enquadramentos e composições, com frequência, são utilizados para mostrar melhor ou para realçar determinado objeto, como uma teia de aranha ou as gotas de chuva em determinada situação, ou ainda para revelar o objeto em sua singularidade. Aqui basta pensar no filme *Moi un Noir* (1958), quando, em uma filmagem no porto de Abidjan, onde algumas das personagens fazem seu bico diário, a câmera sai de um plano geral passa para um plano médio e vai a um plano americano, o que contextualiza e revela a personagem em contraste com a ficção que ele próprio construiu. Ou lembrar a cena da mulher, em *Koyaanisqatsi* (1982), enquadrada em close dentro de um automóvel, no momento em que ela aciona o mecanismo de fechamento da janela, que vai subindo lentamente e mostra, também aos poucos, uma face externa daquela personagem, revelada no que vai se refletindo no vidro, em contraste com a própria figura da mulher. Ou, no mesmo filme, o interminável engarrafamento de carros, em que aparece a imagem singular de um motorista, que expressa no rosto todo o dissabor daquela situação. Ou o bombardeio de *napalm*, em *Hearts and Minds* (1974), onde há um plano geral, mostrando uma devastação quase impessoal que aquela arma de destruição em massa causa em uma vila camponesa no Vietnã, seguido de um plano médio, que se transforma em plano americano, de uma menina vietnamita, que corre nua, com as costas pegando fogo pelo *napalm*. Nestes casos, a subjetividade da escolha do enquadramento realçou, auxiliando a revelar, uma realidade que poderia passar despercebida ou desconhecida, não fossem aquele enquadramento e aquela composição específicos.

Pelo visto até agora, as técnicas fotográficas carregam, necessariamente, uma carga de subjetividade, que pode ser maior ou menor, dependendo das escolhas que os produtores de um determinado filme fizerem, mas também podem servir para realçar a objetividade de algo que acontece ou aconteceu na realidade física e histórica. Esta subjetividade, de forma geral, pode estar invisível, não ser aparente para quem assiste a um filme, pois está dissolvida nas dimensões objetivas que o dispositivo de captação também tem. Na verdade, é possível afirmar, dada a natureza dos equipamentos e técnicas utilizadas para a captação de imagens, que esta invisibilidade da subjetividade seja uma regra geral.

Até aqui, falamos de uma relação entre realidade e cinema, e de como este último pode apreendê-la, ou quais restrições existem para esta

apreensão. Vimos que, em princípio, não se trata propriamente de uma apreensão, mas sim de uma representação convencionada, que obedece a postulados da arte realista que tem raízes na arte pictórica renascentista.

Apresentamos, mesmo que de forma superficial, uma realidade, que seria a realidade a ser apreendida/representada por um determinado tipo de cinema, que é o cinema documentário em sua vertente derivada do cinema direto e do cinema verdade. Portanto, a realidade a que temos nos referido até agora é a realidade física e histórica – e sendo histórica é uma realidade humana. É a mesma realidade a que Rossellini se referia ao dizer: *A realidade está lá, para que manipulá-la*⁴²?

Agora, e para não haver confusão, vou fazer um pequeno adendo, observando que não é a mesma realidade a que Kracauer e Pasolini se referem. Muito apropriadamente, Kracauer escreveu sobre uma *realidade física*, e não sobre uma realidade histórica ou social (KRACAUER, 1962). Também não é a mesma realidade a que Pasolini se referia ao teorizar sobre um cinema de poesia (PASOLINI, 1982); para ele, a realidade se confunde com a natureza, mesmo em sua dimensão humana. As realidades a que Pasolini e Kracauer se referem são semelhantes: eles falam sobre a realidade das coisas, independentemente, de serem estas coisas objetos de uma ficção ou serem elas mesmas ficcionais. Para eles, o cinema é a melhor forma de expressar estas coisas, esta realidade física - e Pasolini vai além, afirmando que o cinema é a língua da natureza, não importando se é ou não ficcional: não há representação, mas sim uma espécie de performance da realidade física, da natureza em expressão e para ele a natureza é essencialmente poética e fragmentada, cabendo ao diretor de filmes ter a sensibilidade para captar esta poesia.

Portanto, não é a estas realidades que até aqui temos nos referido, mas sim a um tipo específico de realidade, que é a realidade física e histórica. Sendo histórica, ela já de saída é necessariamente interpretada, pois sempre passa pela subjetividade humana. A questão que orienta este trabalho, como já foi dito, é sobre as possibilidades e esforços de representar esta realidade física e histórica o mais fielmente possível, o que não quer dizer que, em alguns momentos também nos refiramos às realidades às quais Pasolini e Kracauer se referem, o que

⁴² Máxima atribuída a Roberto Rossellini, sempre citada pelos jovens críticos e cineastas franceses da Nouvelle Vague, conforme DA-RIN (2004).

será indicada apenas como *realidade física*. A realidade que nos interessa mais imediatamente aqui é a realidade de Rossellini, a de Jean Rouch, a de Eduardo Coutinho. É uma realidade que parece ser refratária a uma representação objetiva que, como vimos, começa pela impossibilidade, objetivamente concreta, dos processos que foram pensados para captá-la e representá-la objetivamente de fazer isto de fato, já que eivados de subjetividade na sua origem.

Aí se coloca a grande questão e o dilema dos realizadores de filmes documentários que pretendem uma representação a mais fiel possível do real, que para alguns é um real representado, para outros, é um real re-apresentado, ou revelado.

Pelo visto até aqui, uma representação fiel do real parece ser impossível. Todavia este é um objetivo – quase uma missão – perseguido por centenas de documentaristas, que acreditam nesta possibilidade. E o resultado desta busca, o cinema documentário, é assistido por milhares de pessoas que acreditam estar tendo acesso a uma determinada realidade através deste tipo de cinema.

Talvez estejam todos enganados, ou pode ser que exista uma explicação que nos faça compreender tanto empenho e esta aparente credulidade, tanto por parte dos realizadores, quanto por parte dos espectadores.

Vamos tentar encontrar esta explicação e pode acontecer que, neste percurso, de fato acabemos por compreender um pouco mais as complexas relações que existem entre uma realidade dada e sua representação, que alguns querem que seja uma reapresentação.

Orientando a busca de uma trajetória do cinema do real.

Para isto, em primeiro lugar, vamos orientar melhor a busca, voltando à nossa questão inicial, que é – lembrando – uma trajetória do cinema documentário ligado à tradição do cinema direto e à do cine verité francês, que ao buscar um cinema não ilusionista deparou-se com uma subjetividade imanente ao processo de filmagem, que no caso dos filmes documentários definidos anteriormente, confunde-se (o processo de filmagem) com uma captação do real, com a intenção de re(a)presentá-lo posteriormente em outra situação, que é a situação de espectação. Ou seja: inescapavelmente, a subjetividade fará parte do filme e, para um filme que pretenda uma reapresentação do real – mais do que sua representação – esta dimensão subjetiva deverá ser contemplada, pois ela também faz parte do real: ela estava presente nos

momentos de captação de imagens e sons e na montagem do filme e deverá aparecer no filme, caso se queira de fato, que aquela realidade seja reapresentada. Mas, como mostrar isto? O cineasta Jorge Furtado⁴³, adverte para o que parece ser, nas palavras dele, *uma obviedade ululante*: no cinema, toda a informação deve ser visível ou audível. Estados de espírito, como dúvida, ansiedade, euforia, paixão, podem facilmente ser descritos pela literatura, às vezes com uma simples frase, como por exemplo: “João estava duvidando de seu amor por Maria”. Filmar esta dúvida, porém, é tarefa muito complexa. Que forma e que som pode ter uma dúvida? Quantos planos deverão ser utilizados para que esta dúvida seja descrita, ou que *apareça*?

Em um texto de Auguste de Saint Hilaire (1974), sobre sua longa viagem pelo sul do Brasil entre 1820 e 1821, ele descreve todas suas dúvidas sobre o guia que lhe havia sido recomendado, e que ele havia contratado na província de São Paulo. Diga-se sobre o texto dele, redigido em forma de diário, que é bastante descritivo, quase fotográfico: ele também era pintor. São descrições realistas, que poderiam facilmente ser transportadas para o cinema. Mas, e suas dúvidas quanto à competência e honestidade de seu guia, com o qual tinha que conviver 24 horas por dia, e do qual dependia para quase tudo? Como descrever isto através do cinema? Certamente seria possível, com um pouco de ficção dramática. Mas seria muitíssimo mais complicado do que escrever sobre isto. Para descrever esta conturbada relação, Saint Hilaire utiliza cerca de uma página, e isto é suficiente para que o leitor tenha consciência das enormes dificuldades e dramas pelos quais ele passou em decorrência da personalidade deste seu colaborador.

Em filmes ficcionais, dependendo das habilidades do roteirista, do diretor, do fotógrafo, do cenografista e dos atores (e da quantidade de dinheiro disponível), de uma forma ou de outra isto sempre será possível; afinal, trata-se declaradamente de uma ficção e quaisquer recursos narrativos são aceitáveis, desde que sejam verossímeis, em se tratando de um filme que pretenda descrever uma realidade possível. Mas, em um filme documentário que quer ser fiel à realidade que pretende re(a)presentar, os que têm a *cicatriz da tomada*, como

⁴³ Em palestra na 10ª Jornada de Literatura, que aconteceu na cidade de Passo Fundo, RS, disponível em <http://www.artv.art.br/informateca/escritos/estudos/adaptacao.htm>

referencia Fernão Ramos?⁴⁴ Neste casos, em princípio, dramatizações e o uso de atores profissionais parece não ser uma solução muito adequada. Agora, vamos tentar desvelar como isto tem sido tratado em alguns filmes documentários.

⁴⁴ Existem filmes classificados como documentários, que recorrem à dramatização; são os docu-dramas, como o *The thin blue line*, filme de 1988, de Errol Morris, ou a série *linha direta*, da rede Globo de Televisão (Período de exibição: 29/03/1990 – 24/06/1990; 27/05/1999 – 06/12/2007). Enfatizamos que não é a este tipo de documentários que nos referimos aqui.

CAPÍTULO 3 - PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS NARRATIVAS.

Para ver como este problema se colocou, e como foi trabalhado por documentaristas, vamos dar uma olhada na produção deste tipo de cinema, tentando traçar uma trajetória, ou descrever sua transformação – transformação errática, não a de uma transformação em linha reta e que obedeça a uma lógica de causa e efeito. Pode ser que até se chegue a isto, o que duvidamos; pois antecipadamente já deve ser dito que não há apenas uma forma possível para filmes documentários com forte ligação ao real e muito menos há apenas uma estratégia narrativa que se tenha mostrado mais adequada. Contudo, e também antecipadamente, é possível adiantar que é possível, sim, traçar uma espécie de linha evolutiva que, por esta convivência de diferentes propostas e resultados, é mais uma linha errante, como já dito mais atrás.

Um dos pesquisadores que já se debruçou sobre este problema foi Bill Nichols. Como consequência de suas reflexões, ele criou uma classificação que divide os filmes documentários em seis diferentes formas a partir de suas características narrativas. É uma classificação que, embora talvez possa ter seus problemas, procura agrupar os filmes através de diferentes estratégias narrativas, o que é uma maneira bastante operacional de abordar o problema. É a esta classificação que sempre iremos recorrer neste texto, lembrando que existem outras possibilidades, como as que dividem os filmes documentários em “modernos” e “pós-modernos”, muito utilizada em vários textos sobre o cinema documentário brasileiro, por exemplo. Nestes casos, os documentários produzidos no Brasil do final da década de 50 a aproximadamente 1968, seriam “documentários modernos” e os produzidos após este período, especialmente após o *Cabra marcada para morrer*, seriam pós-modernos

Antes ainda de recorrer à classificação de Bill Nichols, vamos fazer uma rápida panorâmica sobre o cinema documentário, para melhor nos situarmos.

Existem vários relatos sobre as origens e desenvolvimentos posteriores do documentário, quase todas coincidentes. Então, seria perda de tempo e espaço repeti-las aqui. Mas, para os que gostariam de ter acesso a uma narrativa destas, aqui ficam algumas indicações, que se referem aos seguintes autores, todos constantes da bibliografia que está

no final deste texto: Aumont (2003); Bernardet (1985); Da-Rin (2004); Gauthier (1995); Labaki (2005); Nichols (1991); Ramos (2001); Teixeira (2006).

Vamos nos ater apenas a uma linha, que é a de alguns filmes canônicos que declaradamente pretenderam representar a realidade, evidentemente alguma realidade específica, através de um relato cinematográfico; ou seja: de um relato em que tenham sido utilizados recursos narrativos característicos do cinema (embora não só dele), como a montagem; ou seja: quando o cinema passou a ser de fato cinema ao adquirir a narratividade, se metamorfoseando de cinematógrafo em cinema. Quando perdeu a característica de mero registro visual. Faço isto seguindo a proposição de Edgar Morin (MORIN, 1997. pp. 69-113). Por este critério, ficam de fora, pelo menos por enquanto, os filmes dos irmãos Lumière e todos os que apenas pretendiam mostrar “vistas”; isto é: tomadas panorâmicas com câmera fixa de paisagens naturais ou de acontecimentos políticos ou de eventos cívicos.

Assim, é possível considerar que um dos primeiros filmes documentários tenha sido o *Nanook of the north*, com direção de Robert J. Flaherty e co-produzido com John Révillon, de 1922. Neste filme foram utilizadas algumas das “descobertas” narrativas, do então jovem cinema com pretensões realistas, já amplamente utilizadas em filmes de ficção como a montagem paralela, plano e contra-plano, closes, fusões, feides e uma história dramaticamente representada. Ou seja: estilisticamente ele pouco se diferenciava dos filmes ficcionais feitos até então, a não ser por um detalhe: não havia *misancene*⁴⁵; ou por outra: existia o mundo físico e social dos inuits, que junto com a performance destes frente à câmera, constitui o que a antropóloga Claudine de France acabou por denominar *auto-mise em scène*, que é própria do ato de filmar um outro (ou seja: uma realidade social diferente daquela do cineasta), pois este – o cineasta ou antropólogo

[...] participa sempre de alguma maneira, do processo observado, porque sua intervenção e a *auto-mise en scène* própria das pessoas filmadas

⁴⁵ Embora tenha havido manipulação, tanto na construção do iglu quanto na caça à morsa, acreditamos que isto não possa ser considerado como a criação de uma *misancene* artificial.

são inevitáveis. Reciprocamente, as pessoas filmadas participam do processo de observação porque intervêm na mise en scène do cineasta. (FRANCE,1998. p. 22)

Flaherty construiu este filme através da perspectiva de uma família de inuits, também conhecidos como esquimós, de forma a que se tenha acesso à cultura de todo o povo inuit em sua faina diária de sobrevivência e vivência em um lugar gelado e inóspito na baía de Hudson, podendo ser visto como uma oposição dramática entre cultura e natureza; o homem dominando a natureza selvagem.

A estratégia narrativa adotada por Flaherty faz parecer tudo o que acontece muito coerente e tem-se a sensação de, de fato, estar-se tendo acesso à cultura e hábitos daquele povo. Porém, revisões feitas principalmente na década de 1980, conforme Bill Nichols (NICHOLS, 2005. pp. 213-218), mostram uma série de problemas nesta perspectiva: em primeiro lugar, a personagem Nanook não existia; na verdade seu nome era Allakariallak. Aquela família também não existia. A caçada à morsa, que aparece no filme, é falsa, pois os inuits não utilizavam mais o arpão para caçar morsas, e sim rifles. O iglu que Nanook aparece construindo é falso. Flaherty mostra um estilo de vida que não mais existia entre os inuits, entre outros problemas. Mas, talvez o principal problema indicado por estas revisões dos anos 1980, seja a invisibilidade do próprio Flaherty no filme: não há indicações de sua intervenção no que estava sendo filmado. Aparentemente, sua subjetividade foi “apagada” do filme.

Todavia, estas críticas têm que ser relativizadas e o filme *Nanook* continua sendo um marco na tradição do cinema documentário e deve ser dito que Flaherty conhecia muito bem aquela região e seu povo, pois desde criança acompanhava seu pai, um engenheiro de minas, por todo o norte de Michigan e pelo Alasca.

Flaherty fez outros dez filmes documentários, todos com uma estrutura narrativa semelhante a de *Nanook*, com destaque para *Moana* (1926), *Industrial Britain* (1933, em parceria com John Grierson) e *Man of Aran* (1934). Grierson, outra figura chave no cinema documentário, cita diretamente o filme *Moana* como o protótipo de filme que o cinema documentário deveria perseguir.

Para o cinema, em especial para o cinema documentário, a importância de Flaherty também reside na forma como ele fez seus

filmes: poucos recursos, filmagens *in loco*, utilização de atores não-profissionais, narrativas compostas de forma a que se tenha acesso à realidade de “um outro” e, conforme aponta NICHOLS (2005, pp. 213-218), um respeito a este outro, mesmo considerando as manipulações narrativas que fez.

Na verdade, sua forma de filmar e compor os filmes lembra muito o que mais tarde, nas décadas de 1940 e 1950, os cineastas italianos fizeram, e que acabou sendo conhecido como o neo-realismo; que eu saiba, e embora não existam indicações claras sobre isto, é possível que ele tenha sido inspiração para aqueles cineastas italianos, uma vez que nas décadas de vinte e trinta seus filmes tiveram exibições massivas na Europa.

Outro que deve ser considerado um pioneiro para estes tipos de filmes é *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann, de 1926, onde é mostrado um dia de uma grande cidade e em que o primeiro plano é a chegada de um trem na estação, ainda de madrugada. Como o título já diz, o eixo narrativo do filme é uma analogia com uma peça musical. O ritmo da música dá o ritmo da cidade (ou vice-versa), lembrando que junto com o filme era distribuída uma partitura musical específica para ele. Este filme foi copiado por outros realizadores, também tendo sido realizado aqui no Brasil um filme semelhante, em 1929, com o título de *São Paulo, a symphonia da metropole*, produzido pelos húngaros Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, ambos naturalizados brasileiros. Tanto no original alemão quanto nos filmes por ele inspirados, o que se vê é uma narrativa ritmada por música, que causou grande impacto na época.

Também em 1929, e talvez também um pouco inspirado no filme de Ruttmann, Dziga Vertov rodou o filme *Um homem com uma câmera*, filme que, mais do que os outros inspirados em *Berlim: sinfonia de uma metrópole*, causou um impacto enorme – e isto por vários motivos, sendo que talvez os principais destes motivos sejam dois: 1) este filme se mostra sendo feito e sendo projetado em uma sala de cinema. Nele aparecem o próprio Vertov, seu irmão Mikhail Kaufman, que era o fotógrafo - ambos fazendo as tomadas - e Elizaveta Svilova, mulher de Vertov, organizando e montando os planos filmados em

Moscou, Kiev e Riga. Em um dos seus três níveis de narração⁴⁶, aparece o filme sendo projetado em uma sala de exibição. 2) Ele obedece a uma proposta estética enunciada ainda em 1919, através do manifesto *Nós*, pelo grupo os *Kinocs*, do qual Vertov foi um dos fundadores. Neste manifesto, está escrito que eles buscam seus próprios resultados “reconhecendo-o no movimento das coisas”⁴⁷ e contém uma crítica dura ao cinema ficcional, que eles chamam de cine-drama, dizendo que é ilusionista e representa a banalidade da cópia de uma cópia. O fotógrafo do filme, um dos principais colaboradores de Vertov, Mikhail Kaufman, descreve o filme assim:

Uma pessoa comum se encontra em algum tipo de ambiente, perde-se em meio a milhões de fenômenos, e observa estes fenômenos a partir de um ângulo pouco vantajoso. Ele registra um fenômeno muito bem, registra um segundo e um terceiro, mas não tem nenhuma idéia de para onde eles levam [...] Mas o homem com a câmera está inspirado pela idéia de que ele está vendo o mundo para outras pessoas. [...] Ele reúne estes fenômenos a outros de outros lugares, que podem até nem ter sido filmados por ele. Como uma espécie de cientista, ele está apto a colher informações em um lugar, depois em outro. E é a partir daí que o mundo acaba por ser compreendido.⁴⁸

Portanto, neste filme temos algumas novidades, sendo a principal delas a reflexividade: é um filme que pretende ser

⁴⁶ Um dos níveis é a narrativa de um cinegrafista realizando as tomadas; outro é a progressão de um dia, que consiste em despertar, trabalho, atividades de lazer, nascimento e morte em uma grande cidade; e o terceiro nível de narração é o de uma platéia assistindo o filme já montado em uma sala de cinema.

⁴⁷ Trecho do manifesto *Nós*, de Vertov, sua mulher Elizaveta e seu irmão Mikhail, publicado na revista *Contracampo*, in <http://www.contracampo.com.br/01-10/nosvariacoedomanifesto.html>.

⁴⁸ Esta citação pode ser encontrada em http://www.topofilosofia.net/tidd_pdf/Manovich_Vertov.pdf, e é baseada em uma tradução feita por Sérgio Basbaum de um texto de Lev Manovich.

antiilusionista e, para chegar a este resultado, mostra-se sendo feito; mostra de que matéria é construído.

Outra característica sua, muito marcante, é o uso de quase todas as técnicas fotográficas e cinematográficas possíveis de serem utilizadas em 1929: fusões; profusão de diferentes pontos de tomada (pontos de vista); divisão da tela; feides; aceleração do movimento; fotografias congeladas. É como se Vertov mostrasse todas as possibilidades de representação que o cinema pode oferecer. É um elogio à técnica cinematográfica e ao que ela possibilita.

Por tudo isto, não é à toa que muitos críticos e teóricos do cinema considerem este filme como um marco inicial do que mais tarde seria conhecido como cinema direto e um dos ancestrais em linha reta do cinema documentário, também com uma característica que marcaria posteriormente muitos deste filmes, entre eles quase toda a obra de Eduardo Coutinho, que é a do filme como resultado de uma descoberta e de um encontro entre o cinegrafista e o seu objeto de interesse, como se pode deduzir pela declaração de Mikhail Kaufman transcrita mais atrás.

Ainda seguindo esta linha e no início da década de 1930, há o grupo de cineastas agrupados em torno do *Empire Marketing Board*, uma espécie de Ministério da Propaganda da Grã-Bretanha, grupo este que teve John Grierson como seu mentor e teórico.

A preocupação de Grierson era com a educação e ele acreditava que o cinema seria a ferramenta mais eficaz a ser utilizada, já que ele pensava em uma educação para as massas; isto é: uma educação massiva no sentido de buscar a harmonia entre sociedade e indivíduo; que os muitos indivíduos que compunham a sociedade pudessem sentir-se fazendo parte de algo maior, de um esforço conjunto. O cinema, para ele, seria um ótimo instrumento educador de massa e, como para ele, o intermediário entre indivíduos e sociedade era o Estado, caberia ao Estado educar os cidadãos no sentido desta maior harmonia.

Bill Nichols (NICHOLS, 2005. pp. 185-188), conta que ele conseguiu convencer o governo inglês, em 1930, a fazer o mesmo que o governo soviético havia feito em 1918 com Eisenstein e Vertov: investir no cinema como uma ferramenta de educação. Mas, lembrando, que no caso da União Soviética, este apoio do Estado foi sendo cada vez mais condicionado a que se fizesse uma arte realista (o “realismo soviético”), o que acabou por condenar Vertov à inação. O realismo vertoviano, que era o realismo das multidões em ação, o cine-olho, o *kinopravda* (em

tradução literal: cinema-verdade), o cinema que, “como um punho”, por sua força própria, deveria servir de instrumento de libertação do ser humano, através da conscientização mais aguda possível do real, não tinha espaço no estalinismo.

No caso de Grierson, aconteceu de forma diversa: o governo inglês apoiou integralmente a proposta de Grierson, que embora tenha sido diretor de um único filme, *Drifters*, que versa sobre a atividade pesqueira na Grã-Bretanha, teve seu nome associado, como realizador e produtor, a uma série de documentários, como *Housing problems* (filme de 1935, de Edgar Anstey e Arthur Elton); *Cargo from Jamaica* (filme de 1933, de Basil Wright); *Industrial Britain* (filme de 1932, de Robert Flaherty), entre muitos outros.

Estes filmes têm alguns traços em comum: eles dirigem seu foco à classe trabalhadora da Inglaterra e a alguns de seus problemas. Porém, como se pretendem didáticos, têm um tom paternalista e conformista. Os operários e trabalhadores em geral são apresentados como pessoas cheias de problemas, que devem merecer a solidariedade de outros setores sociais e devem ser alvo de políticas assistencialistas por parte do Estado. Em termos de estratégia narrativa, eles são estruturados por uma voz over, que apresenta os trabalhadores ao espectador, apresenta o problema e possíveis soluções.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, este grupo – muitas vezes em parceria com outros realizadores – fez diversos filmes propagandísticos favoráveis ao esforço de guerra contra os países do eixo.

A importância de Grierson não se deve a nenhuma contribuição que tenha feito em termos de estética ou de narratividade; na verdade, conforme menção anterior, apontada por Nichols (já citado), ele foi uma espécie de Vertov conservador; seus filmes (o único que dirigiu e todos em que foi produtor ou co-autor) eram patrocinados pelo Estado britânico e tinham a clara intenção de suavizar conflitos sociais ou dirigir ações sociais para algum fim benéfico para o Estado e para a democracia parlamentarista. Neste sentido, eram filmes institucionais.

A importância e a contribuição de Grierson para a área de cine documentário foi a de ter conseguido aglutinar um grupo heterogêneo de cineastas, entre eles alguns que atuavam na vanguarda experimental européia, como o brasileiro Antônio Cavalcanti, e de ter firmado um sub-gênero deste tipo de cinema, feito até hoje, principalmente nas

reportagens televisivas, que é aquele que ficou conhecido como a “Voz de Deus”, como a eles se refere a este tipo de documentário Bill Nichols (NICHOLS, 2008), por possuir uma voz over que estrutura e conduz a narrativa – e que aparentemente tudo sabe sobre a realidade que está sendo mostrada. Grierson também atuou no Canadá no *National Film Board of Canada*, influenciou diretamente os cineastas do *New Deal* norte-americano e formou um birô sobre filmes documentários na UNESCO, na década de 1950.

Ou seja: Grierson tem principalmente uma importância institucional e ajudou a formar e consolidar um determinado tipo de documentário, que muitos críticos chamam de documentários clássicos e que mostram-se e apresentam o real que pretendem representar como verdades inquestionáveis: é alguém que sabe dirigindo-se a alguém que não sabe. Como também utilizam uma estratégia de convencimento, pode-se afirmar que este tipo de documentário tem uma natureza retórica.

Porém, mesmo nesta época, houve uma produção razoável de documentários que, em termos de retórica, iam a uma direção oposta aos da Escola Britânica; isto é enquanto os afiliados a uma perspectiva griersoniana colocavam-se ao lado das instituições e dos governos – e isto vale não somente para a turma de Grierson, mas também para a Alemanha nazista, com Leni Riefenstahl e para uma plêiade de documentaristas oficiais soviéticos, norte-americanos e japoneses – havia os que colocavam-se ao lado dos excluídos e dos colonizados. Pode-se dizer, concordando com Nichols (NICHOLS, 2005, p. 188), que estes realizadores constituíram a vanguarda política do cine documentário. Alguns, como Joris Ivens, chegaram a formas narrativas inovadoras, em diálogo com as vanguardas européias. Joris Ivens, por exemplo, com o apoio de John dos Passos, Ernest Hemingway e de um grupo de outros apoiadores, produziu o *Tierra Española* (1937), em prol da causa republicana na Guerra Civil Espanhola, filme que mantém seu frescor até hoje e é um dos cânones do cinema documentário.

Ainda neste período, como anota NICHOLS (2005, p. 189), As *Worker's Film and Photo Leagues*, nos EUA, produziram uma série de filmes alinhados com as causas dos trabalhadores, o mesmo acontecendo em outros países, como Grã-Bretanha, Japão, Países Baixos e França, onde surgiram ligas inspiradas no modelo norte-americano,

que adotavam o modo participativo nas filmagens, dando espaço para a voz de seus protagonistas.

Outro cineasta que ajudou a construir a tradição do cinema documentário, e mesmo um pouco fora do circuito descrito no parágrafo anterior, é Luis Buñuel, que em nos anos de 1932 e 1933 filmou um documentário repleto de inovações narrativas na região de Las Hurdes, na Espanha. Este filme, *Las Hurdes: Tierra sin pan*, à primeira vista parece tratar os habitantes da região com um desrespeito que beira à afronta, mas, ficando atento ao desenrolar da narrativa, vê-se que o que ele faz na verdade é colocar em xeque o estatuto de representação proposto por Grierson, então já consagrado com sua fórmula de representação. Buñuel inverte a posição dos representados, ao mostrar o absurdo do discurso do produtor. É uma paródia do gênero griersoniano e, neste sentido, também é reflexivo, ao colocar em questão a forma de representação que naquele momento já consolidava-se como a forma mais adequada de se fazer um cinema documentário. Só para lembrar: Buñuel participava do movimento de vanguarda surrealista e já havia feito dois filmes ficcionais que utilizavam conceitos surrealistas: *Un Chien Andalou* (1928) e *L'Âge d'Or* (1930), filmes que chocaram a crítica cinematográfica da época. Buñuel permaneceu ativo até 1977, tendo dirigido filmes que marcaram a história do cinema, como *Viridiana* (1961), *Belle de Jour* (1967), *Le Charme Discret de la Bourgeoisie* (1972) e *Cet Obscur Objet du Désir* (1977), entre outros.

Grosso modo, e no espírito de uma panorâmica que nos propomos fazer, é mais ou menos esta a trajetória – ou pelo menos é uma das trajetórias possíveis – do tipo de filme documentário que nos propomos abordar; isto pelo menos até a Segunda Guerra Mundial. Depois desta catástrofe bárbara, todo o panorama mudou, o que pode ser creditado a vários fatores – e certamente entre eles o imenso trauma e golpe nas certezas positivistas que a própria guerra provocou.

A Segunda Guerra também auxiliou no colapso do sistema colonialista. A partir daí, conforme HOBBSAWM (1995, pp. 198-221), os movimentos de libertação nacional no que hoje conhecemos como “terceiro mundo” tomaram impulso e trouxeram à cena novos atores, que, como era de se esperar, passaram a ter necessidade de narrativas que de fato os representassem: os filmes semelhantes aos de Flaherty, que os colocava como exóticos e dependentes, tinham esgotado sua fórmula. Também as certezas inerentes ao esquema griersoniano de

representação e sua retórica de convencimento mostraram seus limites, que pareciam estreitos para caberem estes novos atores.

Mas, no pós-guerra não foi apenas esta emergência que aconteceu. A partir das décadas de 1950, com mais força na década de 1960, as minorias – negros, mulheres, homossexuais - já estavam articulando-se, ou já estavam articuladas, e também necessitavam novas formas narrativas, onde se reconhecessem, como anota SHOAT (2006).

Nos países centrais, que haviam sofrido o impacto direto da guerra e da dominação fascista, também houve uma mudança profunda nas formas de representação e, para o cinema, a mais notável foi a que aconteceu na Itália, com o neo-realismo.

No que concerne ao cinema, o papel da crítica também foi importante, especialmente na Itália e França. Na França, este vínculo entre crítica e cinema foi muito estreito, a ponto de vários críticos, que haviam começado sua militância no cinema na revista *cahiers de cinéma*, terem se tornado cineastas e terem ajudado a compor o que acabou por ser conhecido como *nouvelle vague*. Já que estamos falando da França, para o cinema documentário lá existe um marco, que é o cinema feito por Jean Rouch a partir do início da década de 1950. Embora todos os filmes de Rouch sejam muito importantes na contribuição para este gênero, aquele que talvez tenha sido o mais notável é *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, de 1960 – Morin é quem criou o nome cinema-verdade, em uma homenagem a Vertov e no sentido provocativo de que a verdade a que o cinema-verdade refere-se é apenas a verdade do cinema, e nenhuma outra, o que fazia parte da estratégia narrativa destes filmes.

Do outro lado do Atlântico, nos EUA e Canadá, novas formas de representação também estavam sendo ensaiadas e testadas. Estou me referindo ao *Newsreel*, composto por dois grupos de cineastas agrupados em San Francisco (EUA) e Nova Iorque, que faziam documentários coletivos, engajados socialmente, sem assinaturas individuais e abordando temas como o alistamento obrigatório, a guerra do Vietnã, movimentos feministas e movimentos de libertação. Também incluo as cineastas feministas nos EUA, ao grupo do cinema direto norte-americano e ao *candid eye* canadense – todos, grupos e pessoas, que procuravam novas formas de expressão através do cinema, não raro tendo como horizonte crítico o cinema hollywoodiano.

Aqui, uma pequena pausa e uma reflexão. A emergência de todos estes novos grupos: movimentos de libertação nacional; movimentos de minorias, em países centrais; e movimentos de trabalhadores tanto em países periféricos quanto em países centrais, a par da necessidade de novas representações, também significou a emergência de novas subjetividades e a colocação em xeque de muitas certezas, já abaladas com o novo olhar que as ciências sociais propunham para o mundo, especialmente a Antropologia moderna, que a partir de Malinowski e Franz Boas, mostravam um “outro” ao olhar ocidental muito mais complexo do que o bom selvagem de Rousseau ou o do “ramo de ouro” da velha antropologia praticada em gabinetes e museus.

Não menos importante, especialmente na França, um dos países-chave neste momento de questionamento das representações até então aceitas sem muita problematização, foram as novas formas de pensar e de se relacionar que algumas novas teorias sobre a sociedade e o homem trouxeram à tona, como a fenomenologia de Merleau-Ponty, a teoria da ação de Edgar Morin, o existencialismo de Sartre, a psicanálise de Reich e Lacan e a psicossíntese de Roberto Assagioli – todos movimentos que colocaram em circulação novas formas de se pensar a sociedade, o corpo, a sexualidade e as relações mediadas e interpessoais.

Este entre parênteses acima é para que tenhamos a clareza de que o cinema, assim como a literatura e as artes em geral, participavam deste cadinho em um sentido de mão dupla: influenciando e sendo influenciadas por este ambiente: novas questões exigiam novas formas de representação. A isto juntou-se um fato, não decisivo, mas importante em relação à prática de cinema, que foi a disponibilidade de equipamentos de captação de imagem e som sincronizados e cada vez mais leves, de menor custo, junto com filmes mais sensíveis e de menor granulometria. Simbolicamente, podemos dizer que isto contribuiu para o gesto de Rouch, ao separar-se do tripé de sua filmadora nas águas do rio Níger. O dístico “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, de muitos cinemas novos pelo mundo afora, especialmente em países periféricos, surgiu nesta conjuntura.

Neste fluxo, a corrente que compõe a tradição de um cinema direto, encorpou-se com as contribuições dos cineastas antropólogos que, como lembra Nichols (NICHOLS, 2005, pp. 146-156), em suas etnografias filmadas talvez tenham sido os que defrontaram-se de forma

mais aguda com o problema da representação de um outro, tendo que fazer com que esta representação fosse o mais fiel possível a este outro, encontrando soluções narrativas onde entram a co-participação destes outros e uma reflexividade que permitiu o registro da própria subjetividade dos antropólogos, dado importante para a avaliação de como a presença do antropólogo interferiu naquele ambiente e de quais os limites de seu próprio registro.

Mas, o que é este registro e esta representação de um outro? Este registro é o cinema documentário e significa que nestes filmes a realidade é captada tal como ela é, como aparece em sua forma sensível a nós? Estivemos até agora falando em cinema documentário, mas, indo além da proposta de definição tripartite proposta por Bill Nichols, comentada na página onze, o que é esta forma de cinema? Será que podemos nos referir a ele como cinema do real, ou há aí um engano?

Vimos que, sob determinadas condições, podemos admitir que os planos projetados na tela sejam o registro de parte da realidade. Mesmo aceitando isto, continuamos não podendo admitir que o filme em si seja um registro da realidade, pois, se cada plano isolado possa ser representação de uma dada realidade, a combinação deles já não reproduz nenhuma realidade existente (ou que já existiu), mas cria uma nova realidade, que é a relação do eu (documentarista) com a realidade, podendo esta realidade ser um outro, ou ser alguma coisa (espaço, tempo, acontecimento). Esta relação do documentarista com a realidade pode ser vista como um encontro, e o cinema documentário pode ser visto como o relato deste encontro, onde são utilizados fragmentos desta realidade de forma expressiva, compondo uma narrativa, mas que é muito diferente da narrativa ficcional, pois através da ficção temos acesso a um mundo metafórico, que até pode ser parecido com o mundo histórico em que vivemos, especialmente em representações realistas. Porém, as questões que dirigimos a este mundo ficcional e as questões que ele dirige a nós são feitas de forma metafórica, pois sabemos que estamos nos dirigindo a uma similaridade e não a uma réplica. No filme documentário, as questões que ele dirige a nós – ou que nós dirigimos a ele – podem até ser as mesmas que surgem em um filme ficcional, mas não são feitas de forma metafórica. Ou seja: a forma como nos relacionamos com um filme ficcional e a forma como nos relacionamos com um filme documentário são diferentes, pois sabemos que o que acontece com uma personagem de um filme ficcional não tem

conseqüências, é pura representação. Se a personagem morre na ficção, sabemos que o ator não morreu de fato. É só faz de conta. Já no filme documentário, não é faz de conta: se ela morreu, é porque está morta. Como observa NICHOLS (1997, 152), o filme documentário nos permite aceder a uma construção histórica comum. Ao invés de termos acesso a um mundo apenas diegético, temos acesso ao mundo físico e social, e nele sempre há questões de vida e morte muito próximas de nós. O mundo mata realmente e não apenas metaforicamente. Nos filmes ficcionais a morte é encenada, como uma dança, é uma performance do ator. Ela é metafórica. Nos filmes documentários, ela raramente aparece, a não ser como uma ruptura narrativa, uma confusão de imagens e de sons, como aconteceu em 2006 com o documentarista Bradley Will, morto em Oaxaca, México: ouve-se tiros e um grito de dor. A filmadora sofre um movimento brusco, para baixo, seguido de imagens confusas e som ambiente também confuso, mas que permitem que percebamos que o cinegrafista ainda está se deslocando, até que a imagem fica enquadrada verticalmente, estática⁴⁹. Este plano vertical, estático, pode ser visto metaforicamente como a representação da morte de Bradley, mas a morte dele é real. Como disse Jean-Louis Comolli:

As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação [...] Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda (Comolli, 2008. pp.169-170).

O acaso, a surpresa e falta de estabilidade, atributos da experiência vivida e não da simulação, são o que constituem a potência narrativa do documentário, pelo menos do tipo de documentário afiliado às vertentes do cinema verdade francês e do cinema direto norte-americano. Podemos dizer: do cinema do real, significando que usa o

⁴⁹ Esta cena pode ser vista no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=quq4zoeZaqU>.

real como referente imediato; mas ao fazer isto cria uma nova realidade, que é uma realidade fílmica e expressiva de um ponto de vista.

Mas, de qualquer forma, temos que acreditar no que estamos vendo e aí reside outra diferença fundamental entre filmes ficcionais e filmes documentários, que diz respeito à atitude do espectador. O espectador tem que estar convencido de que o que é mostrado aconteceu daquela forma, pelo menos do ponto de vista do autor, numa atitude de espectação que tende a ser a da apreciação intelectual e a do distanciamento, ao que chamo de pacto de veracidade, ou dele decorrente.

Voltamos agora para dois dos pontos de partida para uma definição, aquela já comentada na página onze: os documentários distinguem-se das ficções pelas representações que fazem (e não através de suas qualidades textuais); e por uma determinada postura do espectador. Nesta última, está pressuposto o terceiro ponto, pois a crença em algum relato implica na confiança do que o narrador conta. Lembrando: Bill Nichols (1997, p.151), anota que para uma definição dos filmes documentários estes três pontos têm que ser levados em consideração: as questões éticas, a forma narrativa e as expectativas dos espectadores, pontos que sugerem ser o documentário “uma ficção (em nada) semelhante a qualquer outra” (NICHOLS, 1997, p.151).

É possível afirmar que cada momento histórico⁵⁰ tem uma concepção hegemônica da realidade, especialmente da realidade social, como as que dizem respeito aos papéis do homem, da mulher, da criança, dos idosos; ou sobre gênero e raça, família, religião; sobre como encarar o outro. Assim, o escravagismo, por exemplo, já foi aceito e justificável. Quando falamos em justificável, implicitamente estamos também nos referindo a alguma forma discursiva; ou seja: havia um discurso hegemônico que *justificava* o escravagismo, o imperialismo, o colonialismo. Também é certo que a estes discursos hegemônicos

⁵⁰ Momento este que, evidentemente, não é homogêneo planetariamente e, mesmo em um determinado país, não é único, pois a diversidade cultural é uma característica permanente das sociedades complexas. Contudo, considerando as “sociedades” centrais e as que estão sob sua órbita, é possível identificar diferentes momentos histórico-sociais e, nestes, diferentes formas expressivas, que podem ser identificadas, por exemplo, como romantismo, barroco, arcadismo, modernismo, etc.

sempre foram contrapostos outros discursos, como é o caso, por exemplo, do embate discursivo que aconteceu no século XVI entre o frei Ginés de Sepulveda, defensor da “conquista” da América pela Espanha nos termos em que ela se dava, e o padre Bartolomé de las Casas, que colocava-se contra a escravidão e genocídio dos aborígenes do Novo Mundo. O discurso de Sepulveda transformou-se no discurso hegemônico, ou ajudou a encorpá-lo. Aqui, estamos citando casos extremos, como força de ilustração, aos quais poderíamos agregar os casos do fascismo e do nazismo, que tiveram uma plêiade de intelectuais, artistas e jornalistas construindo retóricas, sentidos e significados que justificavam, tornavam atraente e desejável estas interpretações de mundo, sendo que no cinema o caso mais notório é o de Leni Riefenstahl.

A forma de narrar a realidade não é neutra: ela está ligada a uma visão de mundo. Assim, as manipulações que Flaherty fez para filmar *Nanook*, hoje seriam inaceitáveis. No filme documentário *Night mail* (1936), de Basil Wright e Harry Watt, a impostação que os funcionários dos correios e das ferrovias britânicas emprestaram à sua representação pode nos parecer um pouco cômica hoje, bem como o tom utilizado pela voz over⁵¹. Mas, naquele momento, certamente isto não aconteceu, dada a boa receptividade que este filme teve. Ele é estruturado por um discurso positivista baseado nos conhecimentos de autoridades; isto é: um discurso de quem sabe dirigindo-se a quem não sabe, que está mostrando as “coisas como elas são”, de forma transparente e neutra. No filme, está fora de questão a dúvida sobre a dedicação laboriosa dos funcionários e da eficiência dos correios e das ferrovias inglesas. *Night Mail* é um filme característico da escola britânica.

Baseado nestas variações de discursos hegemônicos a cada época, como já foi dito, Nichols (1991, 1994, 1997, 2005) propõe uma classificação dos filmes documentários baseada em suas características narrativas, cada uma das quais teria tido maior expressão em determinado período, a partir da década de 1920. Segundo ele, novas formas narrativas surgem para tentar suprir deficiências das anteriores

⁵¹ Há uma cena bastante reveladora do caráter deste filme, aproximadamente aos cinco minutos, quando um fazendeiro inglês acerta seu relógio de bolso pela passagem do trem correio.

ou para responder a novas necessidades de representação da realidade que se fazem presentes, o que não significa que, ao começar tornar-se hegemônica uma destas novas narrativas, as outras desapareçam: apenas tornam-se menos significativas.

A classificação que ele sugere para analisar o cinema documentário obedece a uma tendência; ou seja: raramente existe uma forma canônica pura, com exceção talvez do cinema direto, onde o *Primary*⁵² (1960) segue literalmente um dogma, que é o da não intervenção do cineasta na cena. Então, vamos à classificação de Nichols, que cria seis categorias de filmes documentários e esquematicamente é a seguinte (2005, p. 177):

Documentários poéticos. Reúnem “fragmentos do mundo de modo poético” (NICHOLS, 2005, p.49) com produção predominante nos anos de 1920. Algumas de suas características são o ritmo: é comum a estrutura narrativa deles obedecer a um ritmo, seja conseguido na montagem dos planos, seja por uma continuidade ditada pelos sons ambientes; e uma dimensão conotativa também muito presente. Conforme Nichols (2005b), haveria uma tendência neles de serem abstratos demais e de lhes faltar especificidade. Exemplos destes filmes são *Berlim, sinfonia da metrópole* (1926) e *Homem com a câmera* (1929).

Documentários expositivos, também com predominância nos anos 1920. Tratam diretamente de questões do mundo histórico, sendo que algumas de suas características são a objetividade; uma retórica de convencimento; uma estrutura narrativa com tendências prosaicas, que normalmente é articulada através de um texto lido por uma voz over (ou por cartazes)⁵³; uma lógica de demonstração; a tendência do uso de imagens como provas do que o texto fala. Sendo excessivamente didáticos, talvez o principal problema neste tipo de documentário é que há muito pouco espaço para a ambigüidade e que a voz que o conduz não deixa espaço para a dúvida, o que pode levar a um questionamento de toda a narrativa, por parte do espectador, principalmente em um contexto de maior relatividade social que as décadas de 1920 e 1930 da

⁵² Este documentário trata das eleições primárias do Partido Democrata norte-americano, que escolheu os candidatos John Kennedy e Hubert Humphrey para concorrer às eleições presidenciais dos Estados Unidos em 1960.

⁵³ Nos filmes mudos, o papel da voz over era feito por cartazes explicativos.

Grã-Bretanha. Mesmo com estes problemas, são a forma canônica ainda hoje das reportagens televisivas e de muitos documentários para televisão, como os produzidos pela BBC. Exemplos clássicos destes são os griersonianos e a maioria dos filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), sob a direção e/ou coordenação de Humberto Mauro.

Documentários observativos, nos anos 1960. Evitam o comentário e a encenação e tentam “observar as coisas conforme elas acontecem...” (NICHOLS, 2005, P.49). Nestes documentários, tenderia a haver uma falta de senso de história e de contexto. Nesta categoria ele inclui os filmes do cinema direto norte-americano, como os da *Drew Associates* (de Richard Leacock, Robert Drew e Don Alan Pennebaker, que produziram entre outros, o famoso *Primary*, já citado) e os do cinema verité francês, entre eles o *Chronique d'un été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin. Um dos problemas dos filmes no estilo cinema direto (de matriz norte-americana) é que ao elidir a voz over e a presença do cineasta, toda a narrativa fica a cargo das personagens enfocadas, o que traz de volta o mesmo problema dos documentários expositivos, só que de forma inversa: a autoridade agora passa a ser a personagem; não há contraponto possível. Em alguns destes documentários é muito comum o uso de entrevistas, como uma forma de tentar nivelar os níveis hierárquicos que existem entre produtor e entrevistado, ou entre personagem e diretor. Evidentemente isto sempre cairá em falácia, pois estes níveis hierárquicos não podem ser nivelados: os autores sempre terão o controle da narrativa, pois são eles que criam a narrativa.

Documentários participativos, que tiveram uma importância mais perceptível a partir dos anos 1970, com forte presença até hoje, sobretudo nas áreas dos estudos sociais e, em especial, na Antropologia, embora um dos mais marcantes documentários participativos, o *Chronique d'un été*, tenha sido feito no início da década de 1960. Derivam, de certa forma, da postura adotada por etnólogos denominada de *observação participante*, onde os pesquisadores, para terem acesso a diferentes culturas, devem “mergulhar” nelas, participando ativamente do cotidiano destas culturas, algo que é feito desde Malinowski, um dos fundadores da Antropologia Moderna. Nestes documentários, o documentarista cede, vamos dizer assim, parte de sua autoria aos documentados, que passam a ter uma possibilidade de participação

bastante efetiva. De forma geral, estes documentários tendem a apresentar fortes características performativas e reflexivas.

Documentários reflexivos, característicos dos anos 1980. São reflexivos porque questionam a forma e a narrativa do documentário: eles “pensariam” a forma documentário e tenderiam a gerar um estranhamento em relação ao estatuto de realidade da narrativa realista. Conforme Nichols, eles têm a tendência a serem abstratos demais. Entre nós, poderíamos colocar nesta categoria o *Chapeleiros* (1983), de Adrian Cooper, o *Ma che, bambina* (1986), de Cecílio Neto, o *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, entre outros.

Documentários performáticos, também nos anos 1980 e até hoje. Enfatizariam “aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo...” (NICHOLS, 2008, p.49), apresentando como característica “o uso ‘excessivo’ de estilo...” (idem), sendo que a ênfase na subjetividade, ao colocar a objetividade em segundo plano, tenderia a relegar estes filmes para o campo da vanguarda e do experimentalismo. Um de seus pontos fortes é o de possibilitar a expressão da subjetividade com muito mais consequência do que todas as outras modalidades, o que o torna especialmente apropriado para servir como plataforma discursiva por grupos minoritários. Por exemplo: falar sobre os males do racismo é bem diferente de mostrar como isto atinge uma personagem em sua individualidade. Entre os documentários brasileiros, alguns que poderiam caber nesta categoria, seriam o *Di-Glauber*⁵⁴ (1977), de Glauber Rocha, *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut e *33* (2003), de Kiko Goifman.

Como vemos, esta classificação de Nichols apresenta alguns problemas, como no caso do filme *Homem com a câmera*: embora seja possível perceber uma poética neste filme, a característica mais marcante dele é a reflexividade, pois o centro de sua narrativa é o estatuto da representação do real: é um filme anti-ilusionista. Nele também há, fortemente, características performáticas, especialmente nos planos em que aparece Mikhail Kaufman, o próprio Vertov e a mulher dele. Mikhail, irmão de Vertov, assume o papel de verdadeiro mestre de

⁵⁴ Que também é conhecido como *Di Cavalcanti Di Glauber* e que tem o título original de *Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companhia Inseparável*. Optamos por utilizar a forma nominal mais simplificada pela qual este filme é conhecido.

cerimônias, que nos conduz para dentro do filme e nos conduz durante a projeção. Outro problema, e mais sério, é colocar os filmes do cinema direto norte-americano na mesma categoria dos filmes do *cinéma vérité* francês. O cinema direto preconiza um cinema com a menor interferência possível por parte do documentarista. No limite, o ideal é que o cinegrafista estivesse invisível. Daí a denominação de “mosca na parede”, que é como a este tipo de cinema referem-se alguns críticos e estudiosos. Seus propugnadores acreditam que, quanto menor é a interferência do cineasta, mais próximo da realidade seria o resultado final. Já o cinema verdade, ou *cinéma vérité*, advoga exatamente o contrário: o cineasta deve intervir na filmagem; deve provocar o acontecimento, para que o filme possa ser realizado e a realidade subjacente possa vir à tona. Provocar o acontecimento também pode ser interpretado como provocar uma crise, gerar as condições para que as personagens se revelem. Em contraposição, os mesmos críticos e estudiosos que referem-se ao cinema direto como “mosca na parede”, denominam o cinema verdade como “mosca na sopa”, como uma analogia à imersão do documentarista na própria *misancene* do filme.

Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam com otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinéma vérité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema verdade adotava o comportamento de um provocador (BARNOW, 1993, 254-255).

De qualquer forma, ambos partilham as tomadas ao vivo: a *misancene* deles é o mundo histórico onde vivemos, e partilham também o fato da narrativa, em ambos, dispensar a voz *over*, sendo conduzida pelas falas das personagens.

É importante ressaltar que Nichols (1997, pp. 66-68; 2005, pp. 135-137; 2008, pp. 47-50) explica que estas categorias são tendências, o que não impede a possibilidade de fazer a ilação de que “Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores...”, percepção que emerge “...em parte, da idéia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva

singular num determinado momento” (NICHOLS, 2005, p. 137). Ou dito de outra forma: “Estas ... modalidades fazem parte de uma dialética em que surgem novas formas das limitações e restrições de formas pré-existentes e na qual a credibilidade de impressão da realidade documental muda historicamente”⁵⁵ (NICHOLS, 1997, p. 66).

Também cabe a observação de que não é possível aplicar esta classificação de modo automático à realidade do cinema documentário no Brasil. Por exemplo: um dos momentos mais importantes de nosso cinema documentário aconteceu no início da década de 1960 e a característica forte dos filmes não era a da modalidade observativo, ou a do cinema direto. O que houve no Brasil foi o florescimento de uma série de diferentes estratégias narrativas, algumas com semelhanças formais ao cinema direto, outras mais próximas ao *cinéma vérité*, embora nenhuma das duas tenha sido dominante. Aqui, naquele período, vigorou um tipo de documentário que BERNARDET (1985) denominou de “documentário sociológico”, a que teremos oportunidade de referir mais adiante. Também houve uma rápida transformação da linguagem documental que, não fosse interrompida bruscamente em primeiro de abril de 1964, certamente teria resultado em uma grande diversidade de formas.

A nós parece muito importante o *insight* de Nichols, que é o de colocar as formas narrativas dos filmes documentários em uma relação dialética, que envolve outros filmes documentários e o contexto histórico em que eles foram produzidos: uma determinada estratégia narrativa mostra-se eficiente como aproximação do real, sendo emulada por outros realizadores, até que suas próprias limitações ou uma nova estratégia (mais adequada talvez a novos tempos) a fazem passar para um segundo plano. Como o próprio Nichols ressalta, não se trata de um esquema que tenha uma correspondência exata com o que se passa na realidade; apenas serve como aproximação e como ferramenta de análise. O que, para nós, deve ser ressaltado da proposição de Bill Nichols é principalmente a relação dialógica que diferentes filmes de diferentes épocas e contextos mantêm entre si.

Hoje, no domínio do documentário, o que se vê são formas híbridas: filmes estruturados com voz over, como é o caso de *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, mas que contém altas doses de

⁵⁵ Tradução nossa.

experimentalismo e crítica à forma documental, além de uma gama enorme de variações, onde entram colagens, animações, letreiros, como em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Marsagão; ou uma narrativa ritmada pelas fases da lua, e com planos distorcidos, como em *Rapsódia do absurdo* (2006), de Cláudia Nunes; ou a narrativa seca, contida, de uma potência extrema, quase toda estruturada na forma de cinema direto, que se vê em *Solitário Anônimo* (2008), de Débora Diniz; ou a adoção da estética dos filmes *noir*, marcadamente ficcional, em *33*, de Goifman. A exclusão de trilha sonora, que não seja composta apenas por som ambiente, é marca dos filmes de Eduardo Coutinho, já nos filmes de João Moreira Salles a música de fundo é um recurso corriqueiro, o que não impediu que em *Entreatos* ele não tivesse utilizado música de fundo, ou que Coutinho, em *Boca de lixo* (1993) tenha utilizado um tipo de música sintética, criada a partir de sons ambientes. Não há uma forma única e nem limitações quanto ao uso de qualquer recurso. O que existe são diferentes estratégias narrativas, que podem ser buscadas na já longa tradição do cinema documentário, ou serem inventadas. Tudo é possível, tudo é permitido, e um filme contemporâneo pode recorrer à estrutura dos filmes de Grierson, caso isto mostre-se adequado para uma aproximação de seu objeto, ou a qualquer outra, incluindo a hibridação entre várias formas diferentes.

CAPÍTULO 4 - O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL E SUA LINGUAGEM.

O Brasil tomou contato com o cinema quase simultaneamente à Europa e Estados Unidos: menos de sete meses após as primeiras exibições dos irmãos Lumière, que aconteceram em dezembro de 1895, houve uma sessão de cinema no Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1896⁵⁶. No ano seguinte, já começaram a ser produzidos filmes aqui, pelos irmãos Paschoal e Afonso Segreto, italianos radicados no Brasil, que também inauguraram a primeira sala de exibições, o *Salão de Novidades Paris*, no Rio de Janeiro.

Estes primeiros filmes eram chamados “naturais”, pois não havia encenação, e projetavam a imagem de temas como a chegada de um trem em Petrópolis, o bailado de crianças em um colégio, um ancoradouro de barcos pesqueiros no Rio de Janeiro, entre outros.

No período de 1907 a 1910, o mercado exibidor estruturou-se no eixo Rio-São Paulo, a partir do início de funcionamento da usina elétrica de Ribeirão das Lajes, com a proliferação de salas de cinema nestas duas cidades, que exibiam filmes “posados” das companhias Edison, Vitagraph e Biograph (dos Estados Unidos), Pathé e Gaumont (da França), Cines (da Itália), Bioskop (Alemanha) e Nordisk (da Dinamarca). Antes ou após a exibição destes filmes estrangeiros, eram projetados filmes “naturais” brasileiros, que mostravam eventos sociais ou cívicos. Os filmes “posados” recebiam esta denominação por serem encenados, em contraposição aos “naturais”, onde não havia encenação.

Alguns filmes posados brasileiros tiveram sucesso de público, como *Os estranguladores* (1906), que foi a reconstituição de um crime com grande repercussão no Rio de Janeiro da época, filmado por Francisco Marzullo; ou *O crime da mala* (1908), de Francisco Serrador, que narrava um crime, só que em São Paulo, também através de reconstituição, o mesmo procedimento adotado por Eduardo Hirtz em Porto Alegre, com o filme *Assalto à Joalheria* (1908). No mesmo ano, a comédia *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de Marc Ferrez, fez sucesso no Rio e em São Paulo.

⁵⁶ Uma trajetória histórica do cinema brasileiro pode ser encontrada em: ARAÚJO (1976); BERNARDET (1979); RAMOS (1987); SOUZA (1981).

Aqui também foram produzidos filmes “cantados”⁵⁷, onde os atores dublavam-se por trás da tela, inclusive com uma adaptação de *O Guarany* com cantores líricos vindos de Buenos Aires, além de dramas históricos, como o filme *A República portuguesa*, de 1911, todos com a afluência de grande público, seguidos mais tarde por adaptações literárias, principalmente de obras de José de Alencar.

O período que vai do início do século vinte até aproximadamente o início da Primeira Guerra Mundial, é chamado pelos estudiosos do cinema brasileiro de “A bella época” do cinema brasileiro⁵⁸, pois além de ser consolidada uma rede de salas de exibição nas principais cidades brasileiras, houve uma grande produção, de forma sistemática, de filmes “naturais” e “posados”, especialmente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, mas também com expressiva produção regional - os chamados ciclos regionais - em Recife, Porto Alegre, Pelotas, Campinas, Salvador, Curitiba, Belém e Manaus, além de Minas Gerais. Os filmes desta época, com raras exceções, foram todos perdidos: hoje não resta sequer um fotograma da maioria deles.

É ponto pacífico entre pesquisadores que, já pouco antes da Primeira Guerra Mundial, os produtores brasileiros passaram a enfrentar a concorrência cada vez mais agressiva dos produtores norte-americanos, em especial os da companhia Vitagraph, que colocavam seus filmes aqui a preços muito reduzidos, já que sua produção era massiva, com o conseqüente barateamento de custos - devido a esta economia de custos sua produção cinematográfica seguiu os moldes de verdadeira indústria cinematográfica. Com a eclosão da Primeira Guerra, as dificuldades dos produtores locais aumentaram exponencialmente, pois os países europeus racionaram a exportação de filmes virgens e de equipamento cinematográfico. Junto com isto, os produtores europeus também deixaram de produzir filmes, o que facilitou a penetração dos filmes norte-americanos no Brasil. A conjunção destes fatores fez com que o mercado exibidor brasileiro passasse a ser dominado quase exclusivamente pela produção ficcional

⁵⁷ Referências a este tipo de filmes podem ser encontradas em: <http://www.brasilcultura.com.br/audio-visual/os-filmes-cantados-cinema-brasileiro/>

⁵⁸ ARAÚJO (1976) situa este período com mais exatidão. Para ele, esta “bella época” aconteceu no período entre 1908 e 1912.

norte-americana, ficando a produção nacional reduzida basicamente a alguns cinejornais e a cinema “de cavação”, termo utilizado para designar filmes feitos sob encomenda e que tratavam de eventos políticos ou de feitos de membros da oligarquia local.

Paulo Emílio Salles Gomes (GOMES, 1974, p. 299), publica uma tabela que mostra como estava este quadro em 1922, comentando que “a porcentagem do produto nacional, de tão mínima, é negligenciada. São 635 filmes:”

Estados Unidos	80,0%
Alemanha	8,0%
França	6,0%
Itália	2,5%

A crítica cinematográfica era rarefeita, quase não existia: alguns jornais e revistas chegaram a ter colunas dedicadas ao cinema, geralmente reproduzindo material publicitário das próprias produtoras norte-americanas ou europeias, padrão seguido pela revista *Scena Muda*, inteiramente dedicada ao cinema, mas composta exclusivamente por material publicitário ou de divulgação dos grandes estúdios estrangeiros. Porém, na década de 1920, consolidam-se as revistas cariocas *Para todos...*, que antes era apenas uma seção da revista *O Malho*, e *Selecta*, que iniciou como coluna da revista *Fon-Fon!* Nelas, já era possível encontrar uma crítica cinematográfica, embora incipiente e de forma geral dirigida a filmes estrangeiros. Em 1926, a partir de uma iniciativa de Adhemar Gonzaga e Mário Behring, redatores da revista *Para todos...*, começa a circular a revista *Cinearte*, que além de fazer crítica cinematográfica abordando a técnica, a estética, questões de narrativa, o cinema amador, o educativo, tornou-se um canal de reflexão sobre as práticas, técnicas e questões conceituais que enfrentava a incipiente cinematografia brasileira. Ela chegou a servir de catalisador, aglutinando produtores cinematográficos, incluindo Humberto Mauro, que foi ao Rio de Janeiro graças aos contatos com a revista (SALLES, 1974, pp. 440-441). Adhemar Gonzaga, em 1930, fundou um estúdio cinematográfico, a *Cinédia Estúdios Cinematográficos*, que também teve um papel importante para a época⁵⁹. De qualquer forma, embora

⁵⁹ No âmbito da ficção, também deve ser lembrado Mário Peixoto e seu filme *Limite* (1930) que, na época passou praticamente despercebido.

importante como espaço de crítica e de aglutinação, seu efeito não poderia ser muito grande, dada a pouca produção nacional, prensada pelo enorme afluxo de filmes norte-americanos e europeus.

Acima estão alguns fatos, que considero significativos. Eles devem ainda ser mais contextualizados: o Brasil, nas décadas de 1890 a 1910, era uma sociedade marcadamente rural, com poucas cidades com rede elétrica e, nestas cidades, havia pouquíssimas pessoas disponíveis para o que hoje seria chamado de consumo cultural. Em termos de cinema, havia poucas salas exibidoras, poucos produtores, que já começavam a enfrentar a concorrência de países com maior capacidade de produzir bens culturais seriados.

Este era o ambiente, onde marcamos que havia pouquíssima produção de cinema e menos discussão crítica ainda.

Enquanto isto, na Europa e Estados Unidos, após o intervalo da Primeira Guerra Mundial, a produção de filmes documentários era de tal ordem que pode-se afirmar que criava-se um novo domínio, nos termos propostos por Labaki (LABAKI, 2005), com várias formas sendo testadas e discutidas, umas enriquecendo as outras. Eram os soviéticos, os ingleses, os espanhóis, que dialogavam com as vanguardas – surrealistas, formalistas russos, futuristas continentais, futuristas russos. Na Europa era possível encontrar as bases teóricas, narrativas e técnicas do que seria o documentário dominante. Nos referimos ao grupo reunido em trono de John Grierson, onde encontraram abrigo o vanguardista Alberto Cavalcanti e o documentarista norte-americano Robert Flaherty, assim como também houve sua crítica no filme *Las Hurdes, Tierra sin pan* (1933), de Buñuel, um filme com características reflexivas, já que de certa forma era também uma paródia ao estilo documentarista inglês; ou seja: uma crítica à linguagem documentarista que já começava a tornar-se dominante. Também é desta época Vertov e seu cinema único. E também Eisenstein criticando Vertov, e vice-versa. E mais Kulechov, Pudovkin, em diálogo com Griffith: de uma forma ou outra, todos em diálogo com todos.

No Brasil, pelas características discutidas acima, nada disto aconteceu, especialmente em termos de cinema documentário. Posteriormente, na década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas, e com o empenho pessoal de Gustavo Capanema, foi criado o

Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)⁶⁰, em 1936, com o antropólogo Roquette-Pinto como seu primeiro diretor, que convidou Humberto Mauro para cuidar da produção de “filmes escolares (substandard), filmes populares (standard) e diafilmes...” (SCHWARTZMAN, 1983. p.376), além de preparar “filmes de longa-metragem, em que figuras, paisagens e fatos da tradição nacional sejam focalizados com boa técnica de cinema.” (idem).

Roquette-Pinto achava que o cinema era o meio ideal para produzir uma educação massiva, atingindo principalmente os que não tinham acesso à educação formal. Como anota Fernão Ramos, para ele a função principal do cinema “era instruir aqueles que não tiveram educação formal.” (RAMOS, 2000, p. 471). Como se vê, algo muito parecido ao que propugnava John Grierson na Inglaterra e não é à toa que os filmes de *figuras, paisagens e fatos da tradição nacional*, produzidos pelo INCE, sob a batuta de Humberto Mauro, têm a mesma estrutura narrativa dos filmes da escola documentarista britânica, sendo que praticamente toda a produção brasileira de filmes documentários durante o período que vai de 1937 a meados da década de 1950 tem origem no INCE⁶¹, ou recebeu aval dele.

Portanto, em termos de cinema documentário e em linhas muito gerais, o quadro era este no Brasil: havia pouca produção, que era concentrada e cujos filmes eram estruturados narrativamente como os documentários “Voz de Deus”. Como não havia muitos produtores e apenas uma crítica incipiente, não havia troca ou o atrito entre diferentes

⁶⁰ O processo e a justificativa para criação do INCE se encontra em SCHWARTZMAN (1983), em especial nas páginas 358 e 376.

⁶¹ A produção de filmes no INCE não foi homogênea, sendo que no período em que Roquette-Pinto era o diretor, de 1937 a 1947, Humberto Mauro realizou 240 documentários que, conforme Sheila Schvrzman, tinham o objetivo de reinventar o Brasil “mostrando a natureza exuberante e o homem primitivo como marcas de nossa nacionalidade, descobertas científicas, biografias de heróis da nação, riquezas da natureza, da cultura e ensinamentos técnicos”. (SCHVRZMAN, 2004 - p. 303). A partir de 1947, a produção de Humberto Mauro decresceu bastante, sendo que até 1967 produziu mais 114 documentários, mas com maior ênfase na educação rural, nas músicas regionais, como o filme *A velha a fiar* (1964), baseada em um cancionário que é popular no Brasil todo, mas especialmente em Minas Gerais.

concepções de filme documentário, quadro dominante até o pós-Segunda Guerra Mundial.

Este quadro começa a sofrer uma mudança no final da década de 1950, especialmente com os filmes documentários *Arraial do Cabo*, rodado e finalizado em 1959, com estréia em 1960, e *Aruanda*, de 1960.

Arraial do Cabo é um filme curta-metragem (17 minutos) dos cariocas Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, que fala das mudanças e transformações pelas quais passou a vila de pescadores de Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, a partir da instalação da Fábrica Nacional de Álcalis, que provocou um desastre ecológico, com a morte dos peixes, o que obrigou muitos dos moradores a emigrarem em busca de trabalho.

Aruanda é outro curta-metragem (22 minutos), do jornalista paraibano Linduarte Noronha. O filme mostra o povoado e as gentes de Aruanda, na Serra do Talhado, na Paraíba. Originalmente um quilombo, Aruanda abrigava os descendentes dos quilombolas, que sobreviviam através de um ciclo econômico primitivo, que tinha como ponto central a fabricação artesanal de vasos de cerâmica feitos pelas mulheres e trocados ou vendidos na cidade mais próxima, para onde eram levados em lombos de jegues.

Glauber Rocha, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, credita a estes dois filmes “as origens de um cinema novo” (ROCHA, 2004, p.125); isto é: às origens do Cinema Novo no Brasil. Sobre Arraial do Cabo, ele escreve que

A modernidade de Arraial do Cabo está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres. [...] É desta independência cultural que nasce o filme brasileiro [...] (ROCHA, 2004, p.125).

e sobre Aruanda, que

Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda assim inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos [...] Sentimos o valor intelectual dos cineastas, que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não vindos do rádio, do teatro, da literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão de artistas primitivos, criadores anônimos longe da

civilização metropolitana. (ROCHA, 2004, pp.125-126)

A estrutura narrativa destes dois filmes guarda algumas semelhanças, como a utilização de uma voz over que costura e conduz a narrativa, lembrando que no Brasil ainda não havia a possibilidade da captação sincronizada de som e imagem, tecnologia recém inaugurada na Europa por Jean Rouch e Edgar Morin, com seu *Chronique d'un été*. Mas *Aruanda* diferencia-se de *Arraial do Cabo* em dois aspectos fundamentais: a primeira parte do filme é uma encenação, feita pelos próprios descendentes dos quilombolas, da fuga dos escravos e da instalação do quilombo naquele local, ao qual denominaram *Aruanda* que, conforme Linduarte Noronha, significa “Terra da promessa”⁶². Ou seja: esta primeira parte, embora ficcional, é o registro de uma memória oral compartilhada pela comunidade. Outro aspecto que diferencia os dois é quanto à estética: *Arraial do Cabo* tem uma fotografia bem cuidada, responsabilidade de Mário Carneiro, que já tinha experiência em fotografia cinematográfica, além de uma montagem fluida, quase orgânica, pois há um cuidado em que os diferentes planos tenham continuidade. Já em *Aruanda* a fotografia ficou sob responsabilidade de Rucker Vianna, um fotógrafo paraibano que não tinha experiência nenhuma em fotografia cinematográfica. O resultado é uma fotografia quase sempre super-exposta, que alterna com momentos em que está sub-exposta, o que torna a textura do filme algo rude. Como nem Linduarte e nem Rucker tinham experiência em montagem, seguiram como puderam um manual de montagem de Kulechov, o que resultou em uma montagem que às vezes perde o ritmo. Ou seja: do ponto de vista formal, é um filme quase amador, mas que permite, por outro lado, um contato quase táctil com as pessoas e a paisagem desolada daquele sertão.

Contudo, mesmo com esta sua rusticidade, *Aruanda* foi um filme seminal, como aliás o próprio Glauber Rocha reconheceu, pois: a) inaugurou uma temática que seria recorrente no Cinema Novo e nos filmes documentários brasileiros que lhe seguiram, que é a do Brasil dos sertões e dos desfavorecidos; b) a incorporação da precariedade técnica como fato estético, pelo que foi saudado não só por Glauber Rocha, mas

⁶² In <http://filmescopio.amplarede.com.br/2007/04/aruanda-1960-de-linduarte-noronha/>

também por Paulo Emílio Salles Gomes e Jean Claude Bernardet⁶³. O certo é que *Aruanda* impressionou tanto Glauber Rocha que, em seu primeiro filme cinemanovista⁶⁴, aplicou muito do que havia aprendido em *Aruanda*, e que lhe deu o mote de *uma câmara na mão e uma idéia na cabeça*, como aponta o crítico Luiz Zanin Oricchio, do jornal *O Estado de São Paulo*, na edição de 25 de dezembro de 2010.

Nosso objetivo aqui não é traçar uma trajetória extensa do cinema documentário brasileiro, mas situar a produção deste domínio para que possamos chegar à análise de nosso *corpus*. Apenas nos detivemos um pouco mais no filme de Noronha porque ele de fato representou o início de um período extremamente fecundo para o cinema documentário em nosso país, tendo seguidores diretos lá na Paraíba, como Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, além de ter alimentado toda uma discussão que acontecia sobre a representação do Brasil através do cinema e que tipos de filmes deveriam, ou poderiam, ser feitos aqui.

O fato é que estes dois filmes inauguraram uma nova fase do cinema documentário brasileiro, num momento muito otimista de nossa sociedade, em que discutia-se em vários níveis projetos para nosso país. Havia uma fome por conhecer o Brasil.

Com *Aruanda* e *Arraial do Cabo* (e logo após eles), surgiram vários filmes documentários (e alguns ficcionais que utilizavam uma estética documentária), como *Garrincha, alegria do povo* (1962), também de Joaquim Pedro de Andrade; *Romeiros da Guia* (1962), de Vladimir Carvalho e João Ramiro; *Cinco vezes favela*⁶⁵ (1962) *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog.

⁶³ Paulo Emilio dizia que *Aruanda* era um manifesto estético e Jean Claude Bernardet coloca este filme e destaque em seu *Brasil em tempo de cinema*, falando, entre outras coisas, que nele “a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático”. (BERNARDET, 1967 – p.21).

⁶⁴ O primeiro filme acabado de Glauber Rocha é o curta-metragem *Pátio*, um ensaio fílmico concretista, de 1959, que nada tem a ver com sua obra no Cinema Novo. Na verdade, ele nunca abandonou completamente o ensaio, como é possível ver em *Câncer*, ficção de 1972, em *Claro*, também ficção, de 1975, no documentário *Di-Glauber*, de 1977, e de forma colossal em *Idade da Terra*, de 1980.

⁶⁵ Este é um filme ficcional composto de cinco episódios, independentes entre si, Quatro destes episódios são os seguintes: *O favelado* (Marcos Farias), *Zé da*

Outros eventos que aconteceram naquela época, e que merecem nossa atenção, foram: a realização da Semana da Bienal de 1961, em São Paulo, que Glauber Rocha afirmou estar para o cinema assim como a semana de arte moderna de 22 está para a arte (GLAUBER, 2003, p.130); o contato que jovens cineastas tiveram com o documentarista argentino Fernando Birri⁶⁶; o *Seminário de Cinema*, realizado no Rio de Janeiro, patrocinado pela UNESCO e pela *Divisão de Difusão Cultural* do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Este seminário constou de um curso ministrado pelo cineasta sueco Ame Sucksdorff, um dos documentaristas europeus que utilizavam a captação direta e sincronizada de som e imagem com os novos equipamentos leves de 16 mm e 35 mm acoplados aos gravadores Nagra, equipamento semelhante ao utilizado por Jean Rouch em *Chronique d'un été* e pelos norte-americanos do cinema direto. Deste curso participaram diversos jovens cineastas brasileiros (e alguns futuros cineastas), que puderam ter contato com a nova técnica, além de começar a utilizar este equipamento em seus próximos filmes. Estiveram neste *Seminário de Cinema*, figuras chaves do documentário brasileiro e do Cinema Novo, como Eduardo Scorel, David Neves, Arnaldo Jabor, Dib Lutfi, Vladimir Herzog, José Wilker, Antônio Carlos Fontoura, Luiz Carlos Saldanha, Alberto Sabá, Domingos de Oliveira, Oswaldo Caldeira, entre outros.

Posteriormente, em 1964, entra em cena, em São Paulo, Thomas Farkas, que produz quatro média-metragens muito importantes na história do cine-documentário brasileiro: *Viramundo* (1965), de

cachorra (Miguel Borges) e *Escola de samba alegria de viver* (Carlos Diegues). O quinto episódio é o *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, que já tinha sido produzido em 1961. *Cinco vezes favela* foi o único filme patrocinado pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE que conseguiu ser finalizado. *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, foi abortado pelo golpe de 1º de abril de 1964.

⁶⁶ Em 1963 Vladimir Herzog e Maurice Capovilla freqüentaram o *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*, na Argentina, fundada e dirigida por Fernando Birri, já aclamado internacionalmente, pela realização dos documentários *Tire die* (que teve uma primeira versão em 1958 e a segunda versão em 1960) e *Los Inundados*, de 1961. Posteriormente, Birri esteve no Brasil, para participar do projeto de filmes da “caravana Farkas” – participação que foi abortada pelo golpe de primeiro de abril de 1964.

Geraldo Sarno; *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba* (1965), do argentino Manuel Horácio Gimenez e *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla. Posteriormente, em 1968, estes quatro filmes foram reunidos sob o título *Brasil Verdade*, compondo um longa-metragem.

Com o sucesso desta iniciativa, Farkas parte para outro projeto, em conjunto com Fernando Birri, que seria o de juntar um grupo de jovens cineastas e filmar todas as regiões do Brasil. O golpe de Estado de direita de primeiro abril de 1964, provocou a saída de Fernando Birri do Brasil, o que mutilou o projeto original. Mesmo com este terrível contratempo, o que restou do grupo sai em caravana pelo interior do nordeste brasileiro, filmando condições de vida e manifestações populares de cultura. Este grupo, que ficou conhecido como *Caravana Farkas* produziu dezenove documentários curtas-metragem, entre 1969 e 1971, que formaram uma série que recebeu o nome de *A Condição Brasileira*.

Some-se a isto um trabalho de crítica sistemática feito por Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber Rocha, Alex Vianny, Alberto Silva, Orlando Senna, Antonio Lima, Ronald Monteiro, Walmir Ayala, Armino Blanco, Rudá Andrade, Lucila Ribeiro, Cecília Guarnieri, Maurice Capovilla, Jean Claude Bernadet e mais de dezenas de outros Brasil afora. Estávamos em pleno Cinema Novo e um filme brasileiro havia ganhado o Festival de Cannes em 1962. O ambiente de produção e crítica cinematográfica fervilhava, com diferentes concepções sendo discutidas. Havia um otimismo bem fundado em relação ao cinema brasileiro em geral e ao cinema documentário em particular.

Este ambiente e este otimismo sofreram um golpe violentíssimo causado por outro golpe: o que a direita brasileira, com o apoio dos milicos, executaram em abril de 1964. Já em um primeiro momento houve uma série de prisões, que atingiram uma parte significativa das pessoas que produziam ou pensavam cinema naquele momento no Brasil. Uma destas interferências foi no grupo que reunia-se em torno de Farkas, como já citado. Mas não foi a maior: houve a desarticulação completa do CPC da UNE, com a prisão de muitos de seus membros,

além da interrupção abrupta do projeto do docudrama⁶⁷ *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, bem como a perseguição de muitos que estavam envolvidos com cinema.

De qualquer forma, ainda houve alguma produção significativa, como a da própria caravana Farkas, que mesmo um pouco mutilada produziu vários filmes documentários. Além dela, houve o filme de Arnaldo Jabor, *A opinião Pública* (1966), produzido com som direto e no estilo *cinéma vérité*.

Embora o golpe de primeiro de abril de 64 já tenha sido deletério sobre o cinema que era feito no Brasil, o quadro ficou ainda pior a partir de 1968⁶⁸, quando a ditadura tornou-se ainda mais intolerante. A partir daí, quase todos que atuavam na área ou estavam exilados ou sofreram diretamente a censura.

Artur Autran assim descreve este contexto:

Entretanto, o recrudescimento da ditadura militar iniciada em 1964, especialmente com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, teve um efeito de golpe mortal no Cinema Novo enquanto movimento cinematográfico articulado. Em relação ao documentário tornava-se muito difícil obras de viés claramente crítico, levando os realizadores a optar por realizar filmes com outro teor. Pode-se destacar, a título de exemplo, a vasta produção com perspectiva “antropológica”, na qual são registrados aspectos da cultura popular que se julgava em vias de desaparecimento tais como manifestações religiosas, feiras populares, músicas, tipos de habitação, etc. Podemos considerar como última manifestação deste período do documentarismo brasileiro o clássico “O país de São Saruê”, filme que denuncia a espoliação no sertão do Nordeste. Finalizado no período mais difícil da ditadura militar o filme foi censurado, sendo liberado

⁶⁷ É chamado docudrama o tipo de filme que utiliza atores (profissionais, geralmente, mas nem sempre) para reconstituir, utilizando uma narrativa dramaticamente construída, uma história ou um evento.

⁶⁸ Conforme comentam, por exemplo, GORENDER (2006) e RIDENTI (2004), entre outros.

apenas no final da década e tornando-se um dos símbolos da liberdade de expressão no Brasil⁶⁹.

Aconteceu uma espécie de vácuo neste período, em que o cinema brasileiro sobreviveu de formas passadas, como aos que utilizaram uma estrutura narrativa semelhante a das chanchadas das décadas de 1940-1950, aos quais foi acrescentado um apelo sexual - daí a denominação “pornochanchada” que eles receberam.

Foram feitos filmes neste período, como se sabe. Porém, a crítica e o diálogo entre diferentes narrativas e filmes praticamente deixou de existir, o que resultou em que o processo de transformação dialógica daquele fértil momento da década de 1960 tenha passado a um estado de quase letargia, com uma ou outra manifestação mais conseqüente aqui ou acolá, mas apenas no âmbito da ficção, como alguns filmes de Glauber Rocha, de Nelson Pereira dos Santos, de Cacá Diegues, da Bôca de Lixo de São Paulo, entre poucos outros, que provocaram discussões e propuseram novas abordagens narrativas.

Se em relação aos filmes de ficção, a letargia não foi total, o mesmo não se pode dizer dos filmes documentários. Neste domínio, não é exagero afirmar que houve uma verdadeira hibernação, o que significa que o cinema documentário brasileiro embora não tenha morrido, ficou reduzido a uma atividade mínima, que teve como conseqüência poucas transformações em nível narrativo, em nível de crítica e em nível de experimentação⁷⁰.

A crítica sobre os filmes do período que vai do final da década de 1950 até aproximadamente 1968, de qualquer forma, foi notável e, entre os textos contemporâneos, acreditamos que alguns de Jean Claude Bernardet sejam dos mais importantes para o cinema documentário, em especial seu livro *Brasil em tempo de cinema*, de 1967 e, em época já posterior a todo este movimento da década de 1960, outro livro seu, o *Cineastas e imagens do povo* que, embora seja de 1985, aborda muitos dos filmes do período que estamos tratando aqui. Nestes livros

⁶⁹ In: http://www.telabrasilis.org.br/chdb_autran.html

⁷⁰ Algumas das exceções foram *Congo* (1972), de Arthur Omar, que radicalizou uma abordagem experimental, e *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha, filme este que foi produzido já nos estertores da ditadura de primeiro de abril, mas que sofreu uma censura mais perene: a da justiça brasileira, que acolheu uma representação da família de Di Cavalcanti para que fosse proibida a exibição do filme no Brasil, determinação judicial que vigora até hoje.

fundamentais para o estudo do cinema brasileiro há algo que nos interessa destacar: Jean Claude, entre outras coisas, faz a crônica de uma transformação da narrativa documental, ao mesmo tempo em que toma como princípio que havia uma relação dialógica entre todos os filmes. Sobre isto, Paulo Emílio Salles Gomes escreveu no prefácio do livro *Brasil em tempo de cinema*, que

A principal descoberta de Jean-Claude Bernardet nasceu de duas deliberações: encarar o moderno cinema brasileiro como um todo orgânico e procurar a mais variada associação com o tempo nacional correspondente. (BERNARDET, 1967 – p. 2).

Para nós, interessa a primeira destas “deliberações” pois a organicidade com que Bernardet encarou o cinema brasileiro de então diz respeito às *formas narrativas* utilizadas. Posteriormente, Bernardet produziu outro livro que, sob muitos aspectos, é uma continuação deste primeiro, onde analisa a forma como os cineastas brasileiros mais importantes representavam o “povo” brasileiro através de filmes documentários produzidos entre 1960 e 1980.

Neste segundo livro, *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet discute as formas narrativas que diferentes filmes documentários brasileiros adotaram, a começar pelo que ele denomina *modelo sociológico* (ou a voz do dono), encontráveis em *Viramundo* (1964), de Geraldo Sarno; *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman; *Subterrâneos do futebol* (1964), de Maurice Capovilla; e *Passe livre* (1974), de Oswaldo Caldeira. São filmes estruturados pelo modelo canônico de Grierson – e onde os documentaristas tentam adequar sua leitura da realidade a um discurso sociológico. Neles, os documentados aparecem apenas para comprovar as teses que configuram a narrativa dos filmes, o que não tira o valor destes filmes. Já em *A opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor, filme que embora também obedeça a uma estrutura semelhante aos do modelo sociológico, nele há o que Bernardet chama de perturbação provocada pelo espelho, pois é alguém de classe média filmando pessoas da classe média, que no filme aparecem de forma grotescas, pessoas “extravagantes ou doentamente neuróticas”, nas palavras dele (p. 50). O método sociológico não teria funcionado neste filme porque a realidade do cinegrafista, sendo a mesma realidade dos cinegrafados, impediu generalizações, possíveis

nos anteriores, em que alguém da classe média filmava um outro, de outra classe: em *A opinião Pública*, a teoria visivelmente não correspondia à realidade, por isto a distorção. Sobre isto, Bernardet comenta que

A passagem para a classe média dificulta a constituição do outro porque, mal ou bem, a ela pertencem o cineasta e seu público. Este voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica que institui o outro, e a identificação. Olhar no espelho perturba o método.(p.51).

Há uma perturbação da narrativa baseada na “Voz de Deus”, que pode ser identificada como uma crise desta narrativa.

Em *Liberdade de imprensa* (1967), de João Batista de Andrade, filme de intervenção, que foi apreendido no Congresso da UNE de 1968, não é mais uma voz over que estrutura a narrativa, função assumida pelos entrevistados, que Bernardet chama de “narradores auxiliares”, pois o filme continua a querer demonstrar uma tese, utilizando a colagem dos depoimentos como a argumentação que comprova seu ponto de vista; contudo, há novidades neste filme, como a ausência da voz over e a aparição da equipe de filmagem, o que já é uma característica reflexiva.

Migrantes (1972), de João Batista de Andrade, representa um aprofundamento da crise de representação canônica, aproximando-se da estrutura dos filmes do *cinéma vérité*, como os de Jean Rouch, onde o cineasta provoca uma crise e o que ele filma é esta crise, que tem o potencial de trazer à tona aspectos da realidade que estavam submersos. João Batista de Andrade partiu de uma notícia de jornal que falava do incômodo que a ocupação, por parte de migrantes nordestinos, de vãos de um viaduto em São Paulo, causava a comerciantes e donos de escritórios da proximidade. O cineasta foi até o local e começou a entrevistar uma das famílias ocupantes, até que em determinado momento volta a câmera para um dos incomodados, que ao passar pelo local parou para ver a filmagem. Este expõe seu ponto de vista, que é contestado pelo ocupante, conflito que estrutura o filme até o final. Em *Lavrador* (1968), de Paulo Rufino, a novidade que Bernardet anota é que este filme exhibe e assume, plenamente, seu caráter de discurso (p.76), sem tentar amenizar isto, tendo um caráter experimental que

compõe uma narrativa fragmentada, embora diretamente relacionado ao tema (que é a questão agrária).

Em *Indústria* (1968), de Ana Carolina Teixeira Soares e *Congo* (1972), de Arthur Omar, o experimentalismo é, plenamente, assumido e o que aparece nestes filmes não tem relação direta com o tema, sendo que *Congo*, como lembra Bernardet, “sonega radicalmente o seu referente” (p. 94). Pode ser interpretado como um filme sobre o discurso fílmico e uma crítica ao tipo de documentário então predominante no início da década de 1970 no Brasil. Seria uma espécie de antidocumentário⁷¹; ou seja: uma crítica radical à forma canônica do filme documentário. Em *Jardim Nova Bahia* (1971) e *Tarumã* (1975), ambos de Aloysio Raulino, quem apodera-se da narrativa são as personagens documentadas: no primeiro, a personagem é que começa a filmar - por sugestão de Raulino - e cerca de 2/3 do filme é composto por filmagens da personagem. Em *Tarumã*, é uma camponesa que aproxima-se da equipe de filmagem e começa a depor espontaneamente; o filme que a equipe iria fazer, sobre um acidente de trabalho em ambiente rural, na localidade de Tarumã, dá lugar a este depoimento. Geraldo Sarno, autor de *Viramundo* (1965), onde a religião é apresentada como fator alienante, filmou em 1974 *Iaô*, onde é percebida uma mudança radical na postura do cineasta: em *Iaô*, a umbanda é apresentada como resistência cultural. Em *Os queixadas* (1978), de Rogério Corrêa, é dada liberdade às personagens para que elas próprias representem sua história, com a mínima interferência do documentarista e *Greve* (1979), de João Batista de Andrade é um filme de intervenção, feito no calor e para o calor da militância sindical, mas com uma narrativa matizada, que não tem lugares comuns e nem transforma os operários em “personagens tipo”, embora transite do particular para o geral e em *Porto de Santos* (1980), também de Aloysio Raulino, a narrativa é extremamente sofisticada, a ponto de Bernardet escrever: “Porto de Santos: um filme envolvente, de grande beleza plástica e sonora. Certamente o filme mais difícil de comentar em toda a filmografia deste ensaio” (p.175). É um filme que deixa os significados em aberto e que, embora tenha o tema de uma greve de portuários como

⁷¹ Posteriormente, em 1978, Arthur Omar publicaria o artigo *O antidocumentário, provisoriamente*, na revista de cultura *Vozes*, nº 6 de agosto de 1978.

fundo, se volta para as horas de lazer e ócio das pessoas que trabalhavam nas docas de Santos.

A abordagem de Jean Claude Bernardet tem o mérito, além de outros, de relacionar os filmes documentários entre si, como se compusessem algo orgânico, no que ele provavelmente tem razão, pois a tendência é a de que sempre haja diálogo entre diferentes obras de um determinado contexto social e histórico – no caso, o Brasil. Os filmes que ele selecionou dependeram em grande parte de seu arbítrio, mas sua escolha recaiu sobre filmes que são de fato representativos e que causaram impacto na crítica da época. Aqui, para fins de argumentação, citamos apenas alguns dos filmes que ele aborda em seu livro, o que nos parece suficiente para que fique claro que houve o que pode-se chamar uma transformação qualitativa na forma de narração dos filmes documentários brasileiros no período que vai de *Arraial do Cabo* e *Aruanda* até aproximadamente 1980. Também deve ser dito que já a partir do governo do ditador Ernesto Geisel, que teve início em 1974, a ditadura militar começou a tornar-se menos terrível, num processo que teve como coroamento a anistia que os milicos deram em 1979 a seus torturadores, respondendo a pressões populares – inclusive de setores que os haviam apoiado longamente – por uma anistia aos que haviam combatido o regime inaugurado em primeiro de abril de 1964. A abertura “lenta e gradual” preconizada pelo penúltimo ditador militar de fato aconteceu, pelo menos o suficiente para que fosse aliviada um pouco a pressão sobre a sociedade civil, o que teve reflexos quase imediatos na produção da área cultural, incluindo o cinema documentário.

A prática do cinema documentário começa a despertar e um dos temas é o movimento dos trabalhadores, especialmente o dos metalúrgicos de São Paulo, que foi retratado em filmes como: *Greve* (1979); *Trabalhadores, presente!*; e *Greve geral de julho de 1983*, todos de João Batista de Andrade. *Acidentes de trabalho* (1977); *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978); *Teatro operário* (1978); *A Luta do povo* (1980); *Linha de Montagem* (1982), todos de Renato Tapajós. E o *ABC da greve* (1979), de Leon Hirszman. Alguns documentaristas começaram a atuar na rede Globo, como João Batista de Andrade, que fez o *Wilson Galiléia*, em 1978 para o Globo Repórter e Eduardo Coutinho, que neste período produziu documentários impactantes, como *O Pistoleiro de Serra Talhada* e *Seis Dias em Ouricuri*, ambos de 1976,

como também um dos mais importantes documentários brasileiros, *Theodorico, Imperador do Sertão*, em 1978, construído com uma narrativa no estilo cinema-direto⁷² e que mostra o “coronel” Theodorico Bezerra, típico prócer da ditadura militar, em seu feudo no sertão nordestino, deixando que ele mesmo mostrasse como vivia e como comandava suas terras. É uma auto-narração, com interferência mínima de Coutinho.

O momento de inflexão, contudo, acontece de forma surpreendente: é a retomada de um filme de Eduardo Coutinho que o golpe militar havia abortado. O filme é *Cabra marcado para morrer* (1984), que inicialmente seria um docudrama sobre o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, no sertão da Paraíba, projeto que foi interrompido bruscamente em abril de 1964, retomado em 1981 e concluído em 1984, vinte anos depois. Este filme é um marco para o cinema documentário brasileiro: além de representar uma retomada e um resgate, ele possui uma característica de forte reflexividade, pois além história de João Pedro, aparece a história da fragmentação da família de João Pedro, causada pelo golpe de Estado, a história da viúva de João Pedro, que passou quase duas décadas vivendo clandestinamente no interior do Rio Grande do Norte com falsa identidade e longe dos filhos, a história dos filhos de João Pedro, a história do Brasil naqueles vinte anos de ditadura e também a história do próprio filme, que mistura-se à história de Coutinho. *Cabra*, em termos narrativos, é um filme sobre um filme que foi interrompido bruscamente por um ato bárbaro. Este filme representa a volta do cinema documentário às salas exibidoras e, sob muitos aspectos, um recomeço do cinema documentário e da crítica do cinema documentário⁷³. Alguns filmes documentários significativos que seguiram a este são *Jango* (1984), de Silvio Tendler; *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), de Eduardo Coutinho. O primeiro, fez sucesso de público, com salas de cinema lotadas, o que é raro em filmes do gênero e o de Coutinho já é

⁷² Eduardo Coutinho diz que “...queria fazer um filme sem narração off”, encontrável em <http://www.contracampo.com.br/39/teodorico.htm>

⁷³ Uma das críticas mais importantes sobre o cinema documentário brasileiro, que é o livro *Cineastas e Imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, embora seja de 1985, foi escrito antes que o autor tivesse visto o filme *Cabra marcado para morrer*, como ele explica na página seis (BERNARDET, 1985).

resultado do *dispositivo* (LINS, 2004), que é como este cineasta define seu método atual de filmar, que não utiliza roteiro e é baseado em uma pesquisa prévia onde são selecionados possíveis contadores de histórias. Os últimos filmes de Coutinho tem sido produzidos por João Moreira Salles, através da produtora carioca VideoFilmes, incluindo seu mais recente, *Canções* (2011). Outros filmes que João Moreira Salles produziu de Eduardo Coutinho são: *Jogo de Cena* (2007), *O fim e o princípio* (2005), *Peões* (2002), *Edifício Master* (2002) e *Babilônia 2000* (2001).

Na segunda metade da década de 1980 surgiram novos diretores, com uma produção que marcadamente fugia do cânone do documentário dominante, propondo novas formas narrativas, ou parodiando formas já estabelecidas. Entre estes, há o *Ma Che, Bambina* (1986), documentário que é uma crítica ao documentário biográfico, de Cecílio Neto; *Caramujo-Flor* (1988), de Joel Pizzini, filme documentário que tangencia o ensaio e o cinema experimental, tentando filmar poesias de Manoel de Barros para falar do próprio poeta; *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989); *Memória* (Roberto Henkin, 1990), um filme que fica na fronteira entre documentário, filme ficcional e filme ensaio, onde a atuação de dois atores costura uma colagem de reportagens televisivas e de filmes documentários.

A diversidade da produção de filmes documentários, com o uso de formas narrativas que abrangiam as canônicas, as paródicas, poéticas, híbridas, reflexivas, performáticas, mostra que o cinema documentário brasileiro havia amadurecido rapidamente – e isto refere-se também à crítica deste domínio, embora todos os percalços pelos quais o cinema nacional teve que passar, mesmo após a “abertura”, especialmente no governo Collor. No final da década de 1980, início da década de 1990, já havia uma produção anterior e uma tradição de cinema documentário. Já havia uma cinematografia nacional de referência. Em 1990 já estávamos longe daquela realidade descrita por Jean Claude Bernardet (1967, p.13), em que “cada filme representa uma experiência que não frutificou”, por não ter continuidade em outros filmes, mesmo que uma continuidade contestada.

Com as leis de renúncia fiscal, na segunda metade da década de 1990, aconteceu o que muitos pesquisadores chamam de retomada do cinema brasileiro, ou o “cinema da retomada”

Em 1960, no Brasil, o cinema documentário teve um papel seminal em relação ao Cinema Novo. Qual seria o papel dele na década de 1990?

Na década de 1990, a produção e crítica de filmes documentários no Brasil seguia em ritmo intenso, com novas formas narrativas sendo apresentadas, embora com o predomínio, em alguns momentos, dos filmes de entrevistas, talvez devido à influência dos filmes de Eduardo Coutinho, como é atestado pela quantidade de filmes deste tipo inscritos em festivais⁷⁴.

Foi neste quadro que apareceu um novo documentarista brasileiro – e que apareceu quase por acaso: João Moreira Salles, que acabou por participar como roteirista, diretor e produtor de alguns dos mais importantes documentários brasileiros.

Ele chegou ao cinema através de seu irmão, Walter Moreira Salles, que o convidou para roteirizar documentários para a televisão, em 1987: *Japão, uma viagem no tempo*, seguido de *China, o império do centro*, mesmo ano em que fundou a produtora Videofilmes, com seu irmão Walter. Em 1989, participou do documentário *América*, também para a televisão e também com seu irmão Walter e, em 1990, dirigiu o documentário *Blues*.

Em 1996, ele estava preparando outro filme documentário, sobre uma escola de ballet para crianças do Morro Santa Marta, no Rio de Janeiro. Ao chegar lá, deparou-se com uma realidade que sentiu “urgência de contar”. Foi aí que começou a nascer um dos filmes documentários mais importantes da cinematografia brasileira contemporânea, o *Notícias de uma guerra particular*, filme seminal, como já foi comentado.

Depois deste, João fez mais alguns documentários, também importantes, como *Santa Cruz* (2000), *Nelson Freire* (2003), *Entreatos* (2004) e *Santiago* (2007). Entre todos os documentários que ele produziu há dois que nos interessam especialmente, pois através deles poderemos discutir duas características do cinema documentário que permitem uma aproximação mais acurada deste domínio tão difícil de ser classificado, que são a cicatriz da tomada, ou a imagem intensa, que

⁷⁴ Como comenta o crítico Carlos Alberto Mattos em <http://www.contracampo.com.br/94/edicoesantigas.htm>

caracteriza de forma muito forte um deles e a performance autoral, que é determinante no outro.

Estes filmes são, respectivamente, *Notícias de uma guerra particular* e *Santiago*. Em *Notícias*, vamos discutir como o conceito de *cicatriz da tomada* pode conformar uma forma de aproximação com o tema abordado pelo filme; isto é: como a realidade deixa um rastro indelével no filme e que dá a este sua força expressiva. Em *Santiago*, vamos ver como a performance também pode ser utilizada como uma aproximação forte do que trata o filme.

CAPÍTULO 5 - NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR.

Muito já foi escrito pela crítica especializada e por pesquisadores em artigos e ensaios diversos sobre o filme *Notícias de uma guerra particular*. A atenção sobre ele é perfeitamente compreensível, pois trata-se de um dos mais importantes filmes documentários da cinematografia contemporânea brasileira, a ponto de levar Ismail Xavier, um destacado pesquisador de nosso país, a afirmar que “Sem dúvida, ele é o melhor documentário da década”⁷⁵ (de 1990).

Filmado em película, no formato super 16, foi produzido para ser veiculado pela televisão⁷⁶ e enfoca a violência que o tráfico de drogas e armas gera no Rio de Janeiro, especialmente a que acontece em sua ponta mais visível, que é a do varejo de drogas em larga escala enraizado em favelas e periferias. As tomadas que o compõem foram filmadas, em sua maior parte, no Morro Santa Marta, que na época tinha Marcinho VP como seu gerente do tráfico: o “dono do morro”, no jargão utilizado pela polícia, imprensa e traficantes.

A cópia que utilizamos para análise é comercializada em forma de DVD pela empresa produtora carioca VideoFilmes, de propriedade dos irmãos Walter Moreira Salles e João Moreira Salles. O estojo deste filme vem com dois discos DVD, sendo que no primeiro há três arquivos: 1 - o filme em si; 2 - o filme com uma trilha sonora composta pelas vozes de João Moreira Salles, Katia Lund, Eduardo Coutinho e Carlos Alberto Mattos, que comentam o filme enquanto este roda; e 3 - o documentário de Eduardo Coutinho *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987). No segundo disco, há a íntegra das entrevistas com o general Nilton Cerqueira, com o capitão Rodrigo Pimentel, com Paulo Lins, com Adão Xalemaradã, como o soldado Milton Monteiro Filho, com Adriano⁷⁷, com José Carlos Gregório (o “Gordo”) e com Hélio Luz,

⁷⁵ In: jornal *Folha de São Paulo*, edição de 03 de dezembro de 2000 – Caderno MAIS!

⁷⁶ In: <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/contradicoes-e-pirataria>.

⁷⁷ Adriano, nos créditos, é identificado com o nome, entre parênteses, de “Paulo”. Na faixa comentada, ficamos sabendo que o nome Adriano é fictício. De qualquer forma, neste trabalho sempre vamos nos referir a ele como Adriano e não como Paulo, pois é assim que ele aparece no filme.

além da filmografia realizada até aquela época por João Moreira Salles e Katia Lund.

Parte da estrutura narrativa do filme é semelhante a dos documentários clássicos, como os define, por exemplo, Nichols (1994 e 2005), onde inicialmente uma voz over conduz a narrativa, sendo substituída no restante do filme por três diferentes tipos de relatos: o dos traficantes, o de policiais responsáveis pelo combate ao tráfico e, finalmente, o de moradores do Santa Marta. Reforçando estes relatos, ou completando-os, há várias imagens de arquivo, como trechos de telejornais e fotografias. Em cada tipo de relato (traficantes, policiais e moradores) são destacados um ou dois entrevistados que aprofundam o ponto de vista daquele segmento. Pelo lado dos traficantes, é Adriano quem faz este papel; pelos moradores, é principalmente o casal Janete e Adão; pelos policiais, são o capitão Rodrigo Pimentel (do Batalhão de Operações Especiais - BOPE) e o então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, delegado Hélio Luz. Além destes, há depoimentos que situam e contam a história do tráfico de drogas no Rio de Janeiro, com a violência a ela associada, além da gênese e formação do Comando Vermelho. Quem traça um contorno histórico do tráfico é Paulo Lins, que mais tarde publicaria o livro *Cidade de Deus* e seria co-roteirista do filme de mesmo nome, e Carlos Gregório, o Gordo, um dos fundadores do Comando Vermelho ainda nos tempos da quartelada do 1º de abril de 1964, quando os milicos misturaram presos políticos aos presos “comuns”. Este foi o primeiro filme documentário brasileiro que enfocou especificamente o tráfico de drogas e a violência nas favelas cariocas, tendo sido o vencedor do Vº Festival Internacional de Documentários *It's All True*, em 2000, entre outras premiações. A cópia que utilizamos para análise é composta por 382 planos.

Este filme tem uma importância fundamental na cinematografia recente brasileira, pois pode-se dizer que foi uma base e referência para outros filmes importantes, como lembra o crítico e pesquisador de cinema, Carlos Alberto Mattos:

[...] é um filme que tem suas influências sejam elas explícitas ou implícitas sobre vários filmes como *Ônibus 174*, *Primeiro Dia*, *Cidade de Deus*, *O Invasor*, até quase *Dois Irmãos*. Acho que é um

trabalho seminal no cinema contemporâneo brasileiro⁷⁸”.

A influência que este filme teve sobre outras produções é fácil de identificar: Rodrigo Pimentel, o capitão do BOPE que aparece em crise no filme *Notícias de uma Guerra Particular*, posteriormente participou do filme *Ônibus 174*, escreveu o livro *Elite da tropa*, no qual foi inspirado o filme *Tropa de Elite*, filme em que ele atuou como consultor e também como um de seus roteiristas⁷⁹. Paulo Lins, além de autor do livro *Cidade Deus*, foi co-roteirista do filme homônimo e Katia Lund, ao lado de Fernando Meireles, co-dirigiu *Cidade de Deus*.

Também consideramos importante citar o fato de que Katia Lund teve que explicar-se à polícia devido a seu trânsito junto ao Marcinho VP⁸⁰. João Moreira Salles, por sua vez, impressionado com a inteligência e articulação de Marcinho VP, tentou ajudá-lo a sair do tráfico, pagando a ele uma bolsa durante quatro meses, para que escrevesse um livro. Por causa disto, foi condenado pela justiça, tendo como pena a obrigatoriedade de trabalho voluntário, que ele converteu em dar aulas em uma comunidade carente do Rio de Janeiro⁸¹.

Ao subir o Morro Santa Marta, o projeto original de João Moreira Salles e Katia Lund⁸² era o de fazer um filme sobre uma escola de balé para meninas daquela comunidade, mantida por uma ONG. Mas o contexto, e especialmente o papel que o tráfico de drogas tinha na violência que acontecia lá, fez seus projetos mudarem: perceberam que seu filme deveria falar diretamente sobre a violência associada ao tráfico

⁷⁸ Faixa comentada do filme *Notícias de uma guerra particular*.

⁷⁹ Pimentel, oficial considerado modelo, tendo sido várias vezes condecorado, a partir deste filme, passou a ser olhado com desconfiança pelos superiores e sua carreira no BOPE sofreu uma inflexão aguda, chegando ao ponto de ficar um total de oitenta dias preso (em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/39/textos/1215/>). Curioso é que este filme incomodou a polícia carioca, enquanto o filme ficcional *Tropa de Elite*, que tratava do mesmo tema, foi recebido por ela com aplausos.

⁸⁰ in http://www.terra.com.br/istoe/1722/1722vermelhas_03.htm

⁸¹ in http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=94

⁸² Inicialmente, do projeto também participou Walter Moreira Salles.

de drogas. Era *um filme de urgência*, disse João Moreira Salles mais tarde⁸³.

Originalmente produzido para a televisão francesa, parecia destinado a ter a mesma trajetória da maioria dos documentários brasileiros, que era o de ser projetado para uma assistência especializada (a dos festivais de cinema, a de circuitos de cinemateca e a de TV paga) e, portanto, restrita. Mas três acontecimentos provocaram uma mudança nesta rota: um deles foi a polêmica provocada por um processo policial-judicial que João Moreira Salles sofreu, acusado de associação ao tráfico de drogas por ter fornecido uma bolsa de estudos para o traficante Marcinho VP que, como chefe do tráfico no Morro Santa Marta, permitiu o acesso da equipe de filmagem ao morro. Outro é que em 2002 ele foi vendido como extra do DVD internacional do filme *Cidade de Deus* e, finalmente, o fato de o filme ter sido vendido por camelôs de todo o Brasil como sendo o “*Tropa de Elite II*”, uma continuação do sucesso de público *Tropa de Elite* (2007), o que fez ele ser visto por um público que, embora difícil de ser avaliado, chega às centenas de milhares: conforme a jornalista Isabela Boscov, na matéria *Recorde de Contravenção*, publicada na revista *Veja* (edição 2030, de 17 de Outubro de 2007) estima-se que foram comercializadas cerca de 11 milhões de cópias pirata do *Tropa de Elite*, sendo muitas destas a do filme *Notícias*.

De forma geral, também teve uma repercussão poderosa na crítica cinematográfica, sendo saudado como uma peça que mostrava, pela primeira vez, faces até então nunca discutidas do tráfico de drogas e violência no Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro. Pode-se afirmar, portanto, que é um filme que fez sucesso de crítica e público, também influenciando diretamente a produção cinematográfica brasileira.

⁸³ Em uma entrevista à revista eletrônica “Cinema em cena”, em 26 de junho de 2003, ele afirmou que

“... é um documentário de urgência, que não teve preparo ou roteiro; mas apenas o desejo de dois cidadãos (já que o Waltinho teve que abandonar o projeto no primeiro dia para cuidar de Central do Brasil) em falar sobre a cidade em que moram”.

In:

http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA

=25

O contexto ou o extracampo e a diegese.

Considerando os filmes em si, como obras audiovisuais prontas a serem exibidas em uma tela, *campo* é o que aparece na tela, o que o espectador vê concretamente, e *extracampo* é o que, embora tenha relação com o que está sendo visto na tela, não é visto pelo espectador naquele exato momento. Portanto, quando fala-se em extracampo, especialmente para filmes de ficção, fala-se de uma cenografia provável e, importante, de algo que a rigor faz parte da diegese⁸⁴ daquele filme específico; ou seja: embora não apareça, faz parte do universo onde a narrativa se desenvolve. Um exemplo clássico do uso de extracampo é quando uma personagem fala dirigindo-se a uma das margens da tela (ou olha para uma das margens da tela): o espectador sabe que ela está olhando ou dirigindo-se a algo ou alguém já visto ou ainda por ver. Outro exemplo é quando a personagem (ou alguma coisa, como um avião, um carro, etc.) se dirige para uma das margens da tela, “desaparecendo”, podendo surgir em qualquer outro canto, em algum plano posterior. Para os filmes de ficção, como regra geral isto é apenas ilusão: o alguém a quem a personagem se dirige não está lá de fato, ou a paisagem (ou coisa) que pretensamente deveria estar localizada na direção do olhar da personagem, provavelmente não está lá, assim como o lugar para onde se dirige a personagem ou objeto também não corresponde a uma continuidade física do cenário que é visto projetado na tela.

Porém, como observa Aumont (1995, p.157), haveria elementos significantes utilizados em filmes e, portanto percebidos pelos espectadores e que influenciam o significado do está sendo projetado, que não fariam parte da diegese do filme, como é o caso, por exemplo, de uma música de fundo que não tenha origem em nada do que tenha sua imagem projetada na tela, como um rádio, um cd plêier, etc. Mas aqui, temos um paradoxo lógico: se este elemento não está contido na narrativa, como explicar que ele faça parte da narrativa?

Assim, e para evitar confusão, toda a vez em que aqui for citado diegese ou espaço diegético, estaremos nos referindo a um ESPAÇO DIEGÉTICO AMPLIADO, que seria o espaço que abrange TODOS os elementos que compõem o relato audiovisual, aí incluídos a trilha sonora e o extracampo.

⁸⁴ Para um aprofundamento desta questão, ver Aumont (1995).

O termo diegese (e seus derivados) tem sido utilizado no âmbito da análise de filmes de ficção – onde o espaço diegético, simplificadamente, seria o “mundo” criado por aquela narrativa em particular. Porém, poder-se-ia empregar este termo em filmes não-ficcionais? Acredito que sim, uma vez que mesmo para a classe de filmes em que o extracampo é de fato uma continuação física e temporal do campo – a referência é a de filmes documentários de um gênero muito específico: os que dispensam reconstituições históricas ou simulações cenográficas e que pertencem ao que pode-se chamar às tradições do cinema direto e do *cinéma vérité*, onde o representado corresponde a um fragmento do real histórico - também há uma narrativa e uma história, como também, não raro, há a representação (indivíduo ou indivíduos representando a si mesmos, ou à idéia que têm de si mesmos). Transportando o que foi dito mais acima, sobre a relação entre o extracampo e o espaço diegético, podemos afirmar que, para esta classe e este gênero de filmes, o espaço que faz parte da realidade histórica na qual estão imersos tanto os produtores do filme quanto os protagonistas representados e os espectadores, é parte constituinte da diegese do filme - na verdade, de cada um dos filmes feitos com estas características, já que o que aparece na tela é apenas um recorte do campo possível (e o que não aparece – tudo o que não aparece – é extracampo). Considerando desta forma, deve ser dito que a contextualização histórica e social do filme faz parte do filme e é fundamental ser levada em conta no momento de sua análise ou crítica. A diegese destes tipos de filmes é o próprio mundo real.

Portanto, como aqui trata-se de uma análise do filme *Notícias de uma guerra particular*, é necessário apresentar, pelo menos parcialmente, o contexto em que este filme foi feito, o que poderia ser dito: é necessário apresentar e comentar seu cenário, para que possamos definir com mais clareza sua forma narrativa específica.

O cenário é o Rio de Janeiro e, mais especificamente, o ambiente das favelas cariocas, que comparece através da favela do Morro Santa Marta, local onde há intenso comércio varejista de drogas ilícitas e de violentos confrontos armados entre traficantes e policiais e também entre traficantes e traficantes. Policiais com frequência lá fazem negócios com traficantes, como venda de armas e recebimento de propinas, além de achaques a moradores que não estão necessariamente ligados ao comércio de drogas e armas. Evidente - e como o próprio

filme adverte logo em seu início - as favelas não são os únicos lugares onde há tráfico de drogas e armas, mas são os mais visados pela repressão policial e onde acontece a maior parte da violência associada a este comércio aqui no Brasil. No próprio filme há a informação de que este comércio não se restringe às favelas, como diz um dos entrevistados, o delegado Hélio Luz; segundo ele, os “donos” do tráfico nos morros não passam de gerentes de um comércio varejista. Presume-se que algum grande atacadista de drogas (e certamente também de armas) os abastece, provavelmente encoberto por policiais e juízes corruptos⁸⁵. Este, resumidamente, o cenário.

Mas, como nos propomos a utilizar o conceito de diegese de uma forma ampliada, há outras dimensões da realidade a serem consideradas e que também se relacionarão, de uma forma ou outra, ao filme, especialmente as dimensões simbólicas da realidade.

Aqui, retomamos o conceito de *realidadeficción*, de Josefina Ludmer, já comentado na introdução que, lembrando, diz estarmos imersos em uma esfera espaço temporal em que realidade e ficção são indissociáveis e, no mais das vezes, indiferenciáveis, por estarem completamente interpenetradas, sendo esta dimensão simbólica da realidade alimentada principalmente pelas mídias através de diversas formas de discursos que tenderiam a tornar indiscerníveis realidade e ficção, ou de as misturar completamente, tendendo a confundir sentidos e significados, caso o filme que um cineasta proponha-se a fazer seja voltado para a exterioridade deste mundo, como é o caso de *Notícias de uma guerra particular*. O cineasta, necessariamente, terá que se defrontar com esta realidadeficção, tendo inclusive que utilizar o mesmo universo sógnico encontrado nela.

Pelo comentado até agora, pode-se ficar com a impressão que estamos no campo dos que acreditam que, no estágio do capitalismo em que vivemos, toda e qualquer imagem é simulacro ou tende para o simulacro; que vige um estado em que seria impossível o discernimento entre imagem, realidade e ficção - que estes termos estariam tão contaminados, ou tão misturados, que as possibilidades de representação e significação estariam irremediavelmente comprometidas. De fato, há uma tendência neste sentido e, em alguns casos – talvez na maioria, seja

⁸⁵ Como mostra, entre tantos exemplos, a reportagem *Devassa na Justiça*, publicada na revista *Carta Capital*, edição nº 565, de 30 de setembro de 2009.

de fato assim. Contudo, também ainda acreditamos no didatismo da imagem; que sua utilização possa ser feita no sentido de uma revelação, o que, neste quadro que nominamos de distopia, pode acontecer como um ato de subversão da realidade ficção e como um encontro com uma forma narrativa que traga sentidos novos, sentidos que possam iluminar a realidade coletiva ou individual. Isto é dito não como uma profissão de fé, mas de forma pragmática, como alguns filmes documentários o demonstram, entre eles o *Notícias de uma guerra particular*.

Nele, encontramos uma destas revelações, que é a fala do capitão Pimentel. Deste momento, João Moreira Salles diz o seguinte:

[...] eu tenho certeza absoluta que o Pimentel tá dizendo tudo aquilo pela primeira vez inclusive prá ele, ele tá se dando conta do trabalho de sísifo que ele faz ali, entende, da inutilidade da ação diuturna de invadir favela, de matar traficante, de ver companheiro morrer, acho que ele nunca tinha se dado conta disso, ele articula isso pela primeira vez, não só prá gente, como talvez principalmente prá ele mesmo, não é outra razão pela qual, sei lá, seis ou sete meses depois ele não tava mais na polícia.

[...] o Pimentel tá dizendo isso pela primeira vez e isso é sempre bom quando acontece em filmagem por que é um ato de filmagem, não teria acontecido se não fosse o fato de nós estarmos ali filmando ele⁸⁶.

Mas existem outros momentos em que este tipo de revelação acontece neste filme, como podemos ver no trecho de diálogo entre João Moreira Salles e Carlos Alberto Mattos, transcrito da faixa comentada de *Notícias*:

João Moreira Salles: Eu acho que muitas coisas que são ditas nesse filme, nesse documentário, não são coisas novas, o que eu acho novo é quem as diz, entende? Isso é que é diferente. Por que o que o Hélio Luz diz não é diferente, quer dizer, se o Hélio Luz tivesse dizendo aquilo como vereador do PT, você espera. O que é impressionante é que

⁸⁶ João Moreira Salles, na faixa comentada do filme *Notícias de uma guerra particular*.

ele diga aquilo sentado na cadeira do chefe da polícia civil do Rio de Janeiro. A mesma coisa o Pimentel, quer dizer, um sociólogo dizer na academia que o único braço do poder que sobe, que chega na favela.

Carlos Alberto Mattos: É absolutamente esperável.

João Moreira Salles: É esperável, mas o policial que faz isso todo dia, isso sim é espantoso. Então não é o que é dito, é por quem diz.

Ao falar sobre este mundo distópico – ou sobre uma parcela dele – necessariamente o documentarista irá defrontar-se com outros discursos sobre o que ele está abordando. Eventualmente, um destes discursos poderá ser um discurso hegemônico ou, pelo menos, de maior penetração no senso comum e, para complicar um pouco mais, é possível que este discurso que já circula na realidade ficção tenha uma forma narrativa realista; ou seja: uma representação concorrente à própria representação que o filme irá fazer. O relato que o documentarista irá produzir, portanto, terá que levar em conta este ambiente semiótico, pois é nele que encontram-se os códigos legíveis pelo público que será o espectador do filme. Este levar em conta pode ser algo definido a priori; ou seja: o documentarista utilizará estes códigos, o que inclui a forma de um determinado discurso, “naturalmente”, sem necessariamente ter a consciência das dimensões ficcionais ou construídas artificialmente de um dado discurso. Algo assim acontece cotidianamente nos cursos de jornalismo, onde os alunos “aprendem” uma determinada forma de fazer televisão como “a correta”, normalmente tendo como horizonte o tipo de fazer que uma determinada emissora de maior audiência utiliza e que, no Brasil, é a rede Globo, que por sua vez é copiada por todas as outras emissoras. Isto vale também para outras mídias, como jornais impressos, revistas, rádio, etc.

Ou o documentarista, sendo menos ingênuo, pode ter consciência das formas discursivas que circulam nesta distopia (e que a alimentam) selecionando alguns de seus códigos, ou aspectos, como uma forma de subversão do discurso distópico; ou seja: uma estratégia narrativa que utilize uma forma familiar de narrar a realidade, mas proporcionando ao espectador uma outra visada, como fora uma

distorção da realidade ficção a que ele está imerso. É o familiar provocando um estranhamento.

Este é o caso do filme *Notícias*. Ele é construído propositadamente com a mesma estrutura narrativa utilizada pela forma canônica das grandes reportagens em vídeo. A transcrição, a seguir, do trecho de um diálogo entre Carlos Alberto Mattos e João Moreira Salles, encontrável na faixa comentada do filme *Notícias*, confirma nossa assertiva:

Carlos Alberto Mattos: O uso da música, João e Kátia, a trilha sonora do Antonio Pinto que entra aqui e ali, por que vocês acharam importante ter uma base musical em alguns momentos?

João Moreira Salles: Olha, essa talvez seja uma das influências do formato televisão “né”, eu sempre achei que na televisão você acaba fazendo determinadas... Eu não diria concessões, mas você acaba de utilizando...

Carlos Alberto Mattos: - Um tratamento.

João Moreira Salles: - É, você usa determinados instrumentos que talvez você não utilizasse pra uma platéia que vai ao cinema e que tem, enfim... O ato de ir ao filme é um ato volitivo. O cara sai de casa, compra um... Na televisão não: a atenção ela é mais superficial, você tem que tentar segurar o cara com você, entende?

Assim, uma primeira providência que o documentarista poderá tomar será a de mergulhar nesta parcela de mundo sobre a qual ele pretende criar uma representação, para que possa *organizar* um novo relato, quebrando, ou seja: analisando o contexto semiótico⁸⁷ para

⁸⁷ A semiótica de Peirce contempla três dimensões dos fatos sígnicos, enquanto a semiologia de Saussure é bidimensional. Na semiótica, ‘um signo, ou representamen, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido.’ (PEIRCE, 1999, p.43) Ou seja: o pensamento (ou conceito) só existe como *relação* – que é triádica - expressa através de um signo que representa alguma coisa para alguém de alguma maneira. Portanto, para se referir a um universo (um mundo), que sempre comporta três dimensões, a semiótica é mais apropriada.

separar o termo realidadeficção em dois: *realidade* e *ficção*. Nesta operação, talvez ele nunca consiga discernir com absoluta certeza o que é de fato realidade e o que é ficção, já que as duas estão juntas e podem apresentar-se com a mesma estrutura simbólica.

Estratégia narrativa e uma descrição da narrativa utilizada no filme.

Notícias teve que criar um discurso no ambiente semiótico que acabamos de descrever acima – e, como pretendia falar para fora, teve que construir seu discurso recorrendo a um universo sógnico já familiar ao público ao qual ele é dirigido.

Ao mesmo tempo, outra questão também colocou-se: como dar conta de fazer uma narrativa sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro, sem virar porta-voz de uma parte ou outra, e sem o enfoque sensacionalista (ou alarmista) da mídia tradicional, mesmo tendo que recorrer a estruturas discursivas já utilizadas por ela? Para isto, os realizadores deste filme criaram uma estratégia narrativa, que acabou por ser elemento constituinte de uma diegese própria do filme.

A opção foi a escolha da mesma estrutura narrativa das reportagens televisivas, mas, ao contrário destas, dando de fato voz às personagens enfocadas.

Este filme começa com uma viatura da polícia civil carioca adentrando o portão de um depósito de sucata. O fundo sonoro é a voz *over* de um locutor, de forma semelhante à utilizada aos documentários classificados como “a Voz de Deus”, que nos diz:

Na primeira terça-feira de cada mês, um camburão escoltado por três carros da polícia civil, deixa a Avenida suburbana no Rio de Janeiro, sede da Delegacia de Repressão ao Entorpecente e vem para este Ferro Velho no Caju. O comboio transporta toda a droga apreendida no último mês. Uma quantidade que pode variar de 200 quilos a três ou quatro toneladas. Em duas horas, tudo será incinerado em um forno de alta temperatura...

Enquanto o locutor fala, as imagens mostram a droga sendo descarregada e um forno sendo aceso. A voz *over* continua apresentando dados e estatísticas, como a relação entre tráfico e homicídios, etc. Depois de relatar que na época o tráfico de drogas empregava 100 mil

pessoas, o mesmo número de funcionários da Prefeitura do Rio de Janeiro, a voz nos informa que “...este programa, rodado ao longo de 97 e 98 ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador”. Quando o locutor começa a comparação entre o número de empregados no tráfico e o de funcionários da prefeitura, a imagem, que até então era a da droga sendo incinerada, passa a ser a da vista aérea de uma favela – provavelmente a do Morro Santa Marta - com o ruído de um helicóptero ao fundo. Este primeiro bloco do filme é encerrado exatamente após o locutor pronunciar a última frase, com o ruído semelhante ao de um eslaide⁸⁸ sendo apresentado. O que se vê na tela, em sincronia com o ruído, é o efeito mesmo de um eslaide, que mostra um fundo preto com o título do filme: **Notícias de uma guerra particular**, vazado em letras brancas com uma fonte tipográfica semelhante a das manchetes de jornais diários⁸⁹.

Em seguida, o ruído é repetido, como na passagem para um novo eslaide, e o que se segue é um outro fundo preto, onde está escrito (com a mesma família tipográfica do texto anterior), vazado em branco: **O policial**. Novamente o ruído da passagem para um novo eslaide e aparece um jovem policial fardado, arrumando seus apetrechos de ofício. Ao fundo ouve-se ruídos típicos de um quartel militar. Um letreiro em duas linhas, sobreposto à imagem, informa o seguinte: **Capitão Pimentel/Batalhão de Operações Especiais – BOPE**. Em seguida, o Capitão Pimentel (Rodrigo Pimentel), dá um depoimento sobre o que sente e suas motivações como policial. Ouve-se, então, a voz do documentarista: “Vou fazer uma pergunta: você gostaria de ter participado de uma guerra?” Na seqüência, aparece o capitão Pimentel entrando no campo de treinamento do BOPE, com imagem tremida, feita com câmera na mão. Ouve-se disparos de armas de fogo ao fundo,

⁸⁸ João Moreira Salles explica que estas transições em forma de eslaides são retiradas de um filme do documentarista norte-americano Frederick Wiseman: “O dispositivo criado: esses eslaides que aparecem são eslaides tirados de um filme do Wiseman, [...] ele tem um filme sobre uma delegacia e nesse filme ele faz as transições com esses eslaides”. (faixa comentada do filme *Notícias*).

⁸⁹ Este ruído também lembra o de um obturador de uma câmera fotográfica analógica reflex de 35 mm, que na época era ainda o equipamento padrão dos repórteres fotográficos, o que remete a uma outra dimensão: o da objetividade da fotografia.

enquanto, em *off*, ele responde à pergunta: “Olha, eu estou participando de uma guerra. Acontece que estou voltando para casa todo o dia. É a única diferença”. Com a fala, este bloco é finalizado e o próximo inicia com uma nova simulação de eslaide, no mesmo padrão de fundo preto com letreiro vazado em branco, onde se lê: **O traficante**.

O plano seguinte, feito com câmera na mão, é um contra-plongê de uma vista interior da favela, onde aparece um jovem encapuzado e armado descendo por uma apertada trilha. Uma voz masculina em *off*, adolescente, começa a cantar um *rap* que fala do confronto entre traficantes e policiais. No próximo plano, ainda com o *rap* sendo cantado, aparece quem canta: um jovem mulato, com o rosto escondido por um efeito de borrão da ilha de edição. Ele está sem camisa e são vistas nele cicatrizes profundas de queimadura. Um letreiro aparece para identificá-lo como: **Francisco, 16 anos**. Ele está em uma Instituição de menores infratores, o que é bem identificado pelo plano de fundo, onde aparecem, desfocados, outros jovens vestidos com uma espécie de uniforme: calções azuis e camisetas brancas. No final do *rap*, volta a imagem daquele outro jovem que iniciou este novo bloco – o que havia descido a trilha. Esta imagem é substituída por outra tomada aérea de helicóptero - tomada feito em ângulo fechado - quando houve-se outra voz em *off*: “Realmente, a gente não quer que ninguém sofra como eu sofri quando era pequeno”. É então que aparece o dono da voz, encapuzado, de braços cruzados sobre o peito. Um letreiro o identifica como: **Adriano, 29 anos**. É uma tomada noturna. Ele continua falando: “Eu poderia até ter sido uma pessoa simples, né, mas poderia não pra hoje em dia tendo que correr de polícia”. Este plano continua, sendo conduzido pela voz de Adriano, até o próximo eslaide onde está escrito **O morador**, que iniciará um novo bloco, onde agora serão apresentados e terão voz alguns moradores do Santa Marta, a começar por Hilda, passando para o casal Janete e Adão, e sua filha Luanda.

Esta descrição mais ou menos longa do início do filme é necessária, pois nele já está desenhada a forma narrativa dele todo, que começa a ser vislumbrada através dos seguintes elementos: 1) a voz *over* é uma marca dos documentários clássicos, adotada posteriormente e até hoje pelas reportagens televisivas, marca que pretende ser a de uma neutralidade meramente informativa e fonte de autoridade, o que é reforçado pelo tipo de informação transmitida: estatísticas oficiais e uma rotina mensal, comprovada pelas imagens; 2) as referências ao ofício de

quem reporta cotidianamente os acontecimentos mais relevantes: referências à fotografia jornalística, ao eslaide fotográfico, à tipologia das manchetes de imprensa diária; 3) a tomada aérea, acompanhada do barulho característico de um helicóptero, denotam a neutralidade dos aparelhos panópticos de observação, que revelam a realidade sem qualquer arranjo, flagrada sem adereços ou defesas possíveis na espontaneidade do momento de um vôo sobre a favela⁹⁰; 4) a última frase do locutor: “...este programa, rodado ao longo de 97 e 98 ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador”, reforça a característica (ou a intenção) de neutralidade, já que todas as três partes que protagonizam mais diretamente o problema aparecerão no transcorrer do filme; 5) muitas filmagens em ângulos fechados, muitas filmagens noturnas, muitas tomadas em ambientes estreitos, como as vielas de favelas e tomadas em ambientes internos, também em ângulo fechado a maioria; 6) quase todos os planos estão em continuidade, seja espacial ou sonora, à exceção dos planos definidos pelos eslaides. Portanto - e até aqui – catalogamos seis elementos que consideramos importantes na constituição da narrativa deste filme. Mais adiante, retornaremos a eles.

Além das enunciações de neutralidade narrativa, mostradas acima, uma outra característica também aparece fortemente, o da enunciação de uma realidade: os dados são reais, o Ferro-Velho do Caju, as viaturas policiais, a droga sendo queimada, a assertiva de que veremos imagens que foram gravadas em um determinado período histórico (1997 a 1998) em determinado lugar (Rio de Janeiro, especialmente no Morro Santa Marta), o capitão Pimentel aviando-se para sua faina cotidiana. Tudo isto ajuda a compor uma camada enunciativa⁹¹ que diz mais ou menos o seguinte: “o tráfico varejista de drogas no Rio de Janeiro é desta determinada forma e afeta estes três

⁹⁰ Outra característica destas tomadas aéreas, que irão se repetir em outros momentos do filme, é o fato delas serem tomadas em ângulo fechado, o que dá a sensação de não haver saída naquele emaranhado de caminhos e vielas da favela. Aqui fica apenas a observação, restando a possibilidade de uma reflexão sobre isto poder ser desenvolvida em outra ocasião.

⁹¹ Sobre este conceito, ver Ramos (2005, p. 162 e subseqüentes).

segmentos sociais (traficantes, polícia e população) da seguinte maneira”.

O que temos, então, é a composição de uma narrativa que reiteradamente mostra-se ancorada em referentes reais, que tem em si o que Fernão Ramos (2005b) chama de *cicatriz da tomada*, que é - relembrando - a tomada cinematográfica que tem o estatuto da testemunha ocular - e isto estará presente em todo o filme, mesmo quando usa imagens de arquivo, que são de três tipos: fotografias de fichas policiais; filmes documentais antigos, em preto e branco; e trechos de reportagens televisivas, especialmente uma das mais impactantes, que é a fuga desesperada de dois pretensos traficantes sob uma chuva de balas da polícia. Estes registros são como atestados de autenticidade: as fotos provam que aquelas pessoas viveram e tiveram uma história no crime; os trechos das tremidas reportagens televisivas comprovam a tomada testemunhal no calor dos acontecimentos: não há encenação. O que está sendo apresentado é parte do mesmo mundo histórico em que o espectador vive.

Por outro lado e com raras exceções, os planos de *Notícias* estão conectados por transições ou obedecendo a continuidades visuais ou sonoras, o que pode ser interpretado como uma tentativa de dar organicidade ao filme como um todo. Ou seja: procura criar, ou dar a idéia de uma conexão orgânica entre estes fragmentos de realidade, de criar uma diegese, um mundo verossímil, além de um mundo “verdadeiro” ou “real”. Este tipo de edição tem a finalidade de orientar o espectador no espaço e no tempo, simultaneamente reforçando que o que está sendo visto pré-existe aos processos de filmagem (isto é: cinemáticos) utilizados para enunciá-lo.

Temos então, uma série de elementos narrativos, que reforçam-se entre si e que auxiliam a compor um relato que passa a forte impressão de realidade: câmara na mão e imagens tremidas, imagens de arquivos oficiais autenticadas historicamente, trechos de reportagens televisivas, depoimentos de personalidades reais, que estão de fato mergulhados naquela situação, referências ao ato de fotografar e a elementos panópticos neutros (as filmagens aéreas com helicóptero), montagem orgânica e, algo que tem importância fundamental: três diferentes vozes, que correspondem a três diferentes vivências daquela situação.

Estas escolhas narrativas acabam por aproximá-lo da principal estrutura narrativa utilizada pelos filmes documentários brasileiros da década de 1960, que é a aparição da “personagem tipo”. Mas, com uma diferença fundamental: naqueles filmes, como observa BERNARDET (1985), a personagem aparecia para caracterizar um determinado tipo social, que iria corroborar o que a voz em over estava dizendo, enquanto que em *Notícias* a intenção não é a de caracterizar um tipo social, mas particularizar uma personagem em ação, ação que acontece em função do tráfico de drogas. Isto torna-se muito claro nas intervenções do então Diretor da Polícia Civil do Rio Janeiro, delegado Hélio Luz. Ele subverte a personagem tipo, pois sua fala destoa completamente do que se esperaria ouvir de um chefe de polícia, e do que ouve-se deles em reportagens outras, como quando ele diz:

[...] a polícia precisa ser corrupta e violenta, nós fazemos a segurança do Estado, [...] temos que manter os excluídos sob controle. Vivemos numa sociedade injusta e a polícia garante essa sociedade injusta [...] Para o miserável, tráfico é emprego, não opção. É trocar R\$112,00 por mês por R\$300,00 por semana. A miséria é violenta.

Outro que também não chega a seguir o padrão do que esperase ouvir de um policial é o capitão Rodrigo Pimentel, do BOPE (Batalhão de Operações Especiais, uma divisão de elite da Polícia Militar do Rio de Janeiro). Durante seu depoimento, a ele foram colocadas algumas questões às quais ele apenas respondeu com franqueza, como quando ele diz que o que vivia-se no Rio de Janeiro à época era uma guerra – e uma espécie de guerra particular entre traficantes e policiais (é da fala do capitão Rodrigo que foi retirado o título do filme) e que o trabalho da polícia, a rigor, seria muito pouco efetivo. Na verdade, o que ele falou não chega a ser muito surpreendente, mas partindo de um oficial modelo da Polícia Militar, toma uma conotação crítica muito forte, principalmente porque corrobora, de certa forma, as críticas que o delegado Hélio Luz faz. Sua participação no filme desagradou a cúpula da PM do Rio de Janeiro, que

o castigou com 80 dias de cadeia⁹². João Moreira Salles vê em Pimentel uma das personagens mais interessantes deste filme:

[...] acho que ele é o melhor personagem do filme. Ele é o melhor personagem do filme por que ele é o único que diz alguma coisa que nunca tinha sido dita antes, por ele, inclusive.

A fala do delegado Hélio Luz também não ficou impune. Pouco depois, ele deixou o cargo de chefe de polícia que exercia no governo carioca de Marcelo Alencar, do PSDB.

Então, temos a abertura com a voz em off, que contém claramente um posicionamento dos realizadores, seguido por algo que podemos chamar de um miolo do filme, que é onde todas estas diferentes vozes são expressadas, mostrando as complexidades de toda aquela conjuntura. Esta narrativa vai tornando-se cada vez mais tensa e caminha em direção a um clímax pessimista: aparentemente, aquela é uma situação sem saída – pelo menos sem uma saída negociada, terminando no cemitério, onde são mostrados dois enterros, em plano/contra-plano: o enterro de um menor morto em confronto com os policiais e o enterro de policial militar morto no combate aos traficantes. Uma situação irreduzível, que é reforçada pelo fecho do filme, constituído por uma série de inscrições mortuárias, que aparecem ocupando todo o espaço, numa lápide que ao final está completamente tomada pelos nomes que não são mais legíveis, restando somente a tela preta. João Moreira Salles informa, no próprio filme, que os nomes não foram inventados.

Como vimos até agora, é possível afirmar que a narrativa deste filme foi construída para explicitar um forte vínculo com a realidade, que é a realidade do conflito e da tragédia provocados pelo tráfico de drogas e pelo seu combate: todos seus elementos reforçam este vínculo e as personagens que nele aparecem têm suas relações configuradas por esta realidade. Como já falamos, ele tem a *cicatriz da tomada* (RAMOS, 2005), que define filmes em que a presença dos fatos relatados têm a potência de dirimir quaisquer dúvidas sobre seus vínculos com a

⁹² Depois, já fora do BOPE, ele atuou como consultor no filme *Ônibus 174* e como roteirista e consultor no filme *Tropa de Elite* e como consultor no filme *Cidade de Deus*.

realidade, o que é constantemente reafirmado pela estrutura narrativa escolhida por seus realizadores.

Uma observação ligeira e superficial poderia levar à afirmação de que o filme pratica uma redução da vida de todas estas pessoas a este conflito, sem espaço para outras dimensões de vida, ao mesmo tempo em que todas suas ações poderiam ser explicadas apenas através do tráfico de drogas, das tentativas de repressão a ele e do conflito daí resultante. Na verdade, isto é contradito de diversas formas, como quando aparecem as meninas indo à aula de balé; Adão tocando seu instrumento e cantando, acompanhado pela filha; a bandeira e o pôster do Botafogo na sala de Hélio Luz; a faina de Hilda; a filmagem de detalhes do local de vivenda ou de trabalho e atividades das personagens.

Contudo, a realidade da violência é vivida por todos e é uma das dimensões da existência que aquelas pessoas têm em comum – e é disto que o filme trata e que é explicado ao espectador, que teria que ser muito mal informado e ingênuo para acreditar que a vida daquelas pessoas é reduzida àquele conflito. Por outro lado, o conflito e a violência, são determinantes na vida delas, sem dúvida - e mais para os jovens envolvidos no tráfico. Esta é uma realidade comprovada por inúmeras pesquisas sociológicas e antropológicas, como as de SOARES (2000), ZALUAR (1994, 2004), FEFFERMANN (2006).

Outra coisa que dá para inferir da forma narrativa adotada é a certeza de que os realizadores do filme tem de que o que está sendo mostrado de fato é assim. O que permite esta afirmação que fazemos está, de novo, na forma como o filme foi construído, pensando agora como os diferentes planos foram amarrados durante a montagem, através de um esforço de continuidade espacial ou sonora entre eles; ou seja: uma tentativa de tornar a narrativa o mais transparente possível.

Ou seja: a forma narrativa empregada busca o sentido de ser uma espécie de janela para o Mundo, que tende a apagar os traços das intermediações com aquela realidade. Sendo assim, para um espectador desavisado, que o assista sem saber que trata-se de um filme documentário, pode passar por um filme de ficção. Não há nenhum traço formal neste filme que permita, através de uma análise restrita a ele enquanto filme, dizer que trata-se de um filme documentário. Para sabermos que ele de fato retrata uma determinada realidade, observada a partir do ponto de vista do documentarista, é necessário que tenhamos

informações extra-fílmicas que garantam tratar-se de um filme documentário realizado em determinado período e em determinado lugar. Aliás, a necessidade de informações extra-fílmicas sempre será necessária para afirmar ou negar que um determinado filme – qualquer filme - seja ficcional ou seja um documentário.

A subversão da linguagem: ou da realidade ficção à realidade ficção.

Nas reportagens televisivas do Brasil - e em todo o mundo, de forma geral - as personagens que aparecem sendo entrevistadas são corriqueiramente utilizadas apenas para corroborar ou ilustrar o discurso do repórter ou do apresentador, sendo que o mais comum em matérias jornalísticas sobre temáticas como criminalidade, violência, tráfico de drogas⁹³ é obedecer ao limite imposto pela autoridade, que quase sempre está representada pela polícia: é a polícia que define até onde os repórteres podem ir e quem e em quais circunstâncias deve ser entrevistado. Um diálogo do trecho da faixa comentada de *Notícias* demonstra como isto acontece. Este diálogo refere-se ao único momento de filmagem em que a equipe registrou um confronto direto entre policiais e moradores do Morro Santa Marta; o único momento tenso de todas as filmagens que fizeram:

Eduardo Coutinho - Tinha televisão também ou vocês chegaram depois?

João Moreira Salles - Sim, mas a televisão é inteiramente controlada pela polícia né, então...

Eduardo Coutinho - Sempre, como sempre.

João Moreira Salles - A polícia dizia “não subam”, eles não sobem.

Katia Lund - É.

Carlos Alberto Mattos - E como é que vocês subiam se a televisão não subia?

João Moreira Salles - Por que não há nada que impeça, né. É só você não querer... Você não sobe por que você precisa da informação da polícia, e, portanto, você tende a acatar o que a polícia te pede, em nome de uma informação que virá mais tarde e tal.

Eduardo Coutinho - Não, mas aí o básico é o seguinte, que você tinha de um lado o Hélio Luz

⁹³ Note-se que matérias televisivas sobre tráfico de armas simplesmente não existem.

que te dava apoio e do outro lado o acordo do Marcinho e isso daí era uma coisa essencial prá você não ser confundido com um fato de que você... Entendeu, tipo impositivo, isso é importante...

Katia Lund - É, mas não...

Eduardo Coutinho - Não?

João Moreira Salles - Mas de fato a polícia não queria que nós subíssemos.

Eduardo Coutinho - Não, a polícia sim.

João Moreira Salles - Eles tão dizendo nesse momento “olha, fica aí”, é o que ele tá dizendo aí, mas eles não podem impedir, essa é uma favela aberta, enfim, né, quer dizer...

Katia Lund - Mas a verdade é que a favela, o pessoal ali, muita gente reconhecia a gente, então a gente tava à vontade, a gente conhecia aquele morro.

Carlos Alberto Mattos - Vocês tinham um aval.

Eduardo Coutinho - Mas a polícia deveria mais contra...

João Moreira Salles - Mas a polícia não sabia quem nós éramos, não fazia idéia.

Sobre *Notícias* e sua estrutura narrativa jornalística, Esther Hamburger lembra que um dos diferenciais do filme foi o fato de ter sido o primeiro documentário a registrar o estado de guerra civil em vigor em espaços urbanos cariocas menos visíveis.

Há incursões videográficas, cinematográficas e televisivas anteriores em locações dominadas pelo tráfico, mas *Notícias* é o primeiro a seguir a trilha dos telejornais populares, que aparecem para registrar a guerra no morro. Ou, posto em outros termos, a se aventurar nas mesmas locações, trazendo assuntos e cenários típicos dos noticiários sensacionalistas de fim de tarde para o gênero documentário. (HAMBURGER, 2005, p.200).

Nós acrescentamos: este filme utiliza a linguagem de imprensa em outra chave, que acaba por desmascarar esta linguagem, com um dado a mais, que faz a diferença na percepção da realidade ficção, tendendo a separar este termo em seus originais que o compõem. Os

“...assuntos e cenários típicos dos jornais sensacionalistas...” recebem uma camada de estranhamento no filme de João e Katia. O discurso familiar torna-se menos familiar.

Outra iniciativa tomada pelos realizadores que auxilia este efeito de estranhamento é a de dar liberdade às vozes das personagens. Deixar elas falarem, o que possibilitou, além das revelações já comentadas mais atrás, uma aguda análise do contexto, que a aproxima de análises acadêmicas muito fundamentadas, como as de Zaluar (1994, 2004) ou as de Soares (2000), revelando que os que vivem aquele contexto distópico têm competência narrativa e consciência plena da situação com a qual convivem, o que demonstra o acerto de evitar cuidadosamente os depoimentos e análises de especialistas, como se vê na fala de João Moreira Salles neste trecho da faixa comentada de *Notícias*:

[...] uma coisa que ficou muito claro desde o início é que a gente queria fazer um filme que fosse apenas um testemunho do que tava acontecendo e que a gente não queria falar com especialistas, cientistas políticos, sociólogos, falar apenas com as pessoas diretamente envolvidas com o problema: O policial, o traficante, e o morador.

Outras personagens do filme, moradores de favelas, como Paulo Lins – em sua primeira aparição para a televisão, antes da publicação do livro *Cidade de Deus* –, o casal Janete e Adão Xalebaradã, e o líder comunitário Itamar Silva, também referem-se ao contexto de expansão do tráfico, especialmente da cocaína, e das armas nas favelas. Eles enfatizam as mudanças provocadas na ação dos policiais e na vida das próprias comunidades, num discurso muito próximo ao academicamente elaborado pelas pesquisas antropológicas e sociológicas de Zaluar, Lemgruber, Feffermann e outros⁹⁴.

⁹⁴ Muitos sociólogos e antropólogos, além de pesquisadores de outras áreas de conhecimento, têm focado seu interesse nos fenômenos, crescentes, de violência e tráfico de drogas nas grandes cidades brasileiras, fenômenos geralmente correlacionados e que tiveram um incremento enorme a partir da década de 1990 (ZALUAR, 1994, 2004; LIMA, 1992; CAGIOLLA, 1996; FEFFERMANN, 2006; SOARES, 2000; BIELLA, 2009), tendo como o seu

Para Janete, uma das entrevistadas/personagens do filme *Notícias*, a entrada das armas no morro fez com que a polícia entrasse no lugar com mais cautela, porque passou a ter medo das possíveis reações de traficantes. Para ela, isso foi o lado bom do tráfico. O lado ruim, aponta, é a crueldade: “...matam, esquartejam e mostram à comunidade prá ninguém vacilar, senão vai para a vala” (NOTÍCIAS, 2005). É Janete quem melhor define a nova geração de traficantes dos morros, ao dizer que tem espírito suicida: são guerreiros que não usam drogas e preocupam-se com o corpo. Por outro lado, Alba Zaluar assim explica a mudança ocorrida nas favelas, referindo-se às lideranças do tráfico da mesma forma que Janete:

A recusa em aceitar que novas formas de associação entre criminosos mudaram o cenário não só da comunidade, mas também da economia e da política no país [...] deixou livre o caminho para o progressivo desmantelamento nos bairros pobres do que havia de vida associativa. Deixou espalhar-se entre alguns jovens pobres um etos guerreiro que os tornou insensíveis ao sofrimento alheio e orgulhosos de infligirem violações aos corpos de seus rivais, negros, pobres e pardos como eles, agora vistos como inimigos mortais a serem destruídos numa guerra sem fim. E, ao final, permitiu abalar a civilidade dos moradores desta cidade, onde fora construída ao longo de décadas, principalmente pelos seus artistas populares, pelas alas dos barões retintos que passaram em conagraçamento competitivo mas amistoso, aqui, onde sambaram nossos ancestrais (ZALUAR, 2002).

Estudos de ZALUAR (1994) apontam para uma relação entre o aumento da taxa de homicídios e o tráfico de drogas. Nos anos 70, a maconha predominava no mercado de drogas no Brasil e o tráfico não tinha expressão econômica nem era visto como um problema social. Com a consolidação da rota internacional dos cartéis colombianos e da máfia ítalo-americana entre 1982 e 1984, o Brasil entrou na rota do

lôcus mais visível as periferias e favelas das capitais brasileiras, sendo que a mais espetacularmente explorada pela mídia é a cidade do Rio de Janeiro.

tráfico de cocaína, que tinha como destino os Estados Unidos e a Europa. No filme, quase com as mesmas palavras, Paulo Lins e o Gordo contam a mesma trajetória. Interessante observar é que à época do filme, Paulo Lins auxiliava a antropóloga Alba Zaluar a fazer uma pesquisa de campo na Cidade de Deus, exatamente sobre tema tráfico de drogas e violência. Outra curiosidade é que Zaluar (1994) também utiliza a expressão *Guerra Particular*, para referir-se à violência no contexto das favelas cariocas, isto em 1994, bem antes do filme, portanto. Como ela escreveu muitos artigos sobre o tema na imprensa cotidiana (no jornal *O Globo*, por exemplo) e como ela ofereceu muitas palestras a PMs cariocas, não está errado supor que a expressão que o capitão Pimentel utiliza no filme (e que serve de título ao filme) seja resultado de um dos tantos cruzamentos dos discursos sobre o tráfico e violência no Rio de Janeiro.

Deve ser dito ainda, sobre a estrutura narrativa do filme, que ela é encaminhada, num crescendo, que vai de uma demonstração quase neutra da situação, para a constatação pessimista de que não há saída, a perdurarem as políticas aplicadas pelos poderes públicos. A narrativa encaminha-se para o caos e entra definitivamente na distopia nos planos finais, com o paralelismo dos funerais de um garoto traficante e de um policial, ambos mortos em combate, que é finalmente assumido como caos quando a tela começa a se encher de nomes de pessoas que foram mortas com violência, até tomar toda a tela, tornando-a completamente escura, uma não-cor. Esta trajetória pessimista, digamos assim, da narrativa tem uma analogia forte nas imagens que permeiam quase todo o filme: os becos e vielas apertados da favela, as tomadas em ângulo fechado das filmagens aéreas, os ambientes opressivos de depósitos de drogas, de armas e de presos. Deve ser dito que esta solução narrativa foi aplicada conscientemente, como mostra a fala de João Moreira Salles, também na faixa comentada do DVD:

[...] a minha contribuição na edição final do filme foi assumir o desencanto, entende? O filme termina de maneira, enfim, da maneira como termina, não há solução, não se propõe solução nenhuma e termina numa espécie de beco sem saída, que não é uma afirmação de pessimismo, mas é apenas uma, como dizer, uma afirmação, um certo ceticismo em relação à maneira como o problema é constantemente enfrentado na cidade

do Rio de Janeiro, e se continuar com esse tipo de política de fato não há solução. Mais ou menos é isso que o filme tenta dizer.

[...] Isso foi uma coisa que surgiu na edição... e piorando. À medida que o filme avança, a sensação de distopia é cada vez maior.”

[...] tem um certo impulso em direção à entropia esse filme, sabe? Ele, quer dizer, começa mais organizado e vai indo e termina na anarquia absoluta.

Concluindo, observamos que se a necessidade de maior clareza leva alguns documentaristas a explicitar a matéria da qual é feito o filme, tornando-o mais opaco, em alguns casos, isto pode não ser necessário, como acontece no caso do filme *Notícias*. Sua narrativa, ao utilizar uma estrutura parecida com as das reportagens televisas, mas em outra chave, provoca um estranhamento, que é mais forte exatamente pelo uso desta estrutura aparentemente familiar ao espectador.

Por outro lado, este tipo de relato tem um poder de convencimento muito forte - e é neste ponto que aparece outra dimensão dos filmes documentários afiliados à tradição que vem do cinema direto e do cinema verdade, que é a dimensão ética - o que implica em um contrato entre realizadores e espectadores de que determinado filme de fato corresponda a um determinado corte da realidade e de que de fato o realizador esteja sendo honesto. É só através deste contrato que a “cicatriz da tomada”, a imagem intensa, pode conseguir ter a pretensão de ser um ato revelador.

CAPÍTULO 6 – SANTIAGO.

Se em *Notícias* foi possível fazer uma contextualização do extracampo, em *Santiago* isto é quase impossível, pelo menos em um texto como este. Teríamos que abarcar um período histórico do Brasil que vai desde a época do segundo governo Getúlio Vargas até os dias de hoje, com todas as transformações sociais e culturais que nele aconteceram. Seria necessário falar da esperança e do projeto modernista que mirava um país quase utópico e nacionalista, o que não impediu que se tentasse chegar lá – e do papel que uma elite desenvolvimentista exercia nesta conjuntura. Teria que ser falado do brutal revés que as esperanças de um outro Brasil sofreram a partir de abril de 1964 e de como isto afetou a distribuição de classes neste país, entre outras coisas. Isto tudo está nas entrelinhas deste filme, pois ele fala de personalidades que vivenciaram estes períodos e que tiveram papel destacado nos eventos de cada fase que constituíram épocas fundamentais e dramáticas de nosso país, como o Estado Novo (1937-1945), o segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), o governo de João Goulart (1961-1963) e a ditadura de primeiro de abril. Como se vê, é um extracampo extremamente complexo, que ainda se faz sentir e ao qual aqui apenas está evocado, como acontece também no filme.

Uma sinopse.

Santiago enfoca a vida de Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), ítalo-argentino que trabalhou como mordomo na casa da família Moreira Salles, no alto da Gávea, Rio de Janeiro, durante 30 anos. Começou a ser rodado em 1992, ano em que a maior parte de seus planos foi feito, sendo retomado em 2005, finalizado em 2006 e tendo estreado em 2007. O fio condutor da narrativa é um texto do diretor, João Moreira Salles, lido em voz off por seu irmão Fernando Moreira Salles. Como não poderia deixar de ser, entra na intimidade da poderosa família Moreira Salles, principal acionista do Banco Unibanco, e evoca um período fundamental da história brasileira, quando o pai de João Moreira Salles tinha participação direta na política brasileira das décadas de cinquenta e sessenta do século passado, tendo sido embaixador e ministro da fazenda de João Belchior Goulart, presidente deposto por um golpe militar de direita em 1º de abril de 1964. Pode-se dizer que é um filme memorialista que, tendo a biografia do mordomo

Santiago em primeiro plano, trata, sub-repticiamente, de outras biografias e de outras memórias, como as do diretor João Moreira Salles, que aparece em um sucessivo jogo de espelhos, como o de um relato em primeira pessoa de João, o diretor, enunciado na voz do irmão Fernando.

Na complexa trama narrativa desenvolvida pelo filme, que tem um texto em primeira pessoa lido por uma terceira pessoa, além de uma colagem de fotos e filmes familiares, aparece uma pessoa (Santiago) que vive o presente como se estivesse no passado, tendo como companheiros trinta mil biografias que ele cuidadosamente coligiu durante três décadas, a começar pela aristocracia hitita, e a quem leva (as biografias) a passear periodicamente. “*Eles estão vivos*”, diz Santiago em determinado momento do filme.

É importante dizer que ele foi rodado em película P&B 35 mm, um processo caro, que tende a produzir estilizações dramáticas, inevitavelmente incorporadas à narrativa e que, também tendencialmente, deixa os significados mais abertos.

Na sua produção, atuaram alguns dos melhores profissionais da área de cinema no Brasil, como Walter Carvalho (fotografia e cinegrafia), Márcia Ramalho (fotografia), Eduardo Escorel (edição) e Jorge Saldanha (sonoplastia). Sua concepção estética é primorosa e não é à toa que seja dos poucos filmes brasileiros incorporado ao acervo permanente do *The MOMA Collection*, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (EUA). A cópia que nos serviu de base para a análise do filme é da VideoFilmes e vem em um estojo onde está um DVD que contém a versão final do filme, além dos seguintes extras: a primeira seqüência montada, já com os planos de cobertura, de outubro de 2005; a versão que é o resultado do primeiro corte que o filme sofreu em novembro de 2005; o primeiro corte da versão final do filme, de fevereiro de 2006; uma faixa comentada sobre o filme, da qual participam João Moreira Salles, Eduardo Escorel, Carlos Alberto Mattos e Lívia Serpa, além dos cine-poemas *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1989) e *Dois poemas* (1992). No estojo, como encarte, há uma brochura onde está uma sinopse de autoria do cineasta, crítico e professor de cinema Jean Claude Bernardet e também a transcrição completa da fala do locutor que conduz a narrativa de todo o filme.

Além da sinopse.

João Moreira Salles, em diferentes ocasiões, tem dito que o documentarista deve filmar algo que lhe esteja próximo, que lhe seja familiar. *Santiago* é resultado desta postura⁹⁵ e pode ser visto como um ensaio fílmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário. Também pode ser considerado como uma espécie de biografia de Santiago, o mordomo que dá nome ao filme, ou ainda sobre a relação de João Moreira Salles com Santiago⁹⁶; ou ainda um comentário biográfico sobre a família Moreira Salles, ou um filme de caráter marcadamente experimental; ou um filme sobre a memória e o tempo.

O filme *Santiago* é tudo isto e talvez mais – e sobre isto muito já foi dito pela crítica especializada – mas aqui, vamos evidenciar e nos servir de uma outra característica sua, que é a *trajetória* que João Moreira Salles faz de uma percepção de mundo a outra; de uma forma de fazer cinema a outra. O filme participou desta mudança, talvez servindo como um dos catalisadores. Ele é um ponto de inflexão, não só na história do documentário brasileiro, mas sobretudo na vida de um dos nossos maiores documentaristas.

Na verdade, em relação à cinematografia brasileira, ele ocupa um lugar único, sendo difícil encaixá-lo por semelhança em alguma classificação que leve em conta apenas o cinema brasileiro. Sobre alguns aspectos, ele pode ser comparado a *Cabra Marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, também um filme sobre um filme que não foi feito e que teve que esperar anos até ser retomado, além de os dois serem filmes documentários reflexivos. Mas *Cabra* trata de uma memória explicitamente coletiva, enquanto que em *Santiago*, embora também possam ser encontrados os liames de uma memória coletiva, o que prevalece é a memória particular.

⁹⁵Como, por exemplo, quando ele diz: “De um modo geral, nosso cinema deveria olhar menos para baixo e erguer os olhos, se não para cima, onde estão os poderosos, ao menos para os lados: cineastas falando do seu mundo [...] Por que não enfrentar o que é realmente difícil? A vida da gente, os nossos afetos, a nossa eventual mediocridade, a nossa eventual impotência?” (João Moreira Salles, em entrevista concedida à Sylvia Colombo, encontrável em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/folha-de-s-paulo--31875>).

⁹⁶Como o próprio João Moreira Salles fala na faixa comentada do filme.

Pode ser comparado, em aspectos que referem-se ao experimentalismo, ao filme *Di-Glauber*, de Glauber Rocha: em ambos há experimentalismo, ambos são filmes documentários, em ambos pode ser identificada performance autoral e reflexividade. Mas a estética deles é tão diferente quanto o sol é da lua, o que também é uma metáfora para o caráter de exteriorização do filme de Glauber e o de interiorização do filme de João. Também pode-se encontrar alguns paralelos com os filmes *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, pois os três tratam da memória, os três são documentários e neles também há performances autorais.

Mas há algumas características que são exclusivas de *Santiago*, como a de falar da intimidade do que pode ser chamada de elite brasileira, a partir do ponto de vista de alguém que é desta elite – e que é a elite econômica e cultural.⁹⁷ Outra característica sua, embora não exclusiva, é a narrativa sobre como um filme não foi feito, disto tendo saído um outro filme, que, de certa forma, é a consolidação de um como fazer um filme documentário; a narrativa do percurso da percepção de uma forma de filme documentário para outra forma – descrição de percurso que, para ser compreendido, necessitou que o próprio documentarista se colocasse como personagem. Também deve ser destacado seu apuro estético o que, em cinema, está diretamente relacionado à narrativa, apuro incomum em filmes documentários, assim como seu caráter intensamente conotativo, o que também é incomum em filmes documentários, nos quais a denotação tende a prevalecer sobre a conotação. Em *Santiago* também há fortemente denotação - afinal, ele é estruturado através de um texto em prosa - mas seu caráter conotativo envolve todo o filme, o que o aproxima, em termos narrativos, da poesia e leva o espectador a uma apreciação e a um envolvimento semelhantes aos que os filmes de ficção propiciam.

Este envolvimento é buscado desde seu início: logo após a abertura, os primeiros planos mostram fotografias em preto e branco de

⁹⁷ Filmes documentários que falam do universo do documentarista existem na filmografia brasileira, a começar por *A opinião pública* (1966) de Arnaldo Jabor, assim como *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Um passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut. Os filmes de Kiko e Sandra já foram comentados, e o de Jabor tem a estrutura que BERNARDET (1985, p. 33) chama de “modelo sociológico”, não reflexiva e profundamente denotativa.

ambientes vazios de uma casa. São planos de pura significação. Eles conotam alguma coisa e, embora seus significados fiquem em aberto, é possível afirmar que, provavelmente conotem um conceito substantivo, que pode ser formulado como *lembrança*. Fotografias estão associadas a lembranças, a recordações. Três outros elementos reforçam ainda mais esta interpretação. Um é o tempo de duração destes planos em que as fotografias estão enquadradas: são planos longos, que levam o espectador a examinar estas imagens; o colocam no papel de alguém que vai a um álbum de fotos e procura identificar aquela foto que tem em mãos. Há tempo para examinar e ver do que se trata. Outro é o fundo escuro utilizado para preencher o quadro além das fotografias: ele isola completamente estas fotografias. Não há como deixar de olhar para elas, a não ser que se feche os olhos. Mas, mesmo, que por algum motivo, se feche os olhos, o terceiro fator que reforça a conotação é a música: de um piano sai uma música dolente, como mais adiante dirá o texto de João Moreira Salles, lido por seu irmão Fernando. A música é *Melodia*, da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Christoph Gluck, interpretada no piano de Nelson Freire. Uma música adjetivada: dolente⁹⁸, dolor, dor, mágoa: mais lembranças. Lembrança que causa dor? Um aperto no peito? Não é toda lembrança que causa um aperto no peito? Não, não é. Há as que causam dor mesmo e dolente não seria bem o termo para definir lembranças dolorosas. O que causa um aperto no peito é a lembrança que produz saudades. Não é uma música pungente. É uma música pura melodia. Aliás, não à toa seu nome é *Melodia*. Nela, não há a interferência de instrumentos de ritmo e ela cria frases musicais que não terminam: ficam em aberto e levam à reflexão. Lembranças são reflexos. O filme *Santiago* é todo reflexo. Também há outro fator que, de certa forma reforça esta conotação, embora de forma indireta, mas que recobre o filme inteiro com uma camada forte de conotação: é a filmagem com película em preto e branco. Na verdade, o resultado é uma composição pictórica em tons de cinza, em uma gradação que vai do branco puro ao preto puro. A fotografia em preto e branco necessariamente deixa os significados mais em aberto do que a

⁹⁸ O narrador de *Santiago*, aos 1 minuto e 38 segundos de rodagem, se refere a uma música “dolente”, que deveria estar logo no início do filme.

fotografia em cores⁹⁹. Deixa uma margem maior de interpretação para o espectador. As imagens produzidas pelas películas em P&B têm alguma coisa de espectro.

Santiago é um filme todo **construído**, desde a concepção, escolha da personagem, direção (ouve-se a voz que dirige a personagem), cenários controlados, filme película 35 mm P&B, roteiro, iluminação e, neste constructo, a fotografia tem um papel destacado.

A fotografia de *Santiago* tem uma qualidade quase táctil. É uma “textura” óptica e aqui a aproximação é mais fácil com os escritos da literatura clássica chinesa e japonesa¹⁰⁰, que são corporificados através de ideogramas e de técnicas pictóricas – e a escrita ideogramática tem uma afinidade impressionante com a escrita cinematográfica, característica que vários pioneiros do cinema já haviam notado, como Eisenstein e Kulechov - já que a ordem que os planos são montados em um filme é que dão o sentido à narrativa, do mesmo modo que na escrita ideogramática, onde a posição dos ideogramas, uns em relação aos outros, é que dão o sentido, além de outra, que é a que nos interessa quando falamos em textura: a forma como o ideograma é desenhado, assim como o tipo de papel e sua textura, o tipo de tinta utilizada e o tipo de pincel utilizado fazem parte da narrativa, pois dependendo de cada um destes fatores, ela conotará coisas diferentes (FENOLLOSA, 1963, p. 129; OSBORNE, 1978, pp. 102-106). No cinema isto também acontece: a cor (ou a falta de cor), as texturas e iluminações que incidem sobre pessoas, paisagens e objetos cênicos, podem conotar coisas bem diferentes em uma mesma cenografia. Em *Santiago*, a escolha foi por tons de cinza, com um tipo de filme e de iluminação que realçam as texturas.

O filme é assim em quase todos os planos, com exceção dos planos 108 e 246, que são em cores, o que ressalta ainda mais estes planos. O plano 108 é composto por uma filmagem caseira, onde aparece a família Moreira Salles na piscina da casa da Gávea, com exceção de João Moreira Salles, que ainda não havia nascido. Este

⁹⁹ Como o diretor Maurizio Nichetti soube utilizar magistralmente no filme *Ladri di Saponette* (*Ladrões de sabonete*, entre nós), de 1989.

¹⁰⁰ Sobre como é produzida a escrita ideogramática, e como a forma influencia na narrativa da escrita ideogramática, ver FENOLLOSA (1963, pp. 116-141) e OSBORNE (1978, pp. 95-117).

plano¹⁰¹, como todos do filme, aparece sem transição, em corte seco, e dura cerca de 40 segundos, sendo que só nos primeiros oito segundos há música. Nos 32 segundos restantes, é apenas imagem, sem som. Consideramos um dos planos mais impressionantes do filme, pois além de representar uma dissonância em termos pictóricos, é o único que faz uma citação fotográfica direta à família de João. Interpretamos seu mutismo (não há locutor, não há música) como uma ênfase na força própria dele, que é memória imagética pura, embora não seja uma memória pessoal de João, pois ele não havia participado daquele momento.

O plano 246, também em cores, é composto por dois planos do filme *The Band Wagon* (de 1953, que no Brasil recebeu o título de *Roda da fortuna*) em que protagonizam Fred Astaire e Cyd Charisse. No filme *Santiago*, o texto de João Moreira Salles refere-se assim a este plano:

Só muito mais tarde assisti ao filme predileto de Santiago. Se o mostro aqui, é porque ele me **ajudou a entender que algumas transformações da minha vida aconteceram sem que eu percebesse.**

No filme, Fred Astaire faz o papel de um dançarino de vaudeville, e Cyd Charisse, o de uma bailarina clássica. Os dois são convidados para estrear a mesma peça, e, claro, não se dão bem.

Quando tudo parece perdido, Astaire convida Charisse para um passeio no parque. Meio sem jeito, eles caminham lado a lado. Não se falam nem se olham.

E então, acontece uma coisa linda e gratuita.

Já assisti a essa cena algumas vezes. Sempre achei bonita a transição entre a caminhada e a dança. **É uma transformação sutil e sem alarde** (Santiago, 2007). Os destaques são nossos.

Este plano, portanto, além de ser uma espécie de homenagem a Santiago, é a metáfora da transformação pela qual o autor passou, e

¹⁰¹ Este plano, na verdade, é composto por vários planos, que provavelmente são consequência do ato de desligar e ligar a filmadora. Na decupagem, contei como um plano só. No plano 246, agimos da mesma forma, já que ele é composto por dois planos do filme de Fred Astaire.

onde a feitura do filme *Santiago* teve papel importante, transformação despercebida enquanto ocorria, sem alarde e sutil. Sobre estes dois planos em cores, que são completamente diversos da matéria bruta do restante, há uma espécie de inversão nos códigos dominantes no cinema, onde os planos que referem-se a eventos passados aparecem geralmente em preto e branco ou convertidos em sépia.

Ainda no âmbito da fotografia, e como ela tem um peso importante neste filme, vamos observar como foi produzida, o que engloba o tipo de película, tipo de iluminação, enquadramentos, composições, tipos de objetivas utilizadas, mobilidade da filmadora e profundidades de campo mais usuais. Desta observação, nota-se o uso contínuo do plano estático¹⁰² e de um ângulo de enquadramento muito baixo, às vezes quase ao rés do chão. Isto traz uma série de conseqüências, a começar que é provavelmente uma citação ao cineasta japonês Ozu, que utilizava este tipo de angulação e o mesmo tipo de objetiva que foi usada em *Santiago*, que tem distância focal entre 40 e 50 mm¹⁰³, lembrando que Ozu é diretamente citado no final do filme. Outra característica facilmente observável é que a personagem quase nunca olha direto para a câmera – e temos a atenção voltada para isto, pois nas poucas vezes em que olha, ouve-se a voz do diretor dizendo para ele não olhar. Ele também não olha para nenhum interlocutor; ou seja: ele olha para um vazio. Ele é dirigido a olhar para um vazio. Os planos são tomados com filmadora fixa, em ângulo baixo e às vezes em leve contraplongê, como nos planos em que aparece *Santiago* na sala de seu apartamento (por exemplo, plano 110 - 28'34"). A composição também se repete: insistentemente ela obedece à proporção áurea, com um detalhe importante: ela tende para uma horizontalidade, mas sempre há o cuidado de colocar elementos que desenvolvem-se verticalmente, a começar pela personagem Santiago. É uma narrativa horizontal, onde um elemento vertical serve como eixo, e este eixo é Santiago.

Uma observação ainda sobre o olhar de Santiago: como vimos, em vários planos ele não olha para a câmera; isto é: não tem os olhos

¹⁰² As exceções são os carrinhos que exploram a mansão da Gávea.

¹⁰³ É possível afirmar isto porque não há distorções axiais, horizontais, verticais ou esféricas da imagens; pelo menos, não distorções importantes. Para o formato 35 mm, a objetiva que propicia estes resultados tem a distância focal entre 40 mm e 50 mm.

voltados para o espectador e também não olha para um interlocutor. Ele olha para um vazio, o que cria uma linha de fuga, que completa-se na tela escura, que é a analogia do vazio, do nada, e que, por sua vez, também é um olhar reflexivo. Alguns destes planos são os em que aparece Santiago no quarto onde guarda as biografias que coligiu. O vazio, tratando-se de fotografia, aparece como parte de uma escala tonal, embora todos os cortes bruscos – e talvez por causa disto mesmo. Esta escala vai do branco, passando por centenas de tons de cinza, até o preto. O preto é a não cor. É a ausência. Na escala tonal, o preto está no limite absoluto, que tem seu inverso no branco puro, que por sua vez é o resultado de todas as cores. Os espaços (planos) não preenchidos por imagens no filme poderiam ser representados por uma tela branca. A opção foi por uma tela escura, preta, que é uma ausência: metaforicamente é um vazio. Nestes planos – de Santiago na sala das biografias - aparece parte de um relógio despertador, em primeiríssimo plano. Também aparece um relógio cuco ao fundo, na parede, mas ali deve ser o lugar do cuco, que para Santiago serve para conservar vivas as personagens biografadas: “...este relógio de más de cién años, el dá vida, conserva, los conserva vivos...”. Se o cuco parece estar em seu local, aquele relógio despertador em primeiro plano não é tão casual assim. Mais uma redundância, agora em relação ao tempo, com uma dupla marcação: o tempo como guardião das personagens, já que os conserva vivos, e o tempo como passagem inexorável, em primeiro plano.

A câmera em ângulo de tomada baixo e em contraplongê tem sido usada no cinema para mimetizar, ou evocar, o olhar infantil, como fez Yves Robert em *La Guerre des boutons* (1962, que no Brasil recebeu o título de *A guerra dos botões*) e Fellini em *Amarcord* (1973). Metaforicamente, o olhar infantil pode ser interpretado como um olhar puro ou inocente e é esta forma metafórica que é utilizada por Ozu, lembrando que na escrita japonesa tradicional, o ideograma que representa inocente está relacionado à criança¹⁰⁴. Outra metáfora utilizada por Ozu é a do vazio: as personagens de Ozu não olham para a câmera e nem para um interlocutor. A impressão, como em Santiago, é que olham para um nada, um vazio. Temos, portanto, uma série de citações e referências a Ozu, cineasta em cuja cinematografia são

¹⁰⁴ FENOLLOSA (1963 – p. 158).

recorrentes os temas da velhice, da solidão, do tempo¹⁰⁵ e do passar do tempo, temas também encontrados em *Santiago*, o que o recobre com mais uma camada de sentido, agora reforçando a abordagem da narrativa, como se sobre este aspecto (a temática) não possa ficar dúvida, nem ambigüidade, pois ela é insistentemente reiterada, contrastando com outras ambigüidades que podem ser observadas no filme.

Um olhar voltado para o nada, para o vazio é também um olhar voltado para dentro, ou um olhar introspectivo, reflexivo - e pode não significar, necessariamente, que diga respeito somente ao personagem que olha; ou que com este olhar introspectivo apenas seja possível ver-se o objeto focado. No caso do cinema, o termo olhar deve ser muito relativizado: é apenas uma figura metafórica de linguagem, pois o que cinema faz é diferente do olhar¹⁰⁶: ele cria um discurso sobre o mundo, sobre as coisas, pessoas, fenômenos e interações. Para isto, necessariamente, utiliza recursos próprios de outros discursos, como signos, ou coisas e eventos em sua dimensão sgnica; melhor dizendo: em sua dimensão imagética; entre elas, a linguagem oral, a linguagem corpórea e a linguagem das coisas, na acepção utilizada por Mary Douglas (1979). Assim, um olhar para dentro é um discurso reflexivo, resultado de uma introspecção, mas que fala ao mundo de fora: é dirigido a uma situação de espectação e se não conseguir dizer nada nesta situação, deixa de ser um discurso. Não estou me referindo a um discurso que *leve* a uma introspecção, ou que tenha sido construído com esta vontade a partir da focalização para fora, como pode-se dizer que é o que fazem filmes documentários como *Koyaanisqatsi* (1982) e *End* (1994)¹⁰⁷; nos referimos a filmes que descrevem ou narram a interioridade de um sujeito, questões atinentes a um sujeito particular e identificável, como é o caso de *Um passaporte Húngaro* ou de *33*,

¹⁰⁵ Segundo Deleuze (1990, p.35), Ozu, junto com Orson Welles, é inventor das imagens-tempo, que seriam acontecimentos puramente ópticos e sonoros num espaço vazio de acontecimentos, como as ruas, os templos, os telhados e as paisagens, todos eles desertos. Cada uma delas seria uma representação do tempo.

¹⁰⁶ Aliás, o cinema nem sequer pode ser considerado uma reflexão do olhar; no máximo seria a *projeção* de um olhar.

¹⁰⁷ Filmes, respectivamente, de Godfrey Reggio e Artavazd Pelechian.

filmes que contenham o que possa ser identificado como uma autobiografia: filmes assim sempre falarão desta personagem utilizando fatos externos a ela; sempre a transformarão em um outro, ao qual, eu o espectador, terei acesso.

Santiago é um filme que tem mais fala do que o *Notícias*. Na verdade, acredito que ele possa ser dividido em pelo menos dois regimes narrativos. Em um deles, é quase um monólogo. Este momento é construído pela voz em off, a que estrutura a narrativa, que é horizontal e obedece a uma lógica de causa e efeito; o outro é o que diz respeito à narrativa do próprio Santiago, quando ele depõe ou fabula: como ela dá saltos do presente para o passado, de um assunto a outro e não obedece à lógica de causa e efeito, podemos enxergar ela desenvolvendo-se de forma vertical. Ela pula e é sincopada, como só pode ser um poema, o que torna possível a interpretação de que no filme também há a tradução de uma vida em obra de arte, o que é mais patente nos planos em que aparece a dança das mãos, as mesmas que faziam arranjos florais em tons de música, que coligiram biografias e que serviram, de forma elegante, à família Salles. Santiago fabula para a câmera. Ora, a câmera é João Moreira Salles, para quem Santiago é proibido de olhar. Restam-lhe os gestos, a performance corporal – e mesmo o corpo foi restrito a uma clausura de espaços fechados. Sobraram as mãos.

Santiago tem características de ensaio fílmico, onde pode ser vista uma performance do ator/diretor, mas uma performance indireta, se isto é possível. Esta sua característica também o coloca em diálogo com o cinema experimental, que no domínio do documentário pode-se encontrar uma referência em *O homem com a Câmara* (1929), de Vertov e, entre outros e mais proximamente, em *Di Glauber* (1977) de Glauber Rocha, filme performático e ensaísta, mas que, em contraste a *Santiago*, é irrequieto, barroco.

Aqui voltamos à questão de como categorizar *Santiago*, de como poderíamos classificá-lo, a fim de procurar um diálogo com outras formas documentais. No parágrafo precedente há três categorizações possíveis: documentário, ensaio fílmico e, de forma implícita, filme performático. Poderíamos encontrar outras, como filme de memórias, biografia, espaço autobiográfico¹⁰⁸, cinema em primeira pessoa, ou

¹⁰⁸ Ou seja: este filme compoendo uma narrativa que poderia estar contida no que Lejeune chama de “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 23).

cinema autobiográfico e, talvez forçando um pouco, como um “documentário de busca”, conforme proposição de Jean Claude Bernardet (2004).

A nós, parece que ele possui características que cabem em cada uma das categorias. Algumas delas são tão amplas e óbvias, como “documentário”, “filme biográfico”, ou “filme de memórias”, que pouco auxiliariam nossa discussão. Mas, algumas podem indicar caminhos mais fecundos, como “cinema em primeira pessoa (ou autobiográfico)”, “documentário de busca” e “documentário performático.” Sobre a possibilidade de *Santiago* ser um filme em primeira pessoa, ou autobiográfico, já discutimos em outra ocasião (FINCO, 2010), chegando à conclusão de que *Santiago*, a partir da definição restrita de LEJEUNE (2008, p.14), não poderia ser considerado um filme autobiográfico, pois a presença mais forte de João Moreira Salles se dá através da representação de sua voz, que é feita pela leitura de texto de sua autoria através de seu irmão Fernando e, por aquela definição de Lejeune, o autor e o narrador teriam que ser a mesma pessoa. Contudo, ainda conforme o enunciado de Lejeune, este filme poderia ser classificado como um *espaço autobiográfico*, pois embora o autor utilize um discurso indireto, ele se faz presente de diversas formas e fala de si, a começar pelo texto de sua autoria. Ou seja: o autor está em cena; ou melhor: coloca-se no espaço diegético do filme. Estando ele no filme, através de uma representação de si, poderíamos classificar *Santiago* como um documentário performático?

Antes de tentar responder a esta pergunta, vamos situar o conceito de performance e de filme documentário performático. Como Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2000, p.34) lembra, a palavra performance é de origem anglo-saxônica e, especialmente nos estudos acadêmicos norte-americanos, tem sido utilizada para dar conta dos atos de comunicação em que há a presença física de um narrador, ou locutor – que pode estar narrando algo em prosa, ou em verso, com música ou não, com outros elementos (que podemos pensar como elementos cenográficos) – locutor que está em relação com um público. Ou seja: o peso da presença física, assim como a dimensão oral (que também é física), é fundamental. Deste ponto de vista, é impossível a existência de

duas performances iguais. Uma performance não é repetível ou reproduzível¹⁰⁹ de forma exata.

Porém, nos estudos de cinema, ainda no âmbito norte-americano, Bill Nichols, um dos pesquisadores mais importantes da área, propôs uma classificação para os filmes documentários em que aparece a categoria “documentário performático”, o que destoa das outras tradições acadêmicas anglo-saxônicas, como as da lingüística e da etnografia, pois para estas últimas só existe performance com presença física, sendo a performance em si um ato relacional, uma vez que em grau maior ou menor, a assistência também participa do ato performativo. No cinema, não existe presença física, portanto não pode existir performance como ato puro. Só este ponto já mostra que é impossível pensar o cinema como ato performativo, embora um filme possa participar (ou ser componente) de um ato performativo.

Isto não significa que o cinema não possa representar um ato performativo (ou seja: uma performance), assim como pode representar quase todas as ações humanas. Embora o filme que represente uma performance não seja uma performance, ele pode fixá-la, por assim dizer, caso esta performance seja executada em frente ao aparato de captura cinematográfica. É neste sentido que Bill Nichols utiliza o conceito de documentário performático: é um filme em que o autor do filme é simultaneamente autor de uma performance em frente à câmera, ato que constituirá o filme. Neste tipo de filmes há um tom autobiográfico e filmes assim “tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p. 171). São filmes definidos pela experiência vivida por um sujeito no momento mesmo de feitura do filme, onde o passado, a memória e a lembrança tornam-se presentes através da performance que é desenvolvida diante dos nossos olhos (ou melhor: diante da câmera *para* nossos olhos).

¹⁰⁹ Fazemos a ressalva “*de forma exata*” pois os inúmeros rituais que compõem a cena social de todas as culturas humanas, são intrinsecamente reproduzíveis, e é nesta possibilidade de reprodução que está sua força e sua efetividade, pois eles têm a finalidade de fixar e transmitir uma memória social, como a etnografia não cansa de demonstrar (Darcy Ribeiro, Levy-Strauss, Mary Douglas, Ruth Benedict, Margareth Mead, Roberto DaMatta, etc.).

Esta forma de fazer cinema documentário responde a algumas demandas, especialmente as não preenchidas por *informações objetivas*, o que é uma característica (esta última) de muitos filmes documentários. Assim, como lembra Bill Nichols, eles dão espaço para um tipo de conhecimento que é mais bem descrito como

[...] algo concreto e material, baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica [...]

[...] O documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. (NICHOLS, 2005, p.169).

Ou seja: ele responde, de alguma forma, à necessidade da expressão da subjetividade do autor e de uma forma muito mais radical do que fazem os filmes auto-reflexivos. Contudo, é importante salientar que o documentário performático é sempre e necessariamente reflexivo, pois neles os atos de cinegrafia e de representação sempre tornam-se explícitos.

Algumas outras características que estes filmes possuem, ainda conforme NICHOLS (2005), que é quem criou esta classificação, são as seguintes:

[...] dão ênfase às características subjetivas e afetivas da memória”. (p. 170), eles provocam um desvio da ênfase prosaica [...] para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas (p.170), [...] aproxima-se do domínio do cinema experimental (p.173).

São filmes que dão prioridade à memória e não à história e, de forma geral, neles está claro que “nós falamos de nós para vocês”, ou “nós falamos de nós para nós”. (p.172), além de sempre terem um caráter autobiográfico.

Santiago preenche todos os quesitos enunciados no parágrafo acima, mas não corresponde a duas outras condições formuladas por Nichols, comentadas mais atrás: 1) de que o passado, a memória, a lembrança tornem-se presentes através da performance do autor, que desenrola-se diante dos nossos olhos. A maior parte da performance que auxilia a estruturar o filme é executada por Santiago, e não por João. 2) Represente “uma subjetividade social que une o geral ao particular, o

individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p.172). O filme *Santiago* não chega a fazer isto, embora evoque esta ligação, ao contrário de filmes como *Um passaporte húngaro*, que é a narração da tentativa da autora, Sandra Kogut, tentar conseguir cidadania húngara – e no Brasil, país de colonização recente, há muitas pessoas que tentam o caminho da dupla cidadania, além de no filme vir à tona uma memória que, embora particular, pode ser estendida a milhares de brasileiros, que é a memória da imigração, quase sempre traumática; e como *33*, que é a narração da tentativa de Kiko Goifman de encontrar sua mãe biológica, o que coloca em pauta uma situação que também é partilhada por milhares de brasileiros.

Contudo, vamos ressaltar que em *Santiago* há performance de João Moreira Salles, e performance que embora não estruture o filme, é decisiva para o caráter do filme, que é o de uma descoberta e o de um encontro. Aqui nos referimos às ocasiões em que, no filme, João orienta Santiago. No momento em que os planos foram rodados, aquelas ordens de João para Santiago constituíam performances e o registro delas foi feito pelo aparato de captura. Lembrando: aqueles planos (em que ouvesse João orientado Santiago) seriam descartados no filme de 1992, o filme que não foi feito, mas foram aproveitados no filme de 2006 – e foram aproveitados com um intuito bem claro: o de explicitar uma relação entre João e Santiago, que naquele momento confundia-se com a relação patrão/empregado, e o de mostrar o que impediu que aquele filme de 1992 tivesse sido finalizado, que foi a intenção de, na época, apagar um dos termos desta relação (ou seja: apagar os registros em que João se manifesta), deixando apenas um deles representado, o que acabou por tornar o filme inviável¹¹⁰. A descoberta que o filme mostra foi esta descrita acima, a de uma relação; e o encontro foi o de João Moreira Salles com uma nova possibilidade de fazer cinema, com sua consciência e consigo mesmo. Esta performance, portanto é decisiva, pois ela explicita limites entre o que se vê (ou o que se veria no filme de

¹¹⁰ Sobre a percepção que tinha da relação entre ele e Santiago, João Moreira Salles diz que:

“Não havia ali uma relação de documentarista e de documentado. Havia uma relação de patrão e mordomo, de, em última instância, chefe e criado.” Em: <http://cinemacoment.wordpress.com/2007/09/>

1992) e a construção de como este ver se dá. Os limites entre uma realidade flagrada e uma representação projetada, ambas presentes no filme de 2006.

Neste caso, além de ser uma auto-reflexividade, que o documentarista utilizou para mostrar os limites discursivos do filme, a performance flagrada também é uma forma que ele tem para tornar mais intensa a ligação da narrativa com a realidade, pois é uma forma de explicitar a subjetividade do autor e seu potencial manipulador. Ou seja: é como se fosse dito que dentro destes limites, o discurso fílmico é confiável, já que é o atestado de alguém que expõe suas próprias limitações e dúvidas. A performance pode ser entendida como um testemunho.

A busca como narrativa.

No início da década de 2000, surgiram dois filmes documentários muito interessantes no Brasil: *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, e *33* (2003), de Kiko Goifman. O que eles têm em comum é a narrativa de uma busca, característica tão marcante que Jean Claude Bernardet (2004) propôs uma nova categoria no domínio do documentário no Brasil, que é a dos *documentários de busca*. Neles, o autor sai em busca de alguma coisa que diga respeito à sua identidade. Como também trata-se da filmagem de uma performance dos autores, estes filmes, além de servirem à definição de Bernardet (2004), marcadamente são documentários performáticos.

Em *Um passaporte húngaro*, Sandra, neta de húngaros que chegaram ao Brasil da década de 1930, fugidos do nazismo, filma durante dois anos o processo de obtenção de um passaporte húngaro em seu nome, o que implica em solicitar simultaneamente a nacionalidade daquele país. Neste processo, vai surgindo a história vivida pelos avós, praticamente expatriados, o que aconteceu com muitos europeus que chegaram ao Brasil na década de 1930 como fugitivos ou refugiados de uma Europa em convulsão. O filme é feito sem planejamento; ela não sabe o que vai acontecer a seguir e o resultado é a narrativa da busca de uma parte da identidade da autora: “O processo administrativo será o fio condutor do filme. Ele levanta questões sobre o que é uma nacionalidade, para que serve um passaporte, sobre o que somos porque queremos ser e o que somos porque herdamos” (KOGUT, 2002). No filme *33*, Kiko, que à época tinha 33 anos, se dá 33 dias para buscar sua mãe biológica, filmando este processo de busca, para o qual ele contrata

até um detetive particular. Como no filme de Sandra, ele não sabe o que irá acontecer a seguir.

Selecionamos algumas características que Jean Claude Bernardet (2004) elencou como sendo comuns aos “documentários de busca”:

O documentarista parte de um projeto, porém, o filme não está dado logo de início. Depende do desenvolvimento de um processo, que pode ser muito rico, que pode ser menos rico, levando a este ou àquele resultado.

É um documentário que trabalha com o princípio da incerteza.

O que no "documentário de busca" se transforma é a própria postura do documentarista, não só porque ele não sabe onde vai chegar, mas porque [...] é uma vivência pessoal que se está investigando.

Por outro lado, quando o diretor realiza a filmagem e monta o filme, esse documentarista, essa pessoa, também se converte em um personagem.

Então, essas três instâncias - pessoa/personagem/observador -, claramente divididas em categorias diversas, se fundem.

Sem forçar muito, são características que caberiam em *Santiago*: João, ao revisitar o material bruto tinha a intenção de apenas revisitar um material que tinha somente um valor afetivo. O projeto era conseguir um filme de no máximo 5 minutos:

A intenção não era sair dali com o filme, até porque eu tinha tentado fazer esse filme e não tinha conseguido. Não tinha nenhuma garantia de que seria possível fazer este filme, talvez o material bruto estivesse tão contaminado pela filmagem que dali não sairia um filme. Eu falei para o Eduardo: “eu quero, por razões pessoais, mexer nisso daqui e se a gente sair dali com uma sequência de 5 minutos é isso.” Não é para ser um filme, acabou virando, mas não era para ser um filme. (João Moreira Salles na faixa comentada do filme *Santiago*).

Então nós temos aí o início de um projeto, onde o filme não estava dado desde o início. Acabou ficando com 79 minutos, foi trabalhado com o princípio da incerteza e o documentarista mudou sua postura durante o processo de construção do filme: a obra de 1992 era para ter sido toda controlada; no de 2006, o descontrole foi incorporado nela. Além disto, no processo de montagem, foi percebido que faltava um elemento fundamental para que o filme pudesse existir: a presença de João, que acabou por transformar-se em personagem e as três instâncias – pessoa/personagem/observador – fundiram-se, tornando-se uma só.

Há uma diferença, contudo, entre os exemplos citados por Bernardet e *Santiago*. Os filmes *Um passaporte húngaro* e *33* explicitamente partem de uma questão pessoal, questão que envolve uma memória pessoal, e acabam por falar de questões coletivas, de uma memória coletiva. *Santiago*, embora evoque uma memória coletiva, fica sempre na memória particular, pois mesmo existindo nele elementos que permitam a ligação da memória particular com uma memória coletiva, são necessárias muitas informações - afetivas e objetivas - para que o espectador consiga fazer o percurso particular/geral. Ou seja, quem vivenciou a realidade brasileira das décadas de 1950 a 1980 tem informação afetiva (ou seja: memória) suficiente para fazer esta ligação; para quem não tiver esta vivência, é duvidoso que consiga. Portanto, dentro da proposta de Bernardet, *Santiago* não caberia nesta classificação, mas fica na fronteira. Embora esta constatação, deve ficar registrado que nos três filmes – e a nós interessa mais *Santiago* – acontece um processo semelhante, que é a busca de uma identidade por parte do autor, ou pelo menos de uma parte da identidade do autor, pois não é outra coisa que faz quem busca suas origens através do motivo de um passaporte, ou de quem busca sua mãe biológica ou quem revisita um material bruto da memória, pois este material bruto, que também revela esquecimentos, ao final será incorporado como uma nova memória – e a memória é parte fundamental da constituição identitária.

Esta instância *pessoa/personagem/observador* nos leva à outra forma de consideração, onde podemos perceber melhor as escolhas narrativas de *Santiago*: João Moreira Salles percebeu que, para levar a cabo aquele filme de 1992, ele teria que mostrar por que o filme não feito naquela ocasião. Outras soluções poderiam ter sido tentadas, como a utilização de um discurso em terceira pessoa, que colocaria o filme em

uma chave semelhante à do *Falso Mentiroso*, de Silviano Santiago. Caso fosse esta a escolha, a elocução poderia ter ficado da seguinte forma:

Há treze anos, quando João fez essas imagens, pensava que o filme começaria assim:
Primeiro, uma música dolente - não essa, que ele só conheceu mais tarde, mas algo parecido. Depois, um movimento lento em direção a três fotografias. A primeira delas, mostrando a entrada de uma casa muito grande. A casa em que ele cresceu. A segunda, de um quarto, o quarto dele, que dividia com seu irmão Pedro.

Com certeza (acreditamos nisto), esta possibilidade nem sequer tenha sido cogitada, pois implicaria em um narrador onisciente, um narrador sem dúvidas e que só poderia ter tido como fonte o próprio João Moreira Salles ou pessoas muito próximas a ele. Soaria artificial e forçado. A solução mais eficiente, em termos narrativos, continua sendo o texto em primeira pessoa, pois parece responder melhor à questão de como mostrar de forma convincente a dúvida sobre o que está sendo contado, a incerteza. Um narrador em terceira pessoa até pode dizer que alguém não lembra direito como determinados fatos aconteceram, mas neste caso sempre permanecerá uma dúvida, que é de outro tipo, pois não é uma dúvida que esteja no narrador: é uma dúvida que fica no espectador: “como ele, narrador, pode ter tanta certeza que a dúvida de João era esta de fato, ou como ele pode saber com tanta segurança que existia esta dúvida?” A verdade e a mentira são mais eficientes quando ditas em primeira pessoa, quando acontecem como um testemunho de primeira ordem¹¹¹, mesmo que falso. Não faz diferença que alguma outra pessoa seja o narrador, como é o caso do filme *Santiago*; importa que a narrativa tenha sido composta por João e não por seu irmão Fernando. Neste caso, o que talvez seja importante é o acréscimo de mais um elemento de reflexividade sobre o real, no caso a memória do real: delegar a narrativa feita por ele para a voz do irmão pode ser lido como uma forma de colocar em dúvida sua própria voz, sua própria certeza, ou sua

¹¹¹ Como já vimos na introdução.

memória. De qualquer forma, aqui há uma representação: Fernando está representando o papel de João e, embora a voz de Fernando torne-se mais emocionada no momento em que recita um poema de autoria do próprio Fernando, João fez questão desta voz representada, o que acrescenta ambigüidade a uma narrativa que mostra-se segura ao descrever o caminho até a chegada ao filme *Santiago*, segurança que é reiterada em alguns momentos, como já comentamos, embora a ambigüidade esteja presente em vários momentos, especialmente em relação à confiabilidade da memória.

As ambigüidades de *Santiago* já começam no título, que só é completada com um subtítulo que encontramos no plano 39, quase aos dez minutos de filme. O subtítulo é *uma reflexão sobre o material bruto*, o que leva à interpretação de que ele seria também e principalmente, um trabalho sobre um material bruto; ou seja: metaforicamente poderia ser uma espécie de lapidação, com todas as conseqüências que isto traz, como revelar faces ocultas, ressaltar arestas, revelar algo que estava escondido, descobrir, ou revelar uma nova forma, até chegar a uma jóia, a uma obra de arte. Também como metáfora, poderia ser o ato de moldar uma matéria plástica, como a argila. Em qualquer dos casos, o percurso seria semelhante: de uma matéria prima ainda em estado bruto, chegar-se-ia a uma obra acabada. Mas, o que seria o material bruto? Os planos filmes em 1992, certamente, mas também o material da memória e algo ainda mais sutil: a consciência sobre o ato de fazer um filme, que necessitou quase quatorze anos para maturar. O resultado desta lapidação, ou desta moldagem, é o filme *Santiago* de 2006¹¹², que também poderia ser visto como a transformação de uma vida em obra de arte.

A última ambigüidade está no final do filme e aparece como engano: após o filme aparentemente terminar, o locutor anuncia um *Pós-escrito edificante*, fala que introduz cenas do filme *Viagem a Tóquio* (o título original é *Tôkyô monogatari*, filme de 1953) de Yasujiro Ozu. Nestas cenas, a trilha sonora original do filme foi substituída pela fala de Fernando Moreira Salles, que reitera, pela última vez, a influência de

¹¹² Embora todas as referências indiquem *Santiago* como um filme de 2007, ele foi editado em 2006, momento definidor do corpo-a-corpo entre João Moreira Salles e sua obra.

Ozu nos planos filmados em 1992 e introduz um traço de incerteza e melancolia, ao traduzir o diálogo que acontece entre duas personagens do filme:

Ao fim da história, a filha caçula pergunta: “A vida não é uma decepção?” Sua cunhada responde com um sorriso franco e generoso: “Sim, ela é”.

Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia. Enquanto viveu, ele se ocupou com seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas quanto a dança no parque de que gostava tanto. Com elas, quem sabe?, pôde suportar a melancolia de quem suspeita que as coisas não fazem mesmo muito sentido.¹¹³

O que introduz a dúvida se é o autor que sente assim, que as coisas não fazem mesmo muito sentido, ou se é a personagem. A última ambigüidade.

Concluindo, observamos que *Santiago* tem uma estrutura narrativa que pode ser denominada em caracol: é um filme que fala de si, ao falar de outro filme, que não chegou a ser concluído e que acaba por ser concluído quando fala de si, ao mesmo tempo em que é reiterativo: aborda um assunto e volta conscientemente com frequência a ele, como comenta um dos seus montadores:

É curiosamente um filme ao mesmo tempo complexo e muito claro, acaba sendo muito claro, muito facilmente compreensível, acho que por essa estrutura reiterativa de volta ao mesmo cenário, de retomada, de explicação do sentido daquilo que vai sendo apresentado¹¹⁴.

Outra característica narrativa que encontramos nele é que o espaço-tempo orgânico criado pelos cortes em continuidade é (também conscienciosamente) violado, o que acrescenta mais um elemento

¹¹³ Através da Associação Nipônica de Santa Catarina, consultei o engenheiro Fernando Yutak Takafuji, japonês naturalizado brasileiro e admirador de Ozu, sobre o significado aparentemente contraditório do sorriso desta cena e ele esclareceu que em momentos muito tristes, como funerais, os japoneses sorriem, embora possam estar sentindo uma dor terrível. É um traço cultural de difícil “tradução”.

¹¹⁴ Eduardo Escorel, faixa comentada de *Santiago*.

reflexivo, ao contrário de *Notícias*, que se esforça por encontrar esta organicidade

Em *Santiago*, embora haja uma relação de respeito para com a realidade, que é expressada no olhar relativizado, na explicitação da dúvida e na desconfiança da memória - incertezas que têm a qualidade de deixar os sentidos em aberto - também existem fortes ligações com o real, a começar pelas óbvias: Santiago existiu e foi mordomo da família Moreira Salles e se há representação nele, é ele se auto-representando, assim como todas as personagens citadas também existem ou existiram, incluindo a casa da Gávea, que também aparece como protagonista. Mas, em nosso entendimento, o que torna esta ligação realmente muito forte é a performance de João, percebida na voz dele; uma performance flagrada, não prevista. Ela só existiu porque seria apagada do resultado final no filme de 1992. Ao ser colocada no filme de 2006, o documentarista colocou uma âncora que lhe permitiu expressar todas suas dúvidas e incertezas, sem correr o risco de derivar irremediavelmente para a pura ficção, resultado a que, provavelmente, chegaria o filme não feito, aquele de 1992.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Como vimos, a representação da realidade, uma das propostas que funda o cinema documentário, é extremamente complexa e depende sempre da maneira como ela (a representação) é convencionalizada em dado contexto histórico e cultural: o que pode ser satisfatório em um contexto, poderá parecer ter outro caráter em circunstâncias diferentes, como é o caso dos filmes das décadas de 1930, produzidos por Grierson que, vistos hoje, parecem muito ingênuos. As representações, por mais realistas que sejam, são sempre convencionalizadas, e as convenções mudam com o tempo ou com o contexto cultural. A imersão de novos atores sociais, como as minorias, também exige novas formas narrativas; ou estes grupos necessitam novas formas de se narrar.

Estas mudanças de percepção levam os documentaristas a sempre buscarem estratégias de representação que contemplem estas necessidades, de forma não só a aproximar-se de seu objeto, que está imerso no mundo, mas também no sentido de transformar esta representação em algo que seja narrativamente significativo: que chegue próximo ao que seria uma experiência de mundo para o espectador. Neste sentido, as grandes transformações pelas quais tem passado o cinema documentário não dizem respeito a uma escolha de qual objeto será representado; não tem a ver com o real, mas sim da forma como ele será representado; ou seja: da forma como será composta uma narrativa sobre aquele fragmento de realidade. Sendo assim, nós podemos pensar o cinema documentário não como uma janela para o mundo, mas como uma janela para uma experiência de mundo, que nos é dada através de um narrador¹¹⁵ que presenciou ou viveu uma situação, uma história; alguém que teve a experiência de algo e que está a nos contar. Uma experiência que, ao contrário da propiciada pela ficção, não tem uma base apenas metafórica, pois diz respeito diretamente ao extra-campo do filme, do qual o espectador faz parte.

O que une as diferentes formas de representação, e que acaba por ser o cimento do domínio do cinema documentário, é a dimensão ética: o que todas estas diferentes representações têm em comum é (ou

¹¹⁵ Para Walter Benjamin (1996), o narrador é aquele que “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. (p.201).

deveria ser) o respeito ao objeto representado e ao público espectador. Mas mesmo esta ética é mutante. O que era aceitável décadas atrás, hoje pode não o ser - e vice-versa.

Com isto, temos um objeto - o filme documentário - em constante transformação, o que impede que ele seja precisamente definido, embora possa ser descrito, esforço ao qual nos dedicamos aqui.

Também como vimos, outro fator que confunde a aproximação do documentarista com seu objeto é a dimensão sógnica do mundo contemporâneo, configurada como uma *realidadeficção*, nos termos de Josefina Ludmer (2010): sógnicamente, realidade e ficção se misturam, especialmente nos discursos que circulam na mídia - ambiente semiótico com o qual o documentarista e seu objeto estão mergulhados e por onde ele tem que se expressar.

Neste texto, discutimos duas diferentes formas narrativas, que podemos enxergar como estratégias de aproximação à realidade: uma delas é baseada na *cicatriz da tomada* e conta com a credulidade do espectador - credulidade esta que faz parte do pacto ético que envolve “a comunidade de participantes”¹¹⁶ (NICHOLS, 1997, p.44) e o próprio espectador. É uma narrativa que busca a transparência, que se quer uma janela para o mundo, efeito que só é conseguido - não custa repetir - pela confiança que o espectador tem no documentarista. A outra estratégia é a do registro de uma performance autoral, que tem o valor equivalente ao do testemunho, ou de um depoimento e que, principalmente, define o caráter do filme: não fosse o registro da performance do autor, o filme não existiria. Ao contrário do anterior, para ser eficiente, ele tem que mostrar como é feito e do que é feito; ou seja: ele tem que ter um caráter de reflexividade.

Outra característica do filme documentário, que aparece neste texto, é a de que ele é mais do que o depoimento ou do que a história dos que nele aparecem como atores¹¹⁷: é principalmente um depoimento do documentarista, de como ele vê o mundo ou do que ele tem a falar sobre o mundo. É sua voz que está ali e, naquele espaço, ele pode usar legendas, grafismos, montagem paralela, distorções de imagem,

¹¹⁶ Como já visto na introdução, esta comunidade conforma uma dimensão institucional deste domínio e envolve os que fazem ou estão implicados na produção e distribuição de filmes documentários, incluindo a crítica.

¹¹⁷ Atores no sentido sociológico e teatral do termo.

animações, música, se estes recursos o auxiliarem a melhor compor seu relato. Ele está dizendo como viu ou percebeu algo: um encontro, uma história, e nisto sempre há um pouco de drama, ou de comédia, de tragédia ou de poesia. Ele poderia dizer isto escrevendo um texto em prosa ou em poesia, mas ele escolheu fazer um filme para se expressar. Assim, porque não através de um filme de ficção? A resposta está, nos parece, no fato de que o documentarista pretende falar do mundo real e não de um mundo fictício. Embora ele possa utilizar metáforas para compor seu filme, ele não quer falar metaforicamente do mundo real. Ele quer dizer mais ou menos o seguinte: “foi isto o que eu vi, ou é isto o que eu acho deste assunto, ou desta pessoa. Ou ainda: isto me afetou desta forma, ou como isto é bonito, ou como esta pessoa é interessante”. Também pode ser: “isto está acontecendo”, ou ele pode também apenas querer recuperar uma memória individual ou coletiva - e estas coisas não acontecem na ficção, a não ser metaforicamente.

No filme *Notícias*, João Moreira Salles utiliza uma forma narrativa que aproveita ao máximo a intensidade da imagem na circunstância da tomada; é um filme com uma estrutura narrativa bastante simples, quando comparado com *Santiago*, e isto faz ressaltar a força própria do que é mostrado, o que não impede que a voz do autor manifeste-se também vigorosamente, ao criar um discurso seguro sobre a distopia.

Em *Santiago*, a forma e a estrutura remetem diretamente à memória, da qual o filme lembra que deve-se desconfiar: ela é cambiante e ligada às emoções. Ela é evocativa e fracionada, tal como o filme se apresenta. Não há certezas, além das presenças das personagens: Santiago, a Casa da Gávea e João Moreira Salles, personagem este que através do registro de sua performance faz o filme ser possível.

Finalmente, também como foi visto, em se tratando da semiosfera, é muito difícil traçar uma fronteira entre ficção e realidade, embora ela exista. Sendo assim, ainda mais difícil é tentar o traçado que separa relatos que têm seus referentes na realidade física e social daqueles que têm referentes ficcionais, o que não impede que todos percebamos a diferença que existe entre *Carandiru* (2003), o filme ficcional de Hector Babenco baseado na obra do médico Drauzio Varella, e o documentário *O prisioneiro da grade de ferro (Autorretratos)* (2003), de Paulo Sacramento. Ambos enfocam o mesmo

objeto: o presídio de Carandiru e seus apenados. Em um deles, há atores profissionais representando uma história que foi extraída de um relato de Varela; no outro, são os próprios prisioneiros que se filmam e que contam o que acham importante sobre si e sobre sua condição. Embora o filme dos detentos seja muito mais impactante, por ser construído por *imagens intensas*, foi assistido por muito menos pessoas do que o filme de Babenco, como observa Eduardo Escorel (2005). Esta diferença de público talvez possa ser explicada, entre outros prováveis motivos, pelo desassossego que o documentário provoca: aquela situação não terminou e outros Carandirus surgem (surgirão), sensação que é reforçada logo no início do filme *O prisioneiro*, composto por planos da implosão de Carandiru projetados no sentido inverso, de trás para frente, fazendo ressurgir de seus escombros o presídio de Carandiru. Esta impressão se torna certeza no final do filme, quando aparece o governador de São Paulo fazendo um discurso na inauguração de uma nova penitenciária, jactando-se dos números de vagas em presídios criados por seu governo.

Talvez seja esta uma das grandes diferenças entre filme de ficção e filme documentário: o último tem muito mais potencial de provocar desassossego. O documentário pode até ser espetacular, mas quase sempre ele não é espetáculo. E aqui nos lembramos que Perniola (2010, pp. 105-121) fala que o espetáculo gera a opacidade¹¹⁸, ou está no âmbito dela. Espetáculo, ou fazendo parte constituinte dele, é que podemos identificar no cinema tipo hollywoodiano, Neste sentido, o filme documentário seria o antiespetáculo.

¹¹⁸ Até agora utilizamos o conceito de opacidade como ele foi apropriado pelos estudos de cinema. O conceito de Perniola de opacidade é bem diferente; portanto não devemos fazer confusão. Para Perniola, o espetáculo é de uma opacidade semelhante à da vitrina, que deixa um dos lados na sombra, enquanto o outro se mostra ostensivamente (PERNIOLA, 2010, p.118).

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Texto & Grafia Ltda., 2010.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Catarina Mira. São Paulo: Ed. 70, 2005.
- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ASSIS BRASIL, Gilberto. *A montagem e o uso do Audiovisual em Antropologia*.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- _____. Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- _____. (org.). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2007.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética cinematográfica*. Tradução de Fátima de Sousa. Rio de Janeiro, RJ: 1965.
- _____. *El cine y el desquite marxista del arte 1*. Barcelona, Espanha: GG, 1977.
- _____. *El cine y el desquite marxista del arte 2*. Barcelona, Espanha: GG, 1977.
- BARNOW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1993.
- BARTOLOMEU, Anna Karina. *O documentário: um percurso conceitual*. Revista Devir (Belo Horizonte: FAFICH-UFMG), número zero, dezembro de 1999, pp 11-26.

- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Trad. de Carlos Roberto Andrade. Lisboa: Edições 70 (para Martins Fontes, São Paulo), 1972.
- _____. *O sistema dos objetos*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. de Juliana Jardim Barboza. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Trad. de Heloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- BENJAMIM, Walter. O narrador. In: *Walter Benjamin – obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENTES, Ivana. *O devorador de mitos*. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.
- _____. *Análise sintagmática de São Paulo Sociedade Anônima*. In: METZ, Christian. *A Significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. ; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs.). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1977. (Coleção cinema. Volume 1).
- _____. ; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto: EDUSP, 1988.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.
- _____. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Lisboa: DIFEL, 1989.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. de José Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. de Álvaro Luiz Hattnher. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

BUSELLE, Michel. *Tudo sobre Fotografia*. Trad. de Sílvio Paternoster. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Prática do roteiro cinematográfico*. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARROL, Nöel. *Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud (Revisão técnica: Luis Roberto S. Fortes). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

COGIOLLA, Osvaldo. *O tráfico internacional de drogas e a influência do capitalismo*. Revista ADUSP, São Paulo, agosto de 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Trad. de Augustin de Tugny; Osvaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

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

DELEUZE, Gilles. *Imagem Tempo*. Trad. de Luiz B. Orlandi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DOUGLAS, Mary - *The World of Goods*. New York: Basic Books, 1979.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990a.
- _____. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990b.
- SCOREL, Eduardo. A direção do olhar. In LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo Cinematográfico Italiano: Uma Leitura*. São Paulo. EDUSP, 1996.
- FEFFERMANN, Marisa. *Vidas arriscadas: o cotidiano dos jovens trabalhadores do tráfico*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- FENOLLOSA, Ernest F. *Epochs of chinese & japonese art: an outline history of east asiatic design (volumes I e II)*. New York: Dover Publications, 1963.
- FERRETTI, Gian Carlo (org.). *Diálogo com Pasolini*. Tradução de Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira-Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- GAUTHIER, GUY. *Le documentaire un autre cinema*. Paris: Ed. Nathan, 1995.
- GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. In BERNARDET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles (orgs.). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1977. (Coleção cinema. Volume 1).
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GODOY, Hélio. *Realismo Documentário, Teoria da Amostragem e Semiótica Peirceana: Os signos audiovisuais eletrônicos (analogicos ou digitais) como índices da realidade. Mnemocine*, São Paulo, s/d. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/hgodoy.htm>. Acesso em 10 jun. 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- _____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

- GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas - A Esquerda Brasileira: Das Ilusões Perdidas à Luta Armada*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- GUTIERREZ ALEA, Tomas. *Dialética do espectador: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano*. Trad. de Itoby Alves Correa Júnior. São Paulo: Summus, 1983.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Trad. de Marcos Santarrita São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *Film: ritorno alla realtà fisica*. Milano: Saggiatore, 1962.
- LABAKI, Amir. *É Tudo Verdade: reflexões sobre a cultura do documentário*. São Paulo: Francis, 2005.
- _____. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- _____. MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- LANGFORD, Michael J. *Tratado de Fotografia*. Barcelona: Editorial Omega, 1972.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- LEACH, Edmund. *Cultura e Comunicação: A lógica pela qual os símbolos estão ligados*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- LEITE, Dante Moreira. “Ficção, biografia e autobiografia”. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional/EDUSP, 1979.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA, Elson S. *Drogas na escola: quem consome o quê?* Dissertação de Mestrado em Saúde Coletiva. 1992, Rio de Janeiro: UERJ. Disponível em: <http://www.crmariocovas.sp.gov.br/sau_a.php?t=005>.
- LINS, Consuelo da Luz. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una Especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
- LYRA, Bernardette; MONZANI, Josette (org.). *Olhar: Cinema*. São Paulo: Pedro e João Editores/CECH-UFSCar, 2006.

MACHADO, Arlindo. *Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem*. In PARENTE, Andre. *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio são as mensagens: um inventário de efeitos*. Trad. de Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1969.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. *Deus está no particular: representação religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos*. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. *Tropa de elite 2*. In: 14ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 2011 – Mesa: Inquietações Políticas. Tiradentes, MG, 2011.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean Claude Bernardet - São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Linguagem e cinema*. Trad. de Marilda Pereira São Paulo: Perspectiva, 1980.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Trad. de Juliana Lins. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

NAGIB, Lúcia. *O novo cinema sob o espectro do cinema novo*. In: ESTUDOS DE CINEMA: Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1991.

_____. *La Representación de la Realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *Blurred Boundaries*. Indianapolis, EUA: Indiana University Press, 1994.

_____. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *A voz do documentário*. In RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

ODIN, Roger. *A questão do público: uma abordagem semi-pragmática*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos póstumos*. Tradução de Helena Ramos. Lisboa: Moraes editores, 1979.
- _____. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira - Lisboa: Assírio Alvim, 1982.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. Trad. de Anabela G. Alves. *Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PERNIOLA, Mario. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: EDUFSC, 2010.
- RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- _____. *O Que é Documentário?* In Ramos, Fernão (org). Estudos de Cinema SOCINE. Porto Alegre, Sulina, 2001.
- _____. (org), *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005a.
- _____. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005b.
- RICOEUR, Paul. *La memória, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.
- RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O Golpe e a Ditadura Militar 40 Anos Depois (1964 - 2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Uma estética da Fome*. In: *Arte em Revista – Ano 1 - Nº 1*. Rio de Janeiro: Kairós Livraria e Editora Ltda, 1979.
- _____. *Cartas ao Mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SADOUL, Georges. *Dziga Vertov*. Paris: Editions Champ libre, 1971.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 2007.

- SALLES, João Moreira. *A dificuldade do documentário*. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821*. São Paulo (SP): USP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. (Coleção Reconquista do Brasil, v.10).
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. Trad de Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um auto-retrato* (Arquivo Gustavo Capanema). Brasília: Editora UnB, 1983.
- SHOAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. de Cláudia Leite. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- SOARES, Luiz Eduardo. *Meu casaco de general: 500 dias no front da segurança pública no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: LP&M, 1986.
- _____. *Contra a interpretação*. Trad. de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM Editora, 1987.
- SOUZA, Carlos Roberto de. *A Fascinante aventura do cinema brasileiro*. Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo, 1981.
- _____. *Nossa Aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a "Central do Brasil"*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.
- SPIVAK, Michael. *Calculus: calculo infinitesimal*. Barcelona: 1972.
- STAM, Robert. *Bakhtin*. Trad. de Heloísa John. São Paulo: Ática, 2000.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário Moderno*. In MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- _____, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- _____, *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

THEWS, Klaus. *Etologia: a conduta animal, um modelo para o homem?* São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

UCELLI, Paulo Fabrício. *A recente produção documentária brasileira: um levantamento da produção de documentários nos últimos dez anos no Brasil*. Campinas: 2004. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Unicamp.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller – Campinas: Papirus Editora, 2008.

VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Planeta, 2005.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

WALTON, Kendall. *Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Documentário e Narratividade Ficcional (Vol.II)*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *O discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. (org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan Editora UFRJ, 1994.

_____. *Integração Perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. Para não dizer que não falei de samba, os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARTZ, L. (Org.). *História da vida privada*, v. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 245-318.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires. São Paulo: EDUC, 2000.

Periódicos:

BERNARDET, Jean Claude. "33" traz novos horizontes aos documentários. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, edição de 14/03/2004.

jornal *Folha de São Paulo*, edição de 03 de dezembro de 2000 – Caderno MAIS!

Devassa na Justiça, publicada na revista *Carta Capital*, edição nº 565, de 30 de setembro de 2009.

Sítios de internet e revistas eletrônicas¹¹⁹:

FINCO, Henrique. *Cinema em primeira pessoa*. Revista Universitária do Audiovisual (RUA) – Universidade Federal de São Carlos, 16 de abril de 2010, encontrável em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=2737>
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/43083826.html
<http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>

<http://www.artv.art.br/informateca/escritos/estudos/adaptacao.htm>

http://www.topofilosofia.net/tidd_pdf/Manovich_Vertov.pdf

<http://www.youtube.com/watch?v=quq4zoeZaqU>

<http://www.brasilcultura.com.br/audio-visual/os-filmes-cantados-cinema-brasileiro/>

<http://filmescopio.amplarede.com.br/2007/04/aruanda-1960-de-linduarte-noronha/>

http://www.telabrasilis.org.br/chdb_autran.html

<http://www.contracampo.com.br/94/edicoesantigas.htm>

<http://portalliteral.terra.com.br/artigos/contradicoes-e-pirataria>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u54585.shtml>

<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/39/textos/1215/>

http://www.terra.com.br/istoe/1722/1722vermelhas_03.htm

http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=94

http://www.cinemaemcena.com.br/Entrevista_Detalhe.aspx?ID_ENTREVISTA=25

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/folha-de-s-paulo--31875>

<http://cinemacomment.wordpress.com/2007/09/>

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. Encontrável em:

http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html

Filmografia:

¹¹⁹ Todos acessados no período de 01 de novembro de 2010 a 04 de janeiro de 2012.

Notícias de uma guerra particular. Documentário, cor, 16mm, média-metragem. Direção de João Moreira Salles e Katia Lund. Rio de Janeiro, 1996-1999. [ficha complementar: argumento: Katia Lund, João Moreira Salles e Walter Moreira Salles. Fotografia: Walter Carvalho. Edição Flávio Nunes. Música: Antonio Pinto. Som: Geraldo Ribeiro e Aloysio Compasso. Produção Raquel Freire Zangrandi e Mara Oliveira. Produção executiva: Maurício de Andrade Ramos. Produtora: VideoFilmes, Rio de Janeiro, RJ].

Santiago. Documentário, PB, 35mm, média-metragem. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 1992-2007. [Ficha complementar: produção: Maurício Andrade Ramos. Diretor de produção: Beto Bruno. Diretor de Fotografia: Walter Carvalho. Som: Jorge Saldanha. Edição: Eduardo Escorel e Lívia Serpa. Coordenação de produção: Raquel Zangrandi. Produtora: VideoFilmes, Rio de Janeiro, RJ].

Nanook of the North. Documentário, PB, 35mm, média-metragem. Direção de Robert J. Flaherty. Estados Unidos, 1922.

Moana. Documentário, PB, 35mm, média-metragem. Direção de Robert J. Flaherty. Estados Unidos, 1926.

Die Sinfonie der Grosstadt (no Brasil: *Berlim: sinfonia de uma metrópole*). Documentário, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Walter Ruttmann. Alemanha, 1926.

Chelovek s kino-apparatom (No Brasil: *Um homem com uma câmera*). Documentário, PB, 35mm, média-metragem. Direção de Dziga Vertov. União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, 1929.

São Paulo, a symphonia da metropole. Documentário, PB, 35mm, longa-metragem. Produzido e dirigido por Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig. São Paulo, 1929.

Las Hurdes: Tierra sin pan. Documentário, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Luis Buñuel. Espanha, 1932-1933.

Triumph des Willens. Documentário, PB, 35mm, média-metragem. Direção de Leni Riefenstahl. Alemanha, 1934.

Housing problems. Documentário, PB, 35mm, curta-metragem. Direção de Edgar Anstey e Arthur Elton. Inglaterra, 1935.

Night mail. Documentário, PB, 35mm, curta-metragem. Direção de Basil Wright e Harry Watt. Inglaterra, 1936.

The Spanish Earth - Tierra Española. Documentário, PB, 35mm, média-metragem. Direção de Joris Ivens. Estados Unidos, 1937.

Citizen Kane. Ficção, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Orson Welles. Los Angeles (Estados Unidos), 1941.

Tôkyô monogatari (no Brasil, também foi apresentado com os seguintes títulos: *Contos de Tóquio*; *Era uma vez em Tóquio* e *A Viagem a Tóquio*). Ficção, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Yazujiro Ozu. Japão, 1953.

Moi un noir. Documentário, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Jean Rouch. Paris, 1958

Arraial do Cabo. Documentário, PB, 35mm, curta-metragem. Direção de Mário Carneiro e Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro, 1959.

Pátio. Ficção, PB, 16mm, curta-metragem. Direção de Glauber Rocha. Salvador, 1959.

Aruanda. Documentário, PB, 35mm, curta-metragem. Direção de Linduarte Noronha. João Pessoa, 1960.

Chronique d'un été. Documentário, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Jean Rouch e Edgar Morin. Paris, 1960.

Primary. Documentário, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Robert Drew. Estados Unidos, 1960.

Cinco vezes favela. Ficção, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues e Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, 1962.

La guerre des boutons. Ficção, PB, 35mm, longa-metragem. Direção de Yves Robert. França, 1962.

Marimbás. Documentário, PB, 35mm, curta-metragem. Direção de Vladimir Herzog. Rio de Janeiro, 1963.

Viramundo. Documentário, PB, 16mm, curta-metragem. Direção de Geraldo Sarno. São Paulo, 1964.

Maioria absoluta. Documentário, PB, 35mm, curta-metragem. Direção Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1964.

Subterrâneos do futebol. Documentário, PB, 35mm, curta-metragem. Direção de Maurice Capovilla. São Paulo, 1964.

Blow Up (No Brasil: *Blow Up - Depois daquele beijo*). Ficção, cor, 35mm, longa-metragem. Direção Michelangelo Antonioni. Inglaterra, 1966.

Opinião Pública. Documentário, PB, 16mm, longa metragem. Direção de Arnaldo Jabor, 1966.

Manhã Cinzenta. Ficção, PB, 35mm, curta-metragem. Direção de Olney São Paulo. São Paulo, 1968.

Zabriskie Point. Ficção, longa-metragem, cor, 35 mm. Direção Michelangelo Antonioni. Los Angeles (Estados Unidos), 1970.

Câncer. Ficção, longa-metragem, PB, 16 mm. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro/Roma, 1972

Amarcord. Ficção, longa-metragem, cor, 35mm. Direção de Federico Fellini. Roma, 1973.

Passé livre. Documentário, cor, 16mm, média-metragem. Direção de Oswaldo Caldeira. Rio de Janeiro, 1974.

Hearts and Minds (No Brasil: *Corações e mentes*). Documentário, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Peter Davis. Estados Unidos, 1974.

Claro. Ficção, longa-metragem, cor, 35mm. Direção de Glauber Rocha. Roma, Itália, 1975

O Pistoleiro de Serra Talhada. Documentário, cor e PB, 16mm, média-metragem. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1976.

Di Cavalcanti Di Glauber (ou: *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera, somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável; Di (Das) Mortes*). Documentário, cor, 35mm, curta-metragem. Direção Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1977.

ABC da greve. Documentário, longa-metragem, 16mm, cor. Direção de Leon Hirszman. São Paulo, 1979.

Idade da Terra. Ficção, longa-metragem, cor, 35mm. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1980.

Koyaanisqatsi. Documentário, longa-metragem, 35mm, cor. Direção de Godfrey Reggio. Estados Unidos, 1982.

Cabra marcado para morrer. Documentário, 35mm, longa-metragem, cor e BP. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1964-1984.

Santa Marta: duas semanas no morro. Documentário, cor, 35mm, média-metragem. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1987.

The thin blue line. Documentário, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Errol Morris. Estados Unidos, 1988.

Ilha das Flores. Documentário, cor, 35mm, curta-metragem. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre, 1989.

Ladri di Saponette (no Brasil: *Ladrões de sabonete*). Ficção, cor e PB, 35mm. Direção de Maurizio Nichetti. Roma, 1989.

Memória. Documentário, cor, 35mm, curta-metragem. Direção de Roberto Henkin. Porto Alegre, 1990.

Esta não é sua vida. Documentário, cor, 35mm, curta-metragem. Direção de Jorge Furtado. Porto Alegre, 1991.

Boca de lixo. Documentário, cor, 35mm, curta-metragem. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1993.

Verd (No Brasil: Fim ou End). Documentário, PB, curta-metragem, 35mm. Direção de Artavazd Pelechian. Armênia, 1994.

Nós que aqui estamos por vós esperamos. Documentário, cor e PB, longa-metragem, 35mm. Direção de Marcelo Marsagão. São Paulo, 1999.

Santa Cruz. Documentário, cor, 35mm, média-metragem. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2000.

Edifício Master. Documentário, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 2002.

Um passaporte húngaro. Documentário, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Sandra Kogut. Co-produção Brasil-França, 2002.

Cidade de Deus. Ficção, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Fernando Meirelles e Katia Lund. Rio de Janeiro, 2002.

Ônibus 174. Documentário, longa-metragem, cor, 35mm. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro, 2002.

Carandiru. Ficção, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Hector Babenco. São Paulo, 2003.

O prisioneiro da grade de ferro: (auto-retratos). Documentário, cor, vídeo, longa-metragem. Direção de Paulo Sacramento. São Paulo, 2003.

33. Documentário, PB, 35 mm, média-metragem. Direção de Kiko Goifman. São Paulo, 2003.

Nelson Freire. Documentário, longa-metragem, 35mm, cor. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2003.

Entreatos. Documentário, longa-metragem, cor, 35mm. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro, 2004.

Rapsódia do absurdo. Documentário, cor e PB, vídeo, curta-metragem. Direção de Cláudia Nunes. Goiânia, 2006.

Falcão, os meninos do tráfico. Documentário, cor, vídeo, longa-metragem. Direção de MV Bill e Celso Athayde. Rio de Janeiro, 2006.

Tropa de Elite. Ficção, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de José Padilha. Rio de Janeiro, 2007.

Corumbiara. Documentário, cor, vídeo, longa-metragem. Direção de Vincent Carelli. Olinda, 2007.

Linha direta. Docudrama seriado, cor, vídeo. Vários diretores, exibido na rede Globo de Televisão de 29/03/1990 – 24/06/1990 e de 27/05/1999 – 06/12/2007. Rio de Janeiro.

Solitário Anônimo. Documentário, cor, vídeo, curta-metragem. Direção de Débora Diniz. Distrito Federal, 2008.

Última parada 174. Ficção, cor, 35mm, longa-metragem. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro, 2008.

APÊNDICE A - Decupagem do filme *Notícias de uma guerra particular*.

Plano 1: 0'0'' - Começa em feide, que dura 9 segundos. – uma viatura da polícia civil do RJ, onde está escrito “entorpecentes” (na lateral) entra em um portão. Uma voz over começa a falar e vai conduzindo a narrativa até o plano 10:

“Na primeira terça-feira de cada mês, um camburão escoltado por três carros da polícia civil, deixa a avenida suburbana, no Rio de Janeiro, sede da delegacia de repressão a entorpecentes, e vem para este ferro velho no Caju. O comboio transporta toda a droga apreendida durante o último mês. A expansão do tráfico de drogas, a partir da metade da década de oitenta é diretamente responsável pelo vertiginoso aumento do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingida por balas de grosso calibre. A polícia federal estima que hoje o comércio de drogas empregue 100 mil pessoas no Rio; ou seja: o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade.”

Plano 2: 19''. Vista por dentro de um ferro velho

Plano 3: 27''. Aparece uma pequena tocha indo da esquerda para a direita.

Plano 4: 41''. É enquadrada a boca de um forno, em chamas.

Plano 5: 47''. Aparecem homens (provavelmente policiais) da cintura para baixo, que despejam o conteúdo de sacos no chão.

Plano 6: 56''. Os homens agora jogam o que estava dentro daqueles sacos no forno.

Plano 7: 1'1''. Continuidade com o plano anterior.

Plano 8: 1'7''. Close na boca do forno.

Plano 9: 1'13''. Vista de dentro do ferro velho, de onde, ao fundo, se vê uma coluna de fumaça, supostamente a do forno que incinera as drogas.

Plano 10: 1'17''. Vista aérea de uma favela, câmera focalizando em ângulo fechado. Aos 1'20' começa a ser ouvido o som de um helicóptero. A voz over continua:

“Nem todas estas pessoas moram em favelas, no entanto a repressão se concentra exclusivamente nos morros cariocas. Este programa rodado ao longo de 97-98, ouviu as pessoas

mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador.”

Plano 11. 1’29”. Em continuidade com o plano anterior. Ainda vista aérea, só que mais em abismo (ângulo reto do eixo da câmara em relação ao solo). A voz over continua.

Plano 12. 1’41”. Som de um eslaide passando. Fade a um fundo preto onde aparece o título, coincidindo com o final do som do eslaide: “Notícias de uma guerra particular” (o texto está em escrito em um tipo semelhante aos utilizados em manchetes de jornais; parece ser o Arial Black. Enquanto permanece o fundo com o título, ouvem-se vozes abafadas).

Plano 13. 1’47”. Ouve-se outro som de eslaide passando e, agora, aparece (também em fundo preto e como a mesma família de tipos) a legenda “o policial”.

Plano 14. 1’49”. Aparece um homem fardado (farda azul escura) em um quarto onde há um beliche. Ele parece preparar uma mochila. Surge uma legenda (em branco) que o identifica: “Capitão Pimentel – Batalhão de Operações Especiais – BOPE”. Ele ajeita a mochila nas costas e, em off, sua voz conta que

“desde os seis, sete anos a gente fala ‘quero ser polícia’. Depois a gente muda de idéia. Eu nunca mudei de idéia, né? Fui mantendo esta idéia na cabeça, firme. Às vezes eu chego aqui de manhã, eu boto esta farda, eu to me sentindo invencível, não é... Dá vontade de ir para o morro e tudo o mais. (enquanto dá este depoimento, que também é uma apresentação, ele se afeita, prepara suas armas – uma pistola automática e uma submetralhadora – o plano fecha na arma, que tem um pente de munição sendo colocado por ele.). De vez em quando eu chego aqui de manhã e me dá uma sensação de medo. Eu queria ter a oportunidade de participar de uma ação destas. Acabei que não participei de uma, participei de centenas, não é”.

Plano 15: 2’21”. Em continuidade.

Plano 16: 2mim27s. Ele coloca o quepe e há um corte para um novo plano, onde ele já completamente fardado, em Plano Americano, continua sua fala, que agora é sincronizada com a imagem.

Plano 17: 2’29”. Mesmo ambiente, o Pimentel se dirige para a esquerda do quadro. Em 2’31” ouve-se a voz de João Moreira Salles, e já é outro plano, em continuidade:

Plano 18: 2'34" "Vou te fazer uma pergunta. Você gostaria de ter participado de uma guerra". O final da pergunta coincide com o capitão, visto de costas, entrando em um campo de treinamento. Câmara trêmula. Ouve-se tiros e a resposta dele em over (com o som dos tiros ao fundo), já em novo plano.

Plano 19: 2'41". Pimentel encostado em uma parede, de pé, apontado um fuzil para a direita. "Olha, eu estou participando de uma guerra. Eu estou participando de uma guerra. Acontece que estou voltando para casa todo o dia. É a única diferença"

Plano 20: 2'44" – Em feide para fundo preto, abre com o som de eslaide, no qual está escrito "O traficante", em letras sem serifa, fundo preto.

Plano 21: 2'47" – Vista fechada de uma favela, em contraplongê (é a encosta de um morro). Aparece um jovem armado com um fuzil, de balaclava, descendo da direita para a esquerda. Quando ele chega no limite inferior da tela, começa a ser ouvido um rap, em over. Este jovem encontra outro, também armado, e os dois continuam, agora filmados por trás, seguindo por uma viela. O primeiro jovem faz um sinal com a mão e aparece um terceiro jovem, que estava atrás da câmara. Este terceiro toma o rumo de um viela transversal à primeira, à direita. Um quarto jovem, que também estava atrás da câmara segue os dois primeiros.

Plano 22: 3'23" – Aparece o jovem que canta o rap (som e imagem sincronizados), em outro ambiente, que parece ser uma casa de detenção para menores. Está com o dorso nu, onde se vê cicatrizes que parecem se de antigas queimaduras. Este jovem que canta é identificado por um letreiro, em branco, onde se lê: "Francisco – 16 anos".

Plano 23: 3'32" Volta ao mesmo cenário anterior (provavelmente o mesmo plano de filmagem referente ao plano de montagem 21). Aos 3'35 aparece uma criança à direita da câmara (com o rosto em vaselina), que esconde o rosto com as mãos. O rap continua a ser cantado em over.

Plano 24: 3'46". Aparece o cantor de rap, de novo, mesmo enquadramento.

Plano 25: 3'49". Vista aérea de uma favela, com som de helicóptero ao fundo. O rap continua em over e se sobrepõe ao som do helicóptero. Aos 3'58" inicia um depoimento, em over, com som do helicóptero ainda ao fundo (o som do helicóptero serve como elemento de continuidade). A voz em over diz "Realmente, a gente não..."

Plano 26: 4'04". Aparece em Plano americano, à noite, em um morro, com luzes da cidade abaixo, um jovem com balaclava, braços cruzados no peito, agora voz e imagem estão sincronizados. Surge um letreiro que identifica o dono da voz: Adriano – 29 anos.

Plano 27: 4'21". Dia, plano fechado em contra-plongê da favela, onde aparece um homem com a camisa toda aberta e portanto uma metralhadora, que está pendurada em seu peito. Outro homem o segue. A voz over de Adriano continua seu depoimento. Ao fundo, som ambiente.

Plano 28: 4'27". Três homens, em contraplongê, com coletes que os identificam como policiais, aparecem com o Cristo Redentor ao fundo. A voz over do Adriano continua seu depoimento. Ao fundo, som ambiente.

Plano 29: 4'33". Volta Adriano, continuidade do plano 26.

Plano 30: 4'40": Vista aérea diurna, fechada, de uma favela. Som de helicóptero ao fundo. Continua depoimento de Adriano.

Plano 31: 4'52". Outro eslaide, em fade, mesmo som dos anteriores, onde se lê: "O morador".

Plano 32: 4'54". Plano geral, mas bem fechado e em travelling, de uma casa de comércio que parece ser uma padaria, à noite.

Plano 33: 4'59". Câmara fechada em um homem que está comendo ao ar livre, iluminado por um lampião a gás.

Plano 34: 5'02" – Plongê de uma mulher de jaleco azul, à noite, que lida com pilhas de jornais. Aos 5'12" uma voz feminina, em over, começa um depoimento: "Eu acordo às duas e meia..."

Plano 35: 5'13" - Close lateral do rosto da mulher que lida com as pilhas de jornais. O depoimento em over continua. Cena noturna. Continua depoimento em over.

Plano 36: 5'17" - A mesma mulher, em close frontal, cena diurna. Está em um morro e, ao fundo se vê a Baía de Guanabara. Continua seu depoimento, agora com imagem e som sincronizados. Um letreiro surge a identificando: Hilda.

Plano 37: 5'24" – Hilda agora aparece de costas, subindo uma escada, com uma pilha de jornais equilibrada na cabeça. Cena noturna. Continua depoimento em over.

Plano 38: 5'34" – Hilda, em plano geral, enquadrada de lado, distribuindo jornais. Cena noturna. Continua depoimento em over.

Plano 39: 5'41" – Hilda de costas, adentrando um pórtico, ainda distribuindo jornais. Cena noturna. Continua depoimento em over.

Plano 40: 5'46" – Hilda, de costas, distribuindo jornais. Em seu jaleco dá para ler "Globo". Continua depoimento em over.

Plano 41: 5'55" – Mesma tomada do plano 36. Som e imagem sincronizados. Continua depoimento.

Plano 42: 6'01" – Hilda, em cena noturna, ainda distribuindo jornais. Plano fechado. Continua depoimento em over.

Plano 43: 6'09" – Hilda, em continuidade, plano fechado. Continua depoimento em over.

Plano 44: 6'13" – Mesma tomada dos planos 36 e 41. Voz e som sincronizados. Continua depoimento de Hilda.

Plano 45: 6'22" – Plano geral de três meninas dentro de um ônibus, vestidas com roupas de dança . A voz de Hilda continua depoimento em over (serve como elemento de continuidade). Som ambiente ao fundo. Um letreiro sobre a menina mais próxima da janela do ônibus indica: "Valéria – filha de Hilda." Outro letreiro surge aos 6'28", sobre a menina sentada mais próxima do corredor, e indica: "Luanda – Filha de Janete". Aos 6'33" inicia, em over, um som de tambor e uma voz masculina que canta

Plano 46: 6'37" – Câmera filma de dentro de uma casa para fora, através de uma janela, onde se vê uma mulher pendurando roupas em um varal. O tambor e a voz continuam em over. Um letreiro surge e indica: Casa de Luanda, Janete e Adão.

Plano 47: 6'44" – Close de Luana, de perfil, dentro de casa, começando a acompanhar a cano que a voz masculina ainda executa em over.

Plano 48: 6'54" – PG dentro da casa onde aparecem Luana, Adão e Janete. Janete inicia um depoimento, em over: "De um lado o tráfico melhorou. Porque antes de existir o tráfico, (já inicia novo plano aqui e som e imagem passam a estar sincronizados) a polícia..."

Plano 49: 6'57" – Enquadramento frontal de Janete e Adão. "...quando entrava na favela, ela já entrava metendo o p (aparece um letreiro que identifica: Janete) na porta da sua casa..."

Plano 50: 7'05" – Policiais Militares em PG, cena noturna. Voz de Janete continua depoimento.

Plano 51: 7'07" – PG de cena diurna: trs policiais civis, portanto fuzis, estão em uma passagem estreita da favela. Um fala ao telefone móvel. Voz de Janete continua o depoimento em over.

Plano 52: 7'11" – Mesmo enquadramento do plano 49. Som e imagem sincronizados. Continua depoimento de Janete. Adão fala: “entram com medo” e um letreiro indica: Adão. Depoimento de Janete continua.

Plano 53: 7'27" – Aparece o mesmo jovem do plano 21, de costas, cena diurna, ainda portanto o fuzil. No momento em que ele aparece na tela, Janete está dizendo “Estes jovens têm o espírito suicida...”

Plano 54: 7'41" – Volta ao mesmo enquadramento do plano 52. Som e imagem sincronizados. Depoimento de Janete continua.

Plano 55: 8'10" – Passagem de eslaide, de novo em feide. Agora aparece uma foto P&B e um letreiro onde se lê: Rogério Lemgruber “Bagulhão”.

Plano 56: 8'13" – Outra passagem de eslaide e aparece o letreiro: “O início 1950-1980”.

Plano 57: 8'16" – Outro eslaide, onde aparece a foto de um homem, com um letreiro que o identifica: Francisco Viriato de Oliveira – “Japonês”.

Plano 58: 8'19" – Outro eslaide, também com som característico, onde aparece a foto de um homem, com a identificação: William da Silva Lima – “Professor”.

Plano 59: 8'22" – Outro eslaide em feide rápido (como os outros), que introduz a entrada de uma cena de arquivo em P&B (vista aérea), com um letreiro escrito “Zona Norte”. A imagem tem falhas, como riscos, e a lateral esquerda com uma falha que parece resultado de um abrasão muito forte; estas falhas parecem “atestar” a autenticidade da imagem. Em 8'27" uma voz over surge (é a voz de Paulo Lins), dizendo “Quem traficava eram pessoas idosas, eram ...”

Plano 60: 8'37" – Close frontal de um homem, em composição áurea que respeita a regra dos pontos fortes de composição pictórica, que é identificado por um letreiro: “Paulo Lins, escritor”. Voz e imagem ficam sincronizadas.

Plano 61: 8'44" – Cena de arquivo, em P&B. Plongê de um homem, uma mulher e duas crianças. À esquerda, de pé, aparece em corte outro homem em pé, manipulando algo que parece ser uma arma longa. A voz over de Paulo Lins dá continuidade entre os planos.

Plano 61: 8'49" – Cena de arquivo, P&B. Plongê de uma mulher ao ar livre, que sacode e torce uma roupa. Over de Paulo Lins.

Plano 62: 8'52" – Cena de arquivo, P&B. Plongê, de costas, de uma mulher que desce uma trilha, carregando um fardo em sua cabeça. Over de Paulo Lins.

Plano 63: 8'59" – Arquivo, P&B. PG de uma mulher lavando roupa em uma tina de madeira. Over de Paulo Lins. Imagem tremida e com cintilação (mais “autenticidade”).

Plano 64: 9'04" – Close de Paulo Lins. Voz e imagem sincronizados.

Plano 65: 9'10" – Imagem de arquivo, vídeo. PG onde aparecem policiais fardados em primeiro plano, carregando um corpo pelas mãos e pés. Um multidão, no plano de fundo, acompanha a ação. Composição lembra a foto de Robert Capa em Nápoles, 1943, de um funeral de 20 partigiàni adolescentes. Over de Paulo Lins continua.

Plano 66: 9'23" – Imagem de arquivo, vídeo. PG noturno de uma batida policial, onde vários jovens (homens) aparecem contra um muro, enquadrados por vários policiais armados. Over de Paulo Lins continua.

Plano 67: 9'27" – Close Paulo Lins. Voz e imagem sincronizados.

Plano 68: 9'36" – Plongê de uma mesa, coberta por um jornal e com um revólver apoiado em cima, onde aparecem mãos manipulando algo que parece ser cocaína sendo embalada em papélotes. Imagem construída, encenada? Over de Paulo Lins continua.

Plano 69: 9'43" – PG de um menino segurando uma escopeta. Parece um quadro de Caravaggio, pelos contrastes e pela focalidade e tratamento da luz. Curiosamente, neste menino não foi aplicado o efeito vaselina e seu rosto aparece nitidamente, o que destoa de todas as outras imagens do filme. Por que será? Over de Paulo Lins continua.

Plano 70: 9'46" – Close Paulo Lins. Voz e imagem sincronizados.

Plano 71: 9'56" – Imagem de arquivo, vídeo. PG de uma esquina, ângulo bem aberto, onde aparecem policiais fardados correndo para a esquerda. Over de Paulo Lins continua.

Plano 72: 9'59" – Imagem de arquivo, vídeo. PG de uma rua onde policiais, de perfil, atiram um projétil a partir de um tubo. Som ambiente de fundo. Over de Paulo Lins continua.

Plano 73: 10'02" – Imagem de arquivo, vídeo. PG de uma rua; populares correndo. Duas mulheres, em primeiro plano se destacam. Lembra fotos de Capa da Guerra Civil espanhola. Som ambiente de fundo. Over de Paulo Lins continua.

Plano 74: 10'02" – Imagem de arquivo, vídeo. PG de uma rua, em primeiro plano um caminhão velho com a porta sendo aberta com

urgência. Som ambiente de fundo, que parecem ser os de uma conflagração. Over de Paulo Lins continua.

Plano 75: 10'05" – Close Paulo Lins. Som e imagem sincronizados.

Plano 76: 10'09" – Imagem de arquivo, vídeo. Detalhe de uma viatura policial, lateral. Vê-se os policiais fardados dentro. Som ambiente de fundo. Over de Paulo Lins continua.

Plano 77: 10'11" – Imagem de arquivo, película 16 mm P&B. PG de um tanque de guerra, com brasão do exército brasileiro, que entra no quadro a partir da direita. Aparece um letreiro escrito "1964". Over de Paulo Lins continua.

Plano 78: 10'16" – Close Paulo Lins. Som e imagem sincronizados.

Plano 79: 10'20" – Imagem de arquivo, película 16 mm P&B. PG de uma carga de cavalaria, que vem pela direita, em uma rua larga. Over de Paulo Lins continua.

Plano 80: 10'23" – Imagem de arquivo, película 16 mm P&B. PG de uma rua, em continuidade com o plano 79, onde aparece, com câmara subjetiva (ou talvez indireta livre) por trás, uma multidão correndo. Som ambiente ao fundo, de conflagração. Over de Paulo Lins continua.

Plano 81: 10'26" – Imagem de arquivo, película 16 mm P&B. PG de uma rua, em primeiro plano aparece um rapaz sendo preso por PMs. Som ambiente ao fundo. Over de Paulo Lins continua.

Plano 82: 10'29" – Imagem de arquivo, película 16 mm P&B. PG de uma rua, alguém sendo colocado à força em um camburão da PM. Som ambiente ao fundo. Over de Paulo Lins continua.

Plano 83: 10'31" – Close em Paulo Lins. Som e imagem sincronizados.

Plano 84: 10'44" – Foto P&B, 3X4, de um homem, com um letreiro um se lê: Carlos Gregório "Gordo" – fundador do Comando Vermelho. Over de Paulo Lins continua e logo é substituída por outra, que começa a falar o seguinte: "O preso político tinha uma banana, dividia em trinta...". Mais adiante saberemos que esta voz é de Carlos Gregório.

Plano 85: 10'49" – Close em Carlos Gregório. Som e imagem sincronizados.

Plano 86: 11' – Foto P&B, arquivo policial, de um homem de frente e de perfil. Letreiro indica: William da Silva Lima "Professor". Voz over de Gregório.

Plano 87: 11'04" – Foto 3X4 de um homem, com um letreiro onde se lê: José Carlos Encina "Escadinha".

Plano 88: 11'08" – Close, por trás, de alguém filmado por trás, se aproximando de uma cela. Parece ser o carcereiro. Filmagem interna. Um leteiro informa: 26ª DP bairro do Encantado. Voz over de Gregório continua.

Plano 89: 11'22" – Close em Gregório, agora com uma leve modificação no enquadramento, que passa a contraplongê. Voz e imagem em sincronia.

Plano 90: 11'29" – Vista aérea de uma favela, plano fechado, que se abre em panorâmica. Som de helicóptero de fundo. Voz over de Gregório continua.

Plano 91: 11'22" – Close em Gregório (semelhante ao do plano 89). Som e imagem sincronizados.

Plano 92: 11'29" – Vista aérea, fechada de uma favela. Som de helicóptero ao fundo. Voz over de Gregório continua. Ouve-se uma pergunta de João Moreira Salles, aos 11'38": "E fazer o que...?"

Plano 93: 11'40" – Close em Gregório. Som e imagem sincronizados.

Plano 94: 11'45" – travelling rápido, em PG, que se detém em uma cela superlotada. Câmera na mão. Voz over de Gregório continua.

Plano 95: 11'53" – Plano Geral, mas mais fechado que o anterior, em continuidade. Um dos prisioneiros começa a falar e um leteiro o identifica: Kleber, 23 anos. Ele fala: "Nós somos do Comando Vermelho..."

Plano 96: 11'56" – travelling, em PG mais fechado, em uma cela pelo lado de fora. A voz de Kleber continua em over.

Plano 97: 12'02" – Close em Kleber atrás das grades. Som e imagem sincronizados.

Plano 98: 12'07" – Vista noturna, de cima, de uma favela. Voz over de Kleber continua. Em 12'14", a voz de Kleber é substituída por outra voz também em over, que inicia um depoimento. É a voz de Adriano.

Plano 99: 12'15" – Close em Adriano, leve plongê. Cena noturna, com as luzes da cidade ao fundo. Ele usa balaclava. Som e imagem em sincronia.

Plano 100: 12'26" – PG da porta iluminada de uma casa, em plongê, à noite. Uma criança e uma mulher adentram pela porta aberta. Aos 12'30", a voz de Adriano é substituída pela voz, em over, de Janete.

Plano 101: 12'35" – Aparecem de novo Janete e Adão, dentro de sua casa, em PG. Som e imagem sincronizados.

Plano 102: 12'55" – Vista Geral da favela, eixo da filmadora na horizontal. Imagem diurna, sem distorções axiais ou esféricas, mas com leve chapamento da imagem o que leva à conclusão que foi utilizada uma teleobjetiva curta. Filmada com tripé. Sensação de equilíbrio, ou de trégua... A imagem chega a ser bucólica. Over de Janete, em continuidade sonora.

Plano 103: 12'59" – PG de um menino, frontal e à direita, que está sentado e maneja uma pandorga. Composição pictórica excelente (regra dos pontos fortes observada), onde uma mulher agachada ao fundo, à esquerda, equilibra a composição. Conotação também bucólica. A filmadora está certamente apoiada em um tripé. A voz de Janete é substituída, em over, pela voz de Adriano.

Plano 104: 13'06" – PG de Adriano, agora em imagem diurna, à contraluz, mas com controle de diafragma. Ele está à esquerda do quadro e faz um gesto amplo com o braço direito, que parece abarcar a cena anterior (gesto protetor?). Usa balaclava e óculos escuros. Voz e imagem em sincronia.

Plano 105: 13'19" – Plano fechado, em plongê, de um menino que brinca com um cachorro, em chão de terra. Voz over de Adriano continua.

Plano 106: 13'32" – Plano Geral de quatro meninos, em um morro, com vista do Rio de Janeiro ao fundo, onde também aparece o mar. Os meninos fazem um curto depoimento.

Plano 107: 13'41" – Close de uma menina em contraplongê (conferir se é Luana...), ao ar livre, na favela, que começa a falar: "Acho que a maioria no Morro..."

Plano 108: 13'46" – Vista aérea da favela, em travelling, como as anteriores. Ângulo fechado. Som de helicóptero de fundo.

Plano 109: 13'51" – Adriano, de perfil, olhando para a direita e em close, ainda com a mesma balaclava, imagem diurna. Ele começa a falar: "Falece um morador..."

Plano 110: 13'54" – PG de um cemitério, onde acontece um enterro. Em primeiro plano, de costas, estão homens armados, aparentemente são policiais.

Plano 111: 13'57" – transição com efeito eslaide. Aparece um letreiro onde se lê: O combate.

Plano 112: 14' – panorâmica rápida da câmera, em PG, que volta à cena anterior do cemitério.

Plano 113: 14'02" – PG onde aparecem dois PMs fardados, de frente, em um local que parece ser uma estande de tiros. Uma voz como a falar, em over: "Dia vinte de abril..." É a voz de Pimentel. Um cartaz é inserido na imagem, onde se lê: estande de tiros do 1º Batalhão da PM.

Plano 114: 14'18" – Policiais fardados, mostrados de costas, se preparam para começar um treino de tiro, no estande. Voz over de Pimentel, que dá continuidade aos planos.

Plano 115: 14'28" – Câmera fecha nos alvos, com silueta humana, sendo abatidos pelos PMS. Voz over de Pimentel, com som de tiros ao fundo.

Plano 116: 14'30" – Pimentel, em Plano Americano. Som e imagem sincronizados (Pimentel continua seu depoimento).

Plano 117: 14'39" – PG de uma área com capim alto e um muro de concreto. De trás do muro começa a aparecer alguém empunhando um fuzil. Voz over de Pimentel. Um letreiro informa: campo de treinamento do BOPE. Logo mais (14'55") outro letreiro informa: exercício de combate em favela. Voz over de Pimentel.

Plano 118: 14'57" – Corte seco para uma aproximação ótica da filmadora ao muro do plano 117, onde agora aparece os braços de alguém que empunha um revólver ou pistola. Voz over de Pimentel.

Plano 119: 15'06" – PG, aparentemente de trás do muro já referenciado, em continuidade, onde aparece um policial fardado empunhando uma pistola, de costas. Voz over de Pimentel.

Plano 120: 15'32" – Plano Americano, de perfil, de um policial.

Plano 121: 15'39" – PG de um corredor externo de quartel da PM, onde aparecem policiais fardados aparentando pressa. Começa um depoimento em over.

Plano 122: 15'42" – PG de policiais em ação numa viela, imagem tremida. Imagem de arquivo. Continua o depoimento em over. Sons de tiros ao fundo. Câmera em subjetiva, acompanha os policiais.

Plano 123: 15'46": Close aberto, quase PA, em perfil, do dono da voz, que continua falando, agora em sincronia com a imagem. Um letreiro informa: Soldado Milton – BOPE.

Plano 124: 15'51" – PG do campo de treinamento do BOPE, onde aparecem, de costas, policiais em atividade de tiro.

Plano 125: 15'52" – PG, em continuidade, dos policiais (agora mais próximos) ainda em treinamento. Pimentel fala, em over. A fala dele não tem relação direta com as imagens.

Plano 126: 15'57" – PG campo treinamento. Voz over de Pimentel. Agora, as imagens ilustram o que Pimentel fala.

Plano 127: 16'05" – PG, ainda campo de treinamento, PMs de costas. Voz over de Pimentel. Imagens ainda ilustram o Pimentel fala.

Plano 128: 16'09" - Aparece, em PG, o mesmo jovem do plano 21, descendo por uma viela de uma favela, que aparentemente é a mesma da seqüência com ele que começa no plano 21.

Plano 129: 16'18" – Close do rosto de um jovem, disfarçado através do efeito vaselina. Ele começa a falar; “Quando a polícia, se der prá sai, sai, se não der, eu atiro...”

Plano 130: 16'25" – Imagem de arquivo, vídeo. Um policial, em contraplô, em cima de algo que parece um muro de contenção de encosta. Voz over do mesmo jovem do plano 129.

Plano 131: 16'31" – Imagem de arquivo, vídeo. Policiais, PG, em primeiro plano, em uma via estreita de uma favela. Voz over do mesmo jovem do plano 129.

Plano 132: 16'32" – Imagem de arquivo, vídeo. Policial em ação em favela, pula um obstáculo. Voz over do mesmo jovem do plano 129.

Plano 133: 1'37" – Imagem de arquivo, vídeo. Policiais em um beco de favela. Voz over do mesmo jovem do plano 129.

Plano 134: 16'41" – Close do mesmo jovem do plano 129. Som e imagem sincronizados; jovem continua seu depoimento.

Plano 135: 16'46" – Imagem de arquivo, vídeo. PG de policiais em ação em uma favela, contraplô em um viela. Voz over do mesmo jovem do plano 129. Aos 15'56" começa a falar Adriano, em over.

Plano 136: 17'01" – Close em perfil de Adriano, agora com voz e imagem sincronizados.

Plano 137: 17'31" – Imagem de arquivo, vídeo. PG de policiais que sobem um caminho estreito de uma favela. Um deles fala ao rádio. Voz over de Adriano, que continua se depoimento.

Plano 138: 17'35" – PG da via estreita de uma favela. Em primeiro plano aparece um homem (provavelmente um policial civil), com a camisa aberta. Voz over de Adriano, que continua se depoimento.

Plano 139: 17'40" – PG da via estreita de uma favela, ode aparecem policiais, com rosto encoberto pelo efeito vaselina. Voz over de Adriano, que continua se depoimento.

Plano 140: 17'47" – De novo, Close em Adriano, mesmo cenário e mesma tomada anterior, que aparece no plano 136. Continua depoimento de Adriano, voz e imagem em sincronia.

Plano 141: 18'04" – Plano Geral de uma favela. Imagem “gêmea” da que aparece no plano 102.

Plano 142: 18'08" – Close em dois jovens, lado a lado, com balaclava. Uma voz feminina (provavelmente de Katia Lund) pergunta: “O que você faz...”. Em 18'09" aparece um letreiro que identifica o jovem que aparece à direita do quadro como “Lico – 13 anos”. Lico começa a falar: “Fico vendo se os polícia sobe o morro...”

Plano 143: 18'19" – Close no outro jovem, que esta à esquerda no quadro. A mesma voz de mulher pergunta: “E você, estudou até que série?” Ao que jovem responde: “Até a 3ª...”. Aparece um letreiro que identifica este jovem: Leandro, 14 anos.

Plano 144: 18'28" – Close em Lico, que responde a uma pergunta de Katia (?).

Plano 145: 18'36" – Close em Leandro, que fala “minha missão foi mete um assalto na rua”

Plano 146: 18'49" – Close em Lico, e uma voz de homem pergunta: “Você tem medo de morrer?” Este plano encerra com a voz em over deste homem falando “Bom, o que leva um jovem a entrar para o tráfico...”, fala que continua no próximo plano, dando continuidade.

Plano 147: 18'59" – Close em Adriano. Over da voz do mesmo homem continua.

Plano 148: 19'05" – PG frontal, em contraplongê, de um homem vestido com roupa escura, com balaclava, à noite, segurando um fuzil. Over da voz do mesmo homem continua.

Plano 149: 19'11" – Close em um homem, o dono da voz, que agora é identificado por um letreiro onde está escrito: Itamar Silva – líder comunitário. Sua resposta continua, agora com som e imagem sincronizados.

Plano 150: 19'18" – Aparece as pernas de um homem, aparentemente jovem e de pés descalços, chutando uma bola. A Câmera sobe e mostra que o jogador é um menino, que joga bola com outros. Cena diurna. Voz em over de Itamar continua sua resposta.

Plano 151: 19'26" – Imagem de arquivo, vídeo. PG de um policial armado que caminha de costas engatilhando um fuzil carregado com as

duas mãos e voltado para o alto. Cena noturna. Voz em over de Itamar continua sua resposta.

Plano 152: 19'29" – Arquivo, vídeo. PG noturno, em continuidade com o anterior. Mesma ação da polícia. Voz em over de Itamar continua sua resposta.

Plano 153: 19'31" – Arquivo, vídeo. PG de uma equipe de filmagem de televisão. Voz em over de Itamar continua sua resposta.

Plano 154: 19'34" – PG, em travelling, onde aparecem dois jovens de costas (os mesmos do plano 21) se deslocando, armados de fuzis, pela via estreita de uma favela. Voz em over de Itamar continua sua resposta. Ouve-se a voz do delegado Hélio Luz, em over: "Mas o coração vibra, não vibra?"

Plano 155: 19'48" – PG da fachada de um edifício. Um letreiro inserido informa: sede da Polícia Civil. O delegado Hélio continua a falar.

Plano 156: 19'51" – Close no delegado Hélio Luz, que está sentado em frente a uma escrivaninha. Aparece um letreiro que o identifica: Hélio Luz – chefe da Polícia Civil-RJ. Na parede atrás do delegado há um pôster do campeão brasileiro de futebol de 1995, o que identifica o Delegado Luz como botafoguense, o mesmo time pelo qual torce João Salles.

Plano 157: 20' – Os mesmos jovens do plano 21, agora subindo um caminho estreito, ainda portando fuzis. Voz over de Luz, que continua seu depoimento.

Plano 158: 20'07" – Close do mesmo menino interno naquela instituição (ver lá atrás e conferir outro plano que ele também aparece). Ele depõe, e seu depoimento tem a ver com o que o delegado Luz falava. Começa a se ouvir, em over, a voz de Janete: "As mulheres, principalmente as mulheres ..."

Plano 159: 20'28" – Janete, Adão e Luana, em PG, dentro da casa deles. Agora a voz dela está em sincronia com a imagem. Adão também começa a falar.

Plano 160: 20'55" – PG, câmara fechada, de crianças entrando em uma venda na favela. Voz de Adão em over, que é substituída pela voz em over de Adriano, que serve como continuidade para o próximo plano.

Plano 161: 21' – Adriano em Close, cena noturna. Voz e imagem sincronizados.

Plano 162: 21'04" – PG, cena diurna, em que crianças aparecem brincando em uma laje e em uma caixa d'água virada, dentro da favela. Voz em over do Adriano continua seu depoimento.

Plano 163: 21'12" – Close em (ver mais atrás o nome do menino, que é o Lico talvez...). Ele recita nomes de marcas de tênis e roupas.

Plano 164: 21'22" – Close em (idem, só que o que está à esquerda).

Plano 165: 21'27" – PG, em panorâmica, de um jovem armado que se desloca da esquerda para a direita no quadro. O fundo é a favela e a cidade do Rio Janeiro abaixo. Uma voz em over começa a falar: "Se você tivesse nascido no morro, você seria o que?". A voz do delegado Hélio Luz responde, também em over: "Qual é a opção que eu tenho? Se conseguir..."

Plano 166: 21'40" – Close de Hélio Luz, que continua a falar, agora com som e imagem sincronizados: "...um emprego."

Plano 167: 22'04" – PG do mesmo jovem, que continua se movendo, armado, dentro da favela. Voz em over do delegado Luz continua. Entra a voz em over de Janete: "Eles são suicidas"

Plano 168: 22'19" – PG de Janete, Adão e Luana em casa. Janete continua a fala iniciada no plano anterior, com som e imagem em sincronia.

Plano 169: 22'29" – Travelling, plano fechado, em uma via estreita da favela. Aparecem os mesmos jovens do 167. O delegado Luz em over começa a falar: "Tráfico é uma ..."

Plano 170: 22'35" – Close em Luz, que continua "...uma empresa ilegal"

Plano 171: 22'52" – Travelling em um corredor onde jovens só de calção, algemados, são filmados por trás. Um letreiro aparece, indicando: "Instituto Padre Severino par acautelamento de jovens infratores entre 12 e 18 anos". Delegado Luz continua, em over.

Plano 172: 23'26" – Close no rosto (com efeito vaselina) de um jovem, identificado por um letreiro: Fabio – 16 anos. Ele fala: "vendendo maconha..."

Plano 173: 23'43" – Close no rosto de outro jovem (efeito vaselina), identificado como por um letreiro: Vinicius – 17 anos. Ele fala: "Eu, vendendo pó"

Plano 174: 23'59" – Close no rosto de outro jovem (mesmo efeito). Letreiro diz: "Nelson – 16 anos". Ele fala: "Sim senhor", respondendo à

pergunta feita por uma voz masculina, em over: “É a primeira vez aqui?”

Plano 175: 24’10” – Travelling em PG por um grupo de jovens dispostos contra duas paredes em ângulo, todos com o mesmo tipo de camiseta sem mangas. Um deles, curiosamente, fuma. Som ambiente.

Plano 176: 24’17” – Plano americano naquele mesmo jovem com cicatrizes de queimadura (ver em qual plano ele aparece pela primeira vez). Ele depõe para a câmara. A voz que o questiona parece se a de Katia Lund.

Plano 177: 24’31” – Close naquele jovem (Lico?) que aparece antes falando de coisas de marca – conferir.

Plano 178: 24’54” – PG em um pátio, que parece ser o de um quartel da PM. Dois PMs fardados seguram, cada um, um pastor alemão. Um dos cães late.

Plano 179: 24’55” – Eslaide, com som característico. Nele está escrito: “A repressão”

Plano 180: 24’58” – Volta à mesma tomada do plano 178.

Plano 181: 25’ – PG de vários jovens com as mesmas camisetas de mangas curtas, rosto em vaselina. Som ambiente. Parece ser um instituto correcional. Um leteiro identifica o que está em primeiro plano: “Maurinho – 16 anos”. Ele depõe para a câmara: “Me enquadraram ...”

Plano 182: 25’14” – Close em outro jovem, vaselina. Ele fala: “A gente perde um dinheiro para eles...”

Plano 183: 25’18” – PG de um céu noturno, onde aparece uma lua cheia à esquerda e na parte superior do quadro. Até agora, é o primeiro plano com pura conotação. Ouve-se uma música abafada ao fundo. Uma voz em over começa a falar: “Todo mundo sabe que...”

Plano 184: 25’24” – Close em Adriano, de novo. A voz em over do plano anterior é dele. De novo, ele aparece em cena noturna, mesmo enquadramento, mesmas roupas. Voz e imagem sincronizados.

Plano 185: 25’37” – PG de Janete e Adão dentro de sua casa. Janete começa a falar: “Se você ...”

Plano 186: 25’50” – PG de dois policiais que sobem por uma via estreita de favela. Cena diurna. (imagem de arquivo?). Janete continua seu depoimento, em over. É substituída pela voz de Hélio Luz, em over, que começa a dizer: “Eu digo...”

Plano 187: 25'55" – Close em Hélio Luz, que continua a falar, agora com som e imagem sincronizados: "...Ninguém precisa dizer: a polícia é corrupta. Eu afirmo."

Plano 188: 25'58" – PG de uma via pública onde aparecem vários carros de polícia (à esquerda do quadro), e se ouve o som de sirenes da polícia.

Plano 189: 26'02" – Aparece, do peito para baixo, um homem ventruado (aparentemente um policial civil), que carrega um fuzil. Voz em over do delegado Luz: "Violenta e corrupta."

Plano 190: 26'05" – Cena de uma favela, onde em primeiro plano aparece uma mulher, à esquerda do quadro, e, no céu, um helicóptero da polícia faz sua ronda. Enquadramento excelente, conotando drama. Voz over de Luz continua depoimento iniciado no plano 187: "A polícia existe para fazer segurança de Estado..."

Plano 191: 26'10" – Aparece um homem, do peito para baixo, segurando um fuzil. Parece ser um policial civil. Voz over do delegado Luz continua seu depoimento sobre o caráter da polícia.

Plano 192: 26'15" – Close, em contraplongê, de Hélio Luz, que continua seu depoimento sobre as funções da polícia.

Plano 193: 26'37" – PG em uma via estreita, plano muito fechado, de uma favela, onde policiais civis fazem alguma ação repressora. Adão começa a falar, em over: "Quando o policial sobe na favela... Certo, ele já vem lá de ..."

Plano 194: 26'46" – PG Adão e Janete, dentro de casa, Adão, em continuidade sonora com o plano anterior, continua falando: "...baixo preparado prá agredir todo o mundo, velho..."

Plano 195: 27'05" – PG de uma via estreita, em subida, de uma favela; em primeiro plano um homem sobe com uma escada. Atrás, aparecem policiais conduzindo um jovem algemado, de frente para a filmadora, em contra-plongê. Câmera nervosa.

Plano 196: 27'13" – PG, em contra-plongê, dos mesmos policiais conduzindo o rapaz, agora filmados por trás. Uma voz de mulher, em over, começa a ser ouvida: "Às vezes, quando o garoto da comunidade é preso..."

Plano 197: 27'19" – Mesmo grupo, ainda filmado por trás, agora em ambiente mais aberto. A voz over da mulher continua a ser escutada: "... invés de ele ser preso, levar o garoto para a delegacia, eles levam mais prá cima do morro. As mulheres que..."

As imagens são nervosas, a câmera faz panorâmicas muito rápidas, procurando ver qual a reação das pessoas em torno do grupo de policiais que sobe o morro levando o rapaz algemado. (lembra a recomendação de Bazin). Voz over (da mulher) continua a falar

Plano 198: 27'34" – Mesmo grupo, câmera com imagem um pouco desfocada foca em mulheres visivelmente angustiadas. A voz da mulher conta: "... As mães, primas, irmãs tem que ir atrás, você entendeu, prá evitar que aconteça qualquer coisa."

Plano 199: 27'46" – Ainda continuidade da cena anterior, mas planos colados sem continuidade. Mostra em primeiro plano mulheres se movimentando e, logo atrás, o mesmo grupo de policiais com o garoto surge em contraplongê. Rostos dos policiais e do garoto em vaselina.

Plano 200: 28'07" – A procissão, com os policiais e o prisioneiro à frente, com uma quase multidão de mulheres os seguindo, caminha agora no plano, em uma viela. A câmera filma por trás. A voz da mulher continua: "A gente vai atrás, a gente briga, a gente chora. Eles empurram, pedem prá gente descer, mas a gente acaba não descendo..."

Plano 201: 28'17" – PG, bem aberto, em contraplongê de uma encosta da favela a céu aberto, onde aparece um caminho subindo em ziguezague esta encosta. A voz da mulher continua em over: "...porque a gente sabe o que vai acontecer." A voz em over da mulher continua a ser ouvida, prestando depoimento.

Plano 202: 28'31" – Mesmo grupo, filmado mais de perto, aparecem em detalhe os rostos de algumas mulheres. Rostos que expressam angústia. A voz over continua a ser ouvida: "Aí a gente fica junto deles prá que eles não possam ficar um minuto sozinhos com o garoto para ..."

Plano 203: 28'47" – Policiais do grupo que leva o garoto discute com algumas mulheres, gesticulando. Som ambiente.

Plano 204: 28'54" – O mesmo grupo de policiais, agora de costas, desce por uma viela. A voz over da mulher continua: "Aí no fim eles acabam descendo com o garoto..."

Plano 205: 29' – O mesmo grupo de policiais com o garoto aprisionado agora, em PG, em uma rua calçada e larga. Voz over da mulher continua sua explicação.

Plano 206: 29'11" – PG mostra o garoto e outros aprisionados sendo colocados dentro de uma viatura policial. Voz over da mulher continua sua explicação.

Plano 207: 29'17" – mesmo aprisionamento, de outro ângulo. Voz over da mulher continua sua explicação. Hélio Luz começa a falar, em over: “É polícia política mesmo”

Plano 208: 29'27" – PG de acesso a uma favela. Policiais sobem a larga escada de acesso. Over de Hélio Luz continua.

Plano 209: 29'32" – Mesmo grupo de policiais, agora mais acima, filmados em plano muito fechado. Over de Hélio Luz continua.

Plano 210: 29'35" – Policial aparece de perfil apoiado em uma viga da favela

Plano 211: 29'39" – Menino de branco passa entre policiais que ladeiam uma estreita via.

Plano 213: 29'43" – Cena da mulher em primeiro plano, com helicóptero no céu se repete, com pequena variação (conferirem qual plano isto já foi descrito). Som ambiente. Over de Hélio Luz continua.

Plano 214: 29'50" Close de uma mulher com o rosto escondido por sua mão. Ela chora e expressa desespero. Over de Hélio Luz continua.

Plano 215: 29'55" – Close de Hélio Luz em seu gabinete, como todas as imagens dele. Voz e imagem em sincronia.

Plano 216: 30' – Close no traseiro de policiais, que portam armas. Over de Hélio Luz continua.

Plano 217: 30'05" – Mulheres na porta de uma casa favela, PG em contraplongê. Over de Hélio Luz continua.

Plano 218: 30'16" – Close em Hélio Luz, voz e imagem em sincronia.

Plano 219: 30'27" – Travelling da câmera por uma via do morro. Bem ao fundo, policiais. Over de Hélio Luz continua.

Plano 220: 30'33" – Policiais se movimentam rapidamente em uma estreita via da favela. Aquele mesmo garoto do plano 195 aparece algemado e ladeado por policiais (mas ele já não havia sido conduzido para a viatura?)

Plano 221: 30'38" – Close Hélio Luz. Voz e imagem em sincronia.

Plano 222: 30'44" – Detalhe da favela, EMPG, onde aparecem crianças e mulheres apoiadas em parede, ou sentadas, enquanto policiais circulam. Over de Hélio Luz continua.

Plano 223: 30'56" – Detalhe de policial subindo uma via, filmado do peito para baixo. Over de Hélio Luz continua.

Plano 224: 31'04" – Close em Hélio Luz. Voz e imagem sincronizados.

Plano 225: 32'11" – Carro de polícia faz curva, rapidamente, com sinal de sirene. Over de Hélio Luz continua.

Plano 226: 32'16" – PG de uma via larga, calçada, onde aparecem muitos policiais e muitas viaturas da polícia.

Plano 227: 32'20" – Close em Hélio Luz. Voz e imagem sincronizados.

Plano 228: 32'28" – Close em dois policiais dentro de um carro. Over de Hélio Luz continua.

Plano 229: 32'32" – Detalhe de uma multidão. Uma mulher em primeiríssimo plano. Over de Hélio Luz continua.

Plano 230: 32'35" – Close em Hélio Luz. Voz e imagem sincronizados.

Plano 231: 32'45" – Close nos braços algemados de um homem. Over de Hélio Luz continua.

Plano 232: 32'55" – Vista da cidade, à noite, vista da favela. Voz over de Adriano fala: "A sociedade é que dá o lucro, que gasta..."

Plano 233: 30'04" – PG, em contraplongê de um homem ao lado de um cartaz pendurado em uma parede. Voz de Adriano continua em over.

Plano 234: 33'08" – Close de Adriano, na mesma posição, cena noturna (ver planos mais atrás) Voz e imagem em sincronia. Ele fala: "Pobre não tem condições de gastar..."

Plano 235: 31'16" – Vista da cidade a partir do morro. Cena noturna. Uma voz em over começa a ser escutada: "A classe média, eles..."

Plano 236: 32'21" – Plano Americano, de perfil, daquele outro policial do BOPE (ver o nome dele), que continua a falar, agora com voz e imagem em sincronia: "...dão o dinheiro e com este dinheiro o traficante..."

Plano 237: 33'31" – Policiais pegam armas em uma espécie de almoxarifado

Plano 238: - 33'43" – Cena no estande de tiros. Ouve-se disparos.

Plano 239: 33'50" – PG de um jovem com balaclava, em uma plataforma na favela, que levanta um fuzil encorpado e o aponta para a cidade que aparece ao fundo e abaixo. Ele dá um tiro e depois outro.

Plano 240: 33'54" – Esclaide. No esclaide está escrito: As armas

Plano 241: 33'56" – O rapaz que deu os dois tiros, caminha pela plataforma, em transversal à filmadora. O rapaz é Adriano.

Plano 242: 34'02" – Close em armas de cano longo. A voz em over de Pimentel diz: "Estes são os armamentos que nós temos no BOPE, para o combate à criminalidade."

Plano 243:34'10" – Close em uma arma encorpada, com mira telescópica. Pimentel, ainda em over, fala: "Este é o fuzil HK762. É alemão..."

Plano 244: 34'27" – Close em armas, aparecendo as mãos de Pimentel, que fala: “Temos um submetralhadora...”

Plano 245: 34'31" – Travelling em uma fileira de armas que estão e cima de uma bancada. Pimentel continua falando: “Temos um fuzil ...”

Plano 246: 34'40" – Aparece uma metralhadora em um tripé, que Pimentel encosta as mãos. Ele continua falando: “Essa, essa arma aqui...”

Plano 247: 34'55" – Close em um pente de balas de metralhadora segurado por Pimentel. Ele continua falando.

Plano 248: 35'10" – Aparece um menino em plongê, de balaclava azul, levando um fuzil até uma tampa de bueiro, que está acima dele. Ele fala: “Uma ponto 30 brasileira. Essa aqui é uma AK47...” O menino mostra mais um fuzil e uma pistola automática, nominando cada uma delas e depois se dirige à esquerda do quadro.

Plano 249: 35'50" – Adriano em Close, mesmo cenário, mesma roupa, cena noturna. Ouve-se uma voz de mulher formular um pergunta: “A polícia vende armas para vocês?”

Plano 250: 35'59" – Close daquele mesmo menino na casa de correção, agora vestindo um moletom claro. Cena diurna. Conta como compra armas da polícia.

Plano 251: 36'10" – PG em travelling, e em plongê, sobre uma mesa onde comem três jovens que vestem camisetas sem mangas. Ao rosto deles foi aplicado o efeito vaselina. Ouve-se uma voz de mulher perguntado, em over: “Que tipo de arma você usa?”. A pessoa a quem é endereçada a pergunta aparecerá no próximo plano (a voz, portanto, foi usada como solução de continuidade).

Plano 252: 36'14" – Close em jovem, efeito vaselina, que responde à pergunta do plano anterior: “G3, fuzil...”. Um letreiro o identifica: “Carlinhos – 16 anos”.

Plano 253: 36'24" – Imagem de arquivo. PG em uma via, Câmera muito tremida, imagem um pouco desfocada. Em primeiro plano aparecem PMs empunhando armas longas; ao fundo, uma viatura policial. Voz de Pimentel em over.

Plano 254: 36'33" – Imagem de arquivo. Em continuidade com o plano anterior, um PG (aparentemente do mesmo grupo de policiais do plano anterior) onde se vê, de frente, um grupo de PMs adentrando um pátio mal cuidado. Voz de Pimentel em over.

Plano 255: 36'43" – Travelling em um ambiente que parece um corredor. Está mal iluminado. Um letreiro identifica o ambiente: Depósito de armas apreendidas – Polícia Civil – RJ. Voz de Pimentel em over, que é substituída por som ambiente (vozes, ruídos). Voz em over de Hélio Luz: “Na hora em que a gente fala de tráfico, tem que falar do contrabando de armas, não tem?”

Plano 256: 37'13" – Close em Hélio Luz, que continua falando: “O lucro do narcotráfico

Plano 257: 37'35" – Travelling no depósito de armas. Hélio Luz continua falando, em over: “A arma que sai da Suíça, a Sig Sauer, ... Esta arma, se ela for para a Líbia ela não vai ser vendida, vai? Se for pro exército do IRA, não vai ser vendida. O IRA não tem Sig Sauer. Então, nos temos um armamento moderno, entende, que a ... da Líbia não tem. Então o pessoal tem percepção de que, ele tem informação de que veio para cá. Por quê?...”

Plano 258: 37'57" – Close em Hélio Luz, que continua sua fala do plano anterior: “...Porque dá melhor preço. Ah, tá!

Plano 259: 38' – Travelling depósito de armas. Hélio Luz continua em over: “Então nós queremos fechar as fábricas de armas na Suíça, nos Estados Unidos...”

Plano 260: 38'09" – Close em Hélio, que continua falando: “Eu quero fechar a fábrica da Colt...”

Plano 261: 38'29" – Panorâmica muito borrada. Câmera estabiliza na imagem do interior de alguma casa na favela, onde em primeiro plano um jovem, com balaclava empunha uma arma e outro, a meio plano e de costas, se dirige para uma porta aberta. Ao fundo, em uma escada outro jovem segura um bebê. A voz, em over de Luz, diz: “Há morro aqui que tem cem homens , entende? E tem cem homens armados, com armamento sofisticado...”

Plano 262: 38'42" – Close em Luz, de novo, mesmo ambiente. Ele continua a falar: “O dia que eles perceberem como é essa relação e resolverem descer ... Eles tomam isto aqui.”

Plano 263: 38'50" – Travelling em um conjunto de celas gradeadas

Plano 264: 38'56" – Esclaide. Aparece um letreiro: “A desorganização”.

Plano 265: 38'59" – Close em uma “janela” da cela, onde se vê o rosto de um prisioneiro (o plano anterior havia finalizado com esta imagem). Em 39'07" se ouve a voz em over de Luz: “O pessoal que fazia a articulação...”

Plano 266: 39'08" – Close em Luz, que continua a conversa iniciada no plano anterior.

Plano 267: 39'12" – Imagem de arquivo (fotografia imóvel), que mostra um close em um homem que aparece agachado, olhando para a frente, ladeado por policiais armados, dos quais só se vê os braços e mãos com as armas. Um letreiro informa: "Erinaldo Medeiros "Uê" – preso em março de 96". Over de Luz.

Plano 268: 39'15" – Imagem de arquivo (fotografia imóvel). PG onde aparecem policiais e um homem algemado. Um letreiro informa: "Robertinho "de Lucas" preso em janeiro de 97". Over de Luz.

Plano 269: 39'19" – Imagem de arquivo (fotografia imóvel). Close, em contraplongê, de um homem. Um letreiro informa: "Marcio Nepomuceno "VP" preso em outubro de 96". Over de Luz.

Plano 270: 39'22" – Imagem de arquivo (fotografia imóvel, em P&B). Close 3X4 de um homem que é identificado pelo seguinte letreiro: "Jorge Luís "de Acari" preso em março de 96. Over de Luz.

Plano 271: 39'27" – Travelling em um conjunto de celas. Som ambiente. Aos 39'28" ouve-se a voz em over de Paulo Lins: "Todos os traficantes que foram presos, que foram para cadeia, morreram, né ..."

Plano 272: 39'34" – Close em Paulo Lins, que continua falando; "...grande poderoso...". A fala dele, neste plano, termina com a seguinte frase: "Este elo entre cadeia e comunidade, acabou".

Plano 273: 39'48" – Imagem de arquivo (foto P&B de arquivo de polícia). Fotos de frente e de perfil, onde um letreiro identifica: "Apolinário de Souza "Nanai" morto em abril de 81". Voz em over (do fundador do Comando Vermelho, ver mais atrás) fala: "As pessoas que viveram..."

Plano 274: 39'54" – Imagem de arquivo (foto P&B de arquivo de polícia). Foto 3X4, que um letreiro identifica como sendo de "Rogério Lengruber "Bagulhão" morto em maio de 92". A voz em over, de ..., continua: "...esta época aí, elas tem mania de dizer, né, nasceu e morreu..."

Plano 278: 39'59" – Imagem de arquivo (foto P&B em tom sépia). O letreiro o identifica como: "Orlando "Jogador" morto em junho de 94". Voz em over de (fundador) continua.

Plano 279: 40'06" – Imagem de arquivo (foto P&B em tom sépia). O letreiro o identifica como: "Paulo Roberto "Meio-Quilo" morto em agosto de 87". Voz em over de (fundador) continua.

Plano 280: 40'11" – Close no fundador, que continua falando “Morreu tudo, desorganizou tudo.”

Plano 281: 40'21" – Travelling em conjunto de celas. Voz em over de (fundador) continua, substituída por uma música e, em seguida, pelo voz de Hélio Luz, que fala “(inaudível). a própria cadeia...”

Plano 282: 40'36" – Close em Luz, que continua falando: “Mas não deu certo...”

Plano 283: 40'39" – Travelling em celas, com voz em over de Hélio Luz.

Plano 284: 40'44" - Close em Luz, que continua falando.

Plano 285: 40'48" – PG em celas. Um preso sacode o braço fora da cela, com uma corda branca na mão, que logo é atirada para a cela em frente, onde um outro prisioneiro a recolhe.

Plano 286: 40'54" – Um preso, atrás das grades fala: “...por quê? Porque eu sempre gostei das coisas boas...”

Plano 287: 41'14" – O mesmo preso, ainda em close, com um ângulo de tomada um pouco diferente, continua falando.

Plano 288: 41'41" – Close em Hélio Luz, ainda em seu gabinete. Ele fala.

Plano 289: 42'03" – PG de uma via da favela. Em primeiro plano, um homem de cabelos brancos, sentado. Em pé, duas crianças. Talvez este plano tenha a ver com as últimas frases de Luz no plano anterior, quando dizia que os traficantes não podem dar segurança nenhuma à sua prole quanto à posição que ganharam.

Plano 290: 42'09" – PG de uma viela. Ao fundo, um homem carrega uma caixa apoiada na cabeça. À direita do quadro, uma menina entra em uma casa(?)

Plano 291: 42'12" – PG de uma via (provavelmente de acesso à favela), onde aparecem várias pessoas de costas, carregando fardos na cabeça (a maioria, mulheres). Voz over do delegado Luz. (termina o plano com a seguinte fala, que já introduz o próximo: “Como é que...”

Plano 292: 42'17" – Close em Luz, que continua sua fala: “...o Uê vai operar 5 milhões de dólares?”

Plano 293: 42'24 – PG de uma sala, provavelmente um bar na favela, onde aparecem dois homens jogando sinuca. Voz over de Luz.

Plano 294: 42'29" – Close em Luz, que continua sua fala: “É primário...”

Plano 295: 42'32" – De novo os dois homens jogando sinuca. A voz de Paulo Lins, em over, começa a ser ouvida.

Plano 296: 42'40" – Close em Paulo Lins, que continua a falar: "Na verdade..."

Plano 297: 42'52" – PG, cena em interior escuro, na favela. Pouco depois, é possível ver o ambiente e a silueta de um jovem que sai por um vão. Paulo Lins continua a falar.

Plano 298: 43' – Close em Hélio Luz. Ele começa a falar: "...Ele é trabalhado 24 horas..."

Plano 299: 43'04" – PG de um canto agudo de uma via estreita na favela, por onde circula um jovem armado. A voz, em over, de Adão começa a ser escutada: "Porque se você..."

Plano 300: 43'22" – Plano americano, de costas, de um jovem armado que desce uma via da favela. Continua a se ouvir a voz de Adão, em over.

Plano 301: 43'29" – Adão e sua família em casa. Voz e imagem em sincronia, ele continua a falar: "...que se encontram..."

Plano 302: 43'32" – Um jovem armado se desloca por uma viela. Começa a ser ouvida a voz de Luz: "O tráfico não substitui..."

Plano 303: 43'37" – Close em Hélio Luz, que continua a falar: "...pode ajudar um ou outro ..."

Plano 304: 43'44" – Panorâmica rápida e borrada da câmera, que estabiliza na imagem de dois jovens armados descendo por uma viela. Tomada em plongê. Hélio continua a falar.

Plano 305: 43'48" – Close em Hélio, que continua falando.

Plano 306: 43'52" – Imagem de arquivo. Câmera "passeia" pelo corpo de um homem sentado e algemado. É uma foto estática de Uê, que um letreiro identifica. Voz de Hélio em over (ele fala de Uê).

Plano 307: 43'57" – Close em Hélio, que continua falando.

Plano 308: 44'13" – Dois jovens armados descem, apressados, uma via da favela. Voz de Hélio em over.

Plano 309: 44'22" – Imagem de arquivo. PG de um policial em missão na favela, avançando com cautela e com uma arma apontada para a frente. Ele atira. Hélio em over.

Plano 310: 44'25" – Imagem de arquivo. PG de um policial em missão na favela, deitado em cima de uma platibanda e atirando com uma pistola.

Plano 311: 44'30" – Eslaide, que entra anunciando em letreiro: “O caos”.

Plano 312: 44'33" – Imagem de arquivo, continuidade daquela do plano 310. Dois policiais sob intenso tiroteio. Um letreiro esclarece: “imagens da TV Manchete”. Ouve-se a voz do repórter de TV: “O traficante está fugindo, olha só! E os policiais não param de atirar”

Plano 313: 44'51" – Mesma imagem do plano 310. Ouve-se tiros, som ambiente. Este plano é a repetição do plano anterior, em slow motion. Ouve-se a voz de Pimentel: “Você aperta este morro aqui, eles espirram no do lado...”

Plano 314: 45'33" – Close em Pimentel. Ele está em pé, no interior do quartel da PM. Ele continua a contar o que estava falando no plano anterior.

Plano 315: 45'46" – Internos de Instituto de correção jogam bola. Vestem calções azuis e camisetas sem mangas. Seus rostos estão borrados pelo efeito vaselina. Pimentel continua a falar, agora em over.

Plano 316: 45'50" – Close, em plongê, de um jovem estirado na grama do pátio do instituto de correção. Ele parece dormir. Pimentel continua seu depoimento desencantado.

Plano 317: 45'53" – PG do pátio do instituto de correção, lotado por detentos. A imagem reforça o discurso de Pimentel: não adianta eliminar ou neutralizar um porque a centenas de outros esperando para ocupar o lugar daquele.

Plano 318: 45'57" – Close em Pimentel, que continua falando: “...e talvez este que assumo...”. Termina o plano com a frase: “...por ser mais novo...”, que remeterá à imagem em close de um jovem no próximo plano.

Plano 319: 46' – Close em um jovem (bem jovem, e que já apareceu: Lico?), com balaclava. Claramente é uma ilustração à fala de Pimentel. Pimentel continua falando, em over.

Plano 320: 46'06" – PG do pátio de uma instituição de correção. Em primeiro plano, quase em close, aparecem jovens em vaselina, com camisetas sem mangas. Pimentel continua falando. Em 46'16", começa a ser ouvida em over a voz daquele jovem aprisionado na instituição de correção, que já apareceu vestindo moletom (conferir em qual plano). Ele fala: “por exemplo, assim ...”

Plano 321: 46'17" – Close no jovem de moletom, que continua a fala iniciada em over no plano anterior.

Plano 322: 46'28" – Close em jovem de perfil, no pátio da correção, com camiseta sem mangas, vaselina. Som ambiente. Ouve-se uma voz feminina em over: “E quando você entrou para esta...”

Plano 323: 46'33" – Close frontal em jovem no pátio da correção, sem mangas, vaselina. Ele responde à pergunta feita no plano anterior: “hã..., com onze anos”. A voz feminina em over continua a fazer perguntas a ele; qual sua primeira missão, etc., às quais ele responde.

Plano 324: 46'50" – Close frontal em dois jovens no pátio da correção, vaselina, sem mangas. Voz em over do jovem que aparece no plano anterior continua a ser ouvida.

Plano 325: 46'56" – Volta o close do plano 323. Jovem continua a falar; voz e imagem em sincronia. Ele conta como se livrou do corpo da vítima de seu primeiro homicídio, aos 11 anos de idade (ele conta que pegou sete pneus de carro; se corrige e diz que foram sete pneus de caminhão. Parece ser uma missão pouco possível para uma criança de onze anos, principalmente pela força física necessária. Ele está fabulando...). Termina com a frase: “Se eu tiver que matar de novo, eu mato.”

Plano 326: 47'25" – Close em Pimentel, dependências do BOPE. Ele fala: “Quando mata... A sensação é só de dever cumprido...”

Plano 327: 47'36" – Close no mesmo jovem que aparece 323. Ouve-se uma voz de mulher, em over, que pergunta: “Você já matou algum policial?”, ao que ele responde, balançando a cabeça: “Não...”

Plano 328: 47'41" – PG do pátio do quartel da PM, onde em primeiro plano aparecem seis ou sete PMs.

Plano 329: 47'46" – Travelling em que o foco é uma viatura policial se deslocando rapidamente por uma estrada de terra, com a sirene ligada. Começa a ser ouvida a voz do jovem interno de moletom, em over.

Plano 330: 47'52" – Close no jovem de moletom, interno. Ele continua o depoimento iniciada em over no plano 329.

Plano 331: 47'57" – PG de um grupo de PMS e de sua viatura, que está estacionada em uma estrada vicinal. Voz em over do jovem do plano anterior.

Plano 332: 48'05" – Close do mesmo jovem, no mesmo local (casa de correção). Ele continua a falar e demonstra, com gestos, como um bala pode acertar a testa de alguém.

Plano 333: 48'08" – PG de prisioneiros atrás de grades. Aquele de planos mais atrás (conferir), fala: "...lá na rua e colocar em prática tudo de novo, agora vai ser pior..."

Plano 334: 48'21" – PG, em travelling, de PMs (aparecem de costas) em um terreno relvoso e em aclave. Começa a ser ouvida a voz de Pimentel, em over: "É a polícia, ela ... vive essa guerra particular..."

Plano 335: 48'34" – Plano americano de Pimentel, nas dependências do BOPE, que continua a falar.

Plano 336: 48'39" – PG com travelling, em que a câmera se aproxima de um portão gradeado e penetra em um local que é identificado por um letreiro, como: "Escola João Luís Alves para menores infratores até 12 anos". Som ambiente.

Plano 337: 48'48" – PG, câmera mais fechada em um grupo de jovens, todos em vaselina, em um pátio interno da Escola João Luís Alves. Começa a ser ouvida a voz de... em over

Plano 338: 49' – Close em dois jovens. O que está à direita no quadro é o que fala (o mesmo da voz over do plano anterior). Um letreiro o identifica: "Zinho – 10 anos". "...vendeu lá os filho dela..."

Plano 339: 49'20" – PG em um grupo de jovens sentados; o ambiente é o mesmo do plano 337. Todos em vaselina.

Plano 340: 49'23" – Continuidade da mesma tomada que aparece no plano 338. Zinho continua a falar.

Plano 341: 49'44" – Outro ângulo enquadrando os mesmos jovens do plano anterior. Zinho mostra uma funda cicatriz na perna direita, dizendo que ela é consequência de um tiro que levou da polícia.

Plano 342: 49'51" – Close em Pimentel, que está de pé. Ele fala: "Eu não vejo fim... Não vejo luz..."

Plano 343: 50'02" – Travelling em um grupo de jovens (calção azul, camiseta branca sem mangas em todos, vaselina), sentados no chão de uma casa de correção.

Plano 344: 50'16" – Eslaide, com som característico, onde se lê: "cansaço".

Plano 345: 50'19" Plano inicia com feide out e abre para uma cerimônia fúnebre em um cemitério. É o enterro de um PM morto em combate. Um letreiro informa: "enterro do PM Rogério de Oliveira Santos – morto em combate com traficantes". Música fúnebre de fundo.

Plano 346: 50'33" – PG, por trás, de outra procissão fúnebre. No início do plano, ouve-se o som isolado de um sino. Um letreiro indica: Enterro

do menor Edmar dos Santos – morto em combate com policiais. Som ambiente.

Plano 347: 50'44" – PG frontal de outra cerimônia fúnebre, aquela do PM. Música fúnebre de instrumentos de metais. Um letreiro informa: “cemitério Jardim da Saudade”.

Plano 348: 50'49" – PG de uma banda marcial da PM. A música é a mesma do plano anterior, assim como a cerimônia fúnebre também é a mesma.

Plano 349: 50'54" – PG frontal da mesma cerimônia fúnebre, com o caixão em primeiro plano.

Plano 350: 50'58" – Detalhe de um caixão sendo colocado na cova. Um letreiro informa: “cemitério São João Batista”. Este plano é relativo ao enterro do menor Edmar dos Santos. No final do plano, o caixão é aberto e aparece o corpo de Edmar coberto por flores.

Plano 351: 51'03" – Close de meninos chorando, presentes ao enterro de Edmar. Uma voz over começa a falar nomes de menores que já foram mortos em confronto com a polícia. A câmera faz um travelling sobre o caixão aberto.

Plano 352: 51'12" – Close no mesmo jovem que já apareceu no plano 323.

Plano 353: 51'15" – PG em uma pequena multidão que acompanha o enterro do menor.

Plano 354: 51'17" – Close em Pimentel (mesmo ambiente em que aparece nos últimos planos). Ele começa a citar nomes: “Sargento Renato, que morreu neste morro, morro da mineira, numa...”

Plano 355: 51'27" – PG frontal da cerimônia fúnebre do PM Rogério. Música fúnebre da banda marcial, a que se sobrepõe a voz em over de Pimentel, que continua enumerando PMs mortos em confronto: “tenente Veja, sargento Brasuna, ...”

Plano 356: 51'34" – PG frontal da mesma cerimônia fúnebre do PM, em outro ângulo. Música fúnebre de fundo.

Plano 357: 51'38" – Close em perfil daquele soldado (conferir) que aparece lá nos primeiros planos. Ele fala: “Nunca vai ter fim esta guerra...”

Plano 358: 51'41" – PG da cerimônia fúnebre do PM, caixão em primeiro plano.

Plano 359: 51'44" – Detalhe do caixão do menor sendo colocado na cova. Som ambiente. Ouve-se uma voz em over: “Vou ficar nesta vida até morrer ...”

Plano 360: 51'49" – Plano detalhe do caixão do menor, onde aparece alguém colocando a mão na urna. A mesma voz over do plano anterior fala: “porque é meu destino. Eu fiz meu destino...”

Plano 361: 51'51" – Vista aérea da cerimônia fúnebre do menor.

Plano 362: 51'54" – PG do enterro do PM. Ouve-se a voz de Hélio Luz em over: “se é a questão de, de ...”

Plano 363: 52'01" – Close em Hélio Luz, em seu escritório. Ele continua a falar o que se ouve no plano anterior: “... do tráfico de drogas é séria, não é. As forças do bem perderam a guerra. Porque tá há muito tempo lá e não resolveram”. a música fúnebre da banda marcial está ao fundo.

Plano 364: 52'10" – Plano americano em Pimentel, que continua nas dependências da PM. Ele fala: “O único segmento do poder do Estado que vai ao morro é a polícia.”

Plano 365: 52'15" – PG da multidão que acompanha o enterro do PM. Música fúnebre continua ao fundo (provavelmente som ambiente). Ouve-se a voz de Pimentel: “só a polícia não resolve”.

Plano 366: 52'19" – Close em uma mulher, que chora na cerimônia fúnebre do soldado da PM.

Plano 367: 52'22" – Contraplongê em dois meninos que acompanham o enterro do menor.

Plano 368: 52'25" – Plano aéreo do enterro do menor. Ouve-se a voz do fundador do comando vermelho: “Eu tomei penitenciária

Plano 369: 52'33" – Close no fundador, que continua falando: “...metralhadora, granada...”

Plano 370: 52'40" – Close (mais aberto) onde aparecem um menino e uma mulher acendendo velas no enterro do menor. A voz do fundador continua: “Prá que? Que história que eu fiz?”

Plano 371: 52'43" – Outro plano fechado (ou um close aberto), onde aparecem um jovem e algumas mulheres no enterro do menor.

Plano 372: 52'48" – PG, câmara fixa. Pela esquerda, entram em campo uma mulher vestida de branco conduzida pelo ombro por um homem alto, de camisa branca. O caixão segue logo atrás. Música fúnebre ao fundo.

Plano 373: 53' - Close em Pimentel, mesmo ambiente dos planos anteriores em que ele aparece. Ele fala: “Ah, eu chego em casa depois de uma operação até difícil, em que um policial nosso foi baleado...”

Plano 374: 53'07” – PG frontal de PMs enfileirados no enterro do PM, portanto fuzis que são engatilhados

Plano 375: 53'10” – Close em Pimentel, que fala: “Que teve traficante morto, não é? ...”

Plano 376: 53'13” – Os PMs que engatilharam seus fuzis aguardam ordens. Uma voz de comando diz: “Apontar!” e os PMs levam as armas ao ombro, em posição de disparo.

Plano 377: 53'15” – Close em Pimentel, que continua falando: “...nosso familiar nem pergunta mais, como é que foi...”

Plano 378: 53'24” – PG dos PMs com as armas prontas para disparo. A voz de comando diz: “Fogo!” e eles disparam em direção ao chão.

Plano 379: 53'27” – Close em Pimentel, que diz: “Estou cansado.”

Plano 380: 53'29” – PG em que aparece a urna funerária do menor sendo lacrada.

Plano 381: 53'33” – PG do grupo de PMs que disparam suas armas em honra a seu colega morto. Ouve-se a voz de comando: “Carregar!” e, em seguida o som do engatilhamento: “Apontar! Fogo!”.

Plano 382: 53'42” – PG em travelling no cemitério onde está a urna do menor. O som de fundo é o crepitar de fogo. Aparece a urna do menor, onde na frente há várias velas queimando. Letreiro no canto esquerdo inferior do quadro, em letras pretas, onde se lê: “Pimpolho – Menino de Rua *1981 +1993”. A imagem vai se dissolvendo em branco, em um demorado feide out. Acima, no centro, começa a aparecer um letreiro: “Hélio de Souza Santos – Metalúrgico *1965 +1993”. A ela se dissolve ainda mais em branco e aparece, no centro, à esquerda: “1º Ten. José Areas Azevedo Junior *1973 +1997”. A tela vai ficando cada vez mais dissolvida em branco e aparecem cada vez mais nomes, indicando a data de nascimento e a da morte, com alguma breve referência biográfica, como “sargento”, “dona de casa”, “frentista”, “cabo”, “menino de rua”. A tela vai sendo completamente tomada por estes nomes, que se sobrepõem e se confundem. O som de fundo, até 54'36”, é apenas o do crepitar de uma chama. Suavemente começa um som de violino, que aos poucos é complementado pelo som de outros instrumentos, formando uma música triste. Em 55'03” já não é possível mais identificar nenhum nome: estão todos misturados, formando uma grande mancha preta, que

se espalha. Em 55'18", a última mancha branca se apaga, ficando a tela completamente preta. Em 55'19" aparece um letreiro: "Três meses após ser entrevistado, Hélio Luz entregou seu cargo na Polícia Civil. Hoje ele é deputado estadual pelo Rio de Janeiro." Em 55'26" aparece outro letreiro abaixo do primeiro (que é mantida na tela): "Adriano foi preso em janeiro de 99. Em março, fugiu mais uma vez da prisão". Em 55'35" os dois letreiros desaparecem da tela, em feide. Em 55'37" começam a aparecer os créditos do filme: Direção Katia Lund/João Moreira Salles ... Em 56'38" finaliza a apresentação dos créditos.

APÊNDICE B - Transcrição da faixa comentada do DVD do filme *Notícias de uma Guerra particular*.

Participantes:

Katia Lund: Katia Lund

J.M. Salles: João Moreira Salles

C.A. Mattos: Carlos Alberto Mattos

E. Coutinho: Eduardo Coutinho

Duração: 56'36"

J.M. Salles - Eu sou João, eu co-dirigi esse filme com a Kátia, e vou responder às perguntas que vocês me fizerem.

Katia Lund - Eu sou a Kátia Lund, dirigi com o João Salles esse filme e também vou responder.

C.A. Mattos - Eu sou Carlos Alberto Mattos, sou crítico e pesquisador de cinema, estudioso de documentários.

E. Coutinho - Eu sou Eduardo Coutinho, diretor de cinema.

C.A. Mattos - Vocês, é... Esse filme começou já com essa idéia de ser um filme sobre o conflito entre policiais, traficantes e no meio os moradores da favela, ou ele teve outro princípio?

J.M. Salles - Não, acho que começou assim: a idéia, era um momento muito crítico da vida da cidade do Rio de Janeiro, havia uma política de enfrentamento nos morros muito acirrada. O general Cerqueira, era o secretário de segurança, ele acreditava numa solução bélica, digamos, naquela época e três pessoas se reuniram: a Kátia e o Waltinho primeiro, e eu em seguida, e uma coisa que ficou muito claro desde o início é que a gente queria fazer um filme que fosse apenas um testemunho do que tava acontecendo e que a gente não queria falar com especialistas, cientistas políticos, sociólogos, falar apenas com as pessoas diretamente envolvidas com o problema: O policial, o traficante, e o morador.

C.A. Mattos - Essas tomadas aéreas da favela, uma imagem que eu acho que ficou bastante é... Circulou muito nos documentários brasileiros dessa época, a gente vê no *Santo Forte* com sentidos diferentes, mas a gente vê também no *ônibus 174* um pouco mais tarde, um filme diretamente influenciado por *Notícias* de ordem particular. O fato de

fazer um filme prá televisão influenciava de alguma maneira a forma de vocês tratarem os assuntos?

J.M. Salles - Não sei, não sei ... tem o problema do tempo né, tinha que ser um filme de 54 minutos e tal, e isso talvez mude. Agora, a abordagem, foi um filme né cara, que foi feito sem pesquisa, foi um filme de urgência. A gente geralmente leva seis, sete meses antes de começar a filmar um tema, nesse caso acho que entre a primeira reunião e o primeiro dia de filmagem, se passaram, o que Kátia, três semanas?

Katia Lund - Não, na verdade teve um tempo grande anterior, mas era prá adquirir a confiança das pessoas. Agora, a pesquisa em si, a gente filmou, diretamente.

E. Coutinho - Que pesquisa?

Katia Lund - Por exemplo: esse policial que tá aí, a gente foi descobrir no dia que a gente chegou prá filmar.

J.M. Salles - (2'44") A gente não sabia que ele existia, a gente foi fazer uma entrevista com o comandante do BOPE, que essa unidade que invadia morros com muita freqüência, uma unidade de intervenção em favela e fizemos essa entrevista com ele, uma entrevista oficialasca e tal e na hora de ir embora alguém disse alguma coisa que nos pareceu interessante, perguntou: "*vocês já estão indo embora?*" e eu respondi de costas "*estamos indo embora, nosso dia terminou e tal*" e ele, que é o Pimentel, falou "*que sorte por que eu ainda tenho que invadir uma ou duas favelas.*" Eu achei que era uma frase interessante, me virei, era ele e perguntei se ele queria dar essa entrevista, a Kátia tava do meu lado. E a entrevista foi feita com ele 5 minutos depois da gente tê-lo conhecido.

E. Coutinho - Mas e quantas vezes ele foi entrevistado?

J.M. Salles - Uma vez só, essa vez.

E. Coutinho - Em um dia, numa vez?

J.M. Salles - Numa vez só.

E. Coutinho - Tudo que ele diz no filme...

J.M. Salles - Tudo que ele diz acontece 5 minutos depois da gente conhecê-lo numa entrevista de 20 minutos, 25 minutos.

C.A. Mattos - Essa, a gente passou ali agora por uma criança que tapa o rosto espontaneamente e você tem esses personagens com as identidades tapadas. Como é que era essa condição? Isso era uma negociação, isso era parte da negociação de acesso a essas pessoas, que elas não fossem identificadas? Como é que isso era feito?

Katia Lund - Não, na verdade esse menino que tá aí na FUNABEM, é FUNABEM esse lugar né?

J.M. Salles - Padre Severino

Katia Lund - Padre Severino, ele topou fazer a entrevista na hora, ele não colocou nenhuma condição de cobrir o rosto ou não, ele era menor, mas foi uma opção nossa de proteger.

J.M. Salles - Não e eu acho que é até um preceito legal, acho que você não pode mostrar um menor infrator exibindo seu rosto, eu acho que você tem que fazer isso. Com todas as razões do mundo.

E. Coutinho - Mas se fosse maior também era complicado né.

J.M. Salles - Sim, todos eles aparecem, os traficantes... O Adriano aqui, por exemplo, ele usa essa máscara.

E. Coutinho - Quero saber o seguinte. Por que vocês escolheram Santa Marta, e segundo: como foi a divisão de autoria de vocês dois?

Katia Lund - Bom, a primeira conversa que eu tive foi com o Waltinho. O Waltinho tava me chamando prá fazer uma assistência prá ele no *Central do Brasil* e ele me perguntou o que tinha acontecido no morro durante um clipe do Michael Jackson, e quando eu comecei, e esse clipe foi filmado no Santa Marta.

J.M. Salles - E a Kátia era produtora.

Katia Lund - É

E. Coutinho - Do clipe?

J.M. Salles - Isso.

Katia Lund - É, eu tava preparando a locação e eu comecei a explicar o que tinha acontecido e o Waltinho se interessou, ele falou: "*você não se interessaria em fazer um documentário sobre isso?*" eu falei que sim, o dono do morro Santa Marta tinha acabado de ser preso e ele me perguntou se eu iria falar com ele na prisão e eu topei. Foi aí que começou a pesquisa do documentário.

C.A. Mattos - Isso foi quando?

Katia Lund - Em fevereiro de 96.

J.M. Salles - Aí ele fugiu da prisão e quando a gente decidiu fazer o filme, em 99, alguém me levou até o local em que ele tava escondido, ele não tava no Rio de Janeiro, tava numa cidade fora do Rio de Janeiro, fora do estado do RJ eu fui até lá e me levaram até ele e eu conversei com ele, era o Márcio, e disse que queríamos fazer um documentário e que era muito importante conversar com o pessoal que representasse o tráfico, e ele disse que falaria e que colocaria, enfim, uma das pessoas

que trabalhavam prá ele em contato com a gente e foi assim que a gente conseguiu filmar no Santa Marta.

E. Coutinho - Mas péraí, Ela falou 96 e você falou 99, tem três anos isso?

Katia Lund - É, a pesquisa, a idéia surgiu em fevereiro de 96 aí as primeiras filmagens aconteceram no final de 96 no Canta Galo com essas bailarinas e depois quando terminou a filmagem do *Central do Brasil*, que foi em 97, março, foi aí que começaram as filmagens do grosso do documentário.

J.M. Salles - É, então eu me enganei, eu me encontrei com ele no esconderijo em 97, um pouco antes da gente começar a filmar. Mas eu...

E. Coutinho Que foi? Filmagem...

J.M. Salles - 97.

E. Coutinho - 97.

J.M. Salles - Mas é importante dizer o seguinte, quer dizer, tudo que é visto nesse filme, eu diria prá vocês, 90% do que é visto nesse filme foi rodado num tempo muito, muito curto, prazo de tempo muito, muito curto, e eu insisto, quer dizer, entre o momento de fazer o filme real, quer dizer "*vamos fazer o filme*", não "*vamos pensar em fazer um filme sobre isso*", não, "*vamos fazer o filme*", reunir a equipe, conseguir financiamento, até o momento da realização do filme se passou muito pouco tempo, muito menos do que eu estou acostumado e eu acho que o filme reflete um pouco isso, é um filme de urgência. Os personagens, como disse a Kátia, foram quase todos encontrados no momento da filmagem. A gente ia até uma delegacia, entrava, e quem víamos, entrevistávamos na hora. O Pimentel que é o policial que dá nome ao filme, foi encontrado 5 minutos antes.

C.A. Mattos - O Adão Dãxalebaradã, que seria depois, depois viria a ser o personagem de um curta, do Walter Salles e da Daniela, o *Armas e Paz* né, como é que vocês chegaram a ele?

J.M. Salles - O Adão é anterior, o Adão a gente já conhecia.

E. Coutinho - Não, espere eu falar, público nenhum vai notar isso, eu como conheci eu sei que é o seguinte, que é um elemento que não é exatamente estranho, eu sinto que tem o Santa Marta, que digamos, é o local básico, né, você tem lugares que tem prisão, Padre Severino, que são as instituições... então... e daí então este negocio do Adão e dela, me pareceu que realmente que tinha uma origem de um filme que acabou sendo esse, acabou sendo isso

J.M. Salles - É verdade

E. Coutinho - Pelo charme, enfim, pelo Adão, pelo que ele é né.

J.M. Salles - É verdade isso, é verdade.

J.M. Salles - O Adão era um personagem que.. ele morreu, o Adão há pouco tempo... Eu já vou falar do Paulo Lins, mas que o Waltinho havia conhecido e que gostou muito dele, ficou muito impressionado com o Adão e tal e em algum momento se pensou em fazer um filme ancorado no Adão e na Janete que era a mulher do Adão e eles tinham uma menina que era bailarina e fazia parte desse projeto de, enfim, meninas de favelas do Rio de Janeiro que dançavam balé e em algum momento isso foi um pouco o norte do filme, a gente acabou deixando isso prá trás, mas é verdade, o Adão é um personagem que a gente já conhecia antes de começar o filme. Agora, deixa só eu falar do Paulo aqui, um instantinho, o Paulo Lins: nesse momento o Paulo Lins ainda não tinha publicado *Cidade de Deus* eu soube pelo Luiz Schwarcz, dono da Companhia das Letras, que ele tinha recebido um manuscrito de um livro e era um livro que chegava recomendado pelo Roberto Schwarcz e era um livro único por que pela primeira vez alguém com experiência real de viver em favelas escreveu um livro sobre a violência da favela. E a gente, Kátia e eu, fomos até à casa dele em Santa Tereza, eu me lembro, e essa eu acho que é a primeira entrevista que ele dá, prá televisão, na vida dele, ele não era conhecido, e ele tá um pouco nervoso, a gente sente na primeira vez que ele fala né, mas é bacana saber que, enfim, o Paulo Lins aparece aqui pela primeira vez.

C.A. Mattos - Esse tipo de imagem, é imagem de arquivo que vocês usaram também a imagem de TV Manchete, do filme *Uma Avenida Chamada Brasil* do Octávio Bezerra e imagens de época

E. Coutinho - As imagens de tiroteio são em geral, de arquivo, ou não?

J.M. Salles - A gente não filmou tiroteio, a única cena mais tensa que a gente filmou, a gente comenta quando ela aparecer.

E. Coutinho - Bom, uma coisa que me faltou explicar foi o seguinte. Coutinho como você e a Kátia evitaram se destruir, brigar, se matar... Isso é uma coisa que, como vocês se dividiram?

J.M. Salles - Por que eu sou educadíssimo.

E. Coutinho - E ela?

J.M. Salles - Também é.

E. Coutinho - Não, não basta ser educadíssimo... Como vocês dividiram a presença, havia uma situação de filmagem, pelo menos. Um dia o João ia, um dia você não ia, mas e como é que era?

J.M. Salles - Olha, deixa eu dizer, eu acho que Katia e eu estivemos juntos quase em todas as filmagens e a gente dividia as perguntas, eu sentava de um lado da câmera, ela sentava de outro lado da câmera, quem fazia a câmera era o Walter Carvalho, e a gente ia perguntando ao sabor do que nos interessava saber e a maneira como a pessoa respondia, tanto assim que em grande parte das entrevistas, você ouve a minha voz em off, você ouve a voz da Kátia em off, e em algumas entrevistas a gente ouve também a voz do Waltinho. No início da filmagem o Waltinho participou do processo, eu acho que ele foi no Santa Marta, eu acho que ele tá junto na entrevista do Paulo e daqueles meninos que mostram as armas.

Katia Lund - No Padre Severino, ele tava também.

J.M. Salles - No Padre Severino ele tava também, e eu acho que com Hélio Luz ele tava também, apesar da gente não ouvir a voz dele, mas acho que ele tava lá também.

E. Coutinho - Mas e na montagem, como é que foi os dois? Brigaram?

Katia Lund - Não, na verdade, eu comecei tentando organizar o material, depois o Waltinho entrou e editou durante um tempo e a gente editou eu acho que umas 6 vezes até que o João pegou e se enfurnou e ele editou a última versão e foi mostrando prá gente mas na verdade foi o João que estava editando.

E. Coutinho - Por que você demorou tanto assim?

J.M. Salles - Por que, pelo seguinte. Coutinho no mesmo momento eu estava fazendo outras coisas, agora, eu tive a sensação, e todo mundo concordou comigo, Kátia e Waltinho, que a idéia... A gente tentou até o último momento incorporar essas meninas bailarinas no filme, e o filme terminava de maneira piegas, era uma maneira, era uma falsa solução, piedosa e tal, durante muito tempo foi isso, entende? Você mostrava o câncer e no final, você apresentava, entende, o antídoto e não há antídoto nenhum, é muito legal que existam pessoas dispostas a subir numa favela e ensinar balé às pessoas, mas é claro que não se resolve o problema dessa maneira e quando você termina um filme assim, você dá o soco e depois você assopra. Eu acho que a minha contribuição na edição final do filme foi assumir o desencanto, entende? O filme termina de maneira, enfim, da maneira como termina, não há solução,

não se propõe solução nenhuma e termina numa espécie de beco sem saída, que não é uma afirmação de pessimismo, mas é apenas uma, como dizer, uma afirmação, um certo ceticismo em relação à maneira como o problema é constantemente enfrentado na cidade do Rio de Janeiro, e se continuar com esse tipo de política de fato não há solução. Mais ou menos é isso que o filme tenta dizer.

C.A. Mattos - Coutinho, você, esse filme, há 10 anos antes, exatamente 10 anos antes, você tava subindo esse morro prá fazer o *Santa Marta*, né, você percebe algum tipo de diferença que tá no morro e não no filme, digamos, não no tratamento, mas que tá naquele ambiente mesmo em relação ao tempo que você esteve lá filmando?

E. Coutinho - A minha referência é esse filme, por que eu não voltei ao Santa Marta, praticamente uma ou duas vezes prá mostrar o filme mas rapidamente, e há muito tempo, então a realidade do Santa Marta eu conheço muito mais por esse filme que por notícia de jornal, mas é evidente, calculo eu, que tudo ficou muito pior.

Katia Lund- Eu acho interessante que quando eu comecei a pesquisa na prisão com o Marcio, ele falou prá mim: *“Ó, se você tá querendo entender, você tem que ver aquele filme do Coutinho, o “Duas Semanas no Morro” né, e aí ele falou assim: “eu tinha 14 anos ali, e eu já era quem eu sou hoje”*. E ele deu uma entrevista em que ele fala assim: Você perguntou: e você quer crescer, você quer trabalhar quando você crescer? E ele responde *“trabalhar, prá mim, é difícil, por que eu não posso me negar a tanto, eles querem que eu seja o que eu não sou.”* Aí ele já falou que, ele já contou o que ele ia ser.

J.M. Salles - É, não, lá ele diz que gostaria de ser um engenheiro ou algo assim, mas que ele sabia que jamais conseguiria entrar numa faculdade, etc. e tal e que o que restava era pouco. Ser melhor porteiro, ser o melhor gari, e tal, prá ele era pouco. Isso ele me disse pessoalmente quando eu o encontrei pela primeira vez, nesse tal esconderijo fora da cidade do Rio de Janeiro.

C.A. Mattos - O Rodrigo, é interessante a gente pensar que...

J.M. Salles - O Rodrigo é o Pimentel

C.A. Mattos - O Rodrigo Pimentel, esse que tá falando em off agora, ele já deixou, trocou a polícia pelo cinema. Por que ele saiu do BOPE e hoje é um produtor, documentarista, participou do *Ônibus 174*, tá produzindo filmes agora também, tá documentando índios na Amazônia... É uma coisa interessante.

E. Coutinho - Você sabia que ele tinha formação universitária na área antes?

J.M. Salles - Eu não sabia nada, como eu falei, a gente não sabia nada dele, na verdade é um desses acasos que passam na frente do documentário e só do documentário, entende? É, a gente tava juntando material prá ir embora às 6 da tarde, nesse batalhão do BOPE na cidade e quando ele fala “*que sorte que vocês tão indo prá casa, porque eu ainda tenho que invadir duas ou três favelas*” foi a primeira fala hesitante de um policial, entende? Por que a fala oficial do comandante, de todos os policiais é uma fala firme também, não há sombras, só há certezas ali, então, e ele hesitou, ele teve a coragem de demonstrar um... Eu não diria um receio, mas um desassossego, digamos assim. Aí eu falei “pô, esse cara é interessante” e a gente levou ele prá janela e ele disse “*eu só posso falar com autorização do comandante*” e a gente tinha acabado de entrevistar o comandante, voltamos ao comandante, pedimos a autorização, ele autorizou, e o Pimentel falou com a gente ali em uns 20 minutos.

E. Coutinho - Previamente vocês sabiam que ter um cara do BOPE seria uma coisa essencial, quase essencial pro filme?

J.M. Salles - Ah, sim, por que essa era a grande unidade de intervenção em favela, né, “*os homens de negro*”, como chamavam os traficantes.

E. Coutinho- Por que tudo que ele fala prá você, ele não é testemunha ocular, tá, ele pode ser que ele, né, tivesse uma formação universitária e tá passando falta que ele tá na guerra em campo, tudo que ele diz no filme, é 10 vezes mais forte que tudo que possa ser dito pelo Hélio Luz ou pelo Paulo Lins ou quem fosse.

J.M. Salles - Claro

E. Coutinho - Então isso eu achava extraordinário, o personagem que...

C.A. Mattos - É, a gente tem...

C.A. Mattos - Perdão

Katia Lund - A gente nunca imaginou que ele fosse ser tão sincero, e tão aberto com a gente, a gente não imaginava

J.M. Salles - E aí, é um pouco essa história que nem sempre acontece em documentário, mas que quando acontece é extraordinário. Eu tenho certeza absoluta que o Pimentel tá dizendo tudo aquilo pela primeira vez inclusive prá ele, ele tá se dando conta do trabalho de sísifo que ele faz ali, entende, da inutilidade da ação diuturna de invadir favela, de matar traficante, de ver companheiro morrer, acho que ele nunca tinha se dado

conta disso, ele articula isso pela primeira vez, não só prá gente, como talvez principalmente prá ele mesmo, não é outra razão pela qual depois de, sei lá, seis ou sete meses depois ele não tava mais na polícia.

E. Coutinho - Quando o filme ficou pronto ele não tava na polícia?

J.M. Salles - Não, eu acho que ele ainda tava, mas ele saiu logo depois. Ele saiu em seguida. Mas eu acho que por isso eu acho que ele é o melhor personagem do filme. Ele é o melhor personagem do filme por que ele é o único que diz alguma coisa que nunca tinha sido dita antes. Por ele, inclusive.

C.A. Mattos - É e ele faz a ponte, né, entre a vivência daquele ambiente e a explicação daquele ambiente né, ele é o explicador que vive lá, quer dizer o Hélio Luz ele tá distante, ele tá num gabinete né, tem...

J.M. Salles - Não, mas eu acho que o Hélio tinha muita experiência também em ação e tal, mas o discurso do Hélio, a gente pode falar disso quando entrar o Hélio é um discurso já pronto, o Hélio já dizia isso, na verdade assumiu aquela cadeira prá poder dizer exatamente isso, ele não tá ali pensando algo novo, eu acho que ele diz interessante, mas não é prá ele, Hélio Luz, novo, é novo pro Pimentel, o Pimentel tá dizendo aquilo pela primeira vez e isso é sempre bom quando acontece em filmagem por que é um ato de filmagem, não teria acontecido se não fosse o fato de nos estarmos ali filmando ele.

C.A. Mattos - Como que era a relação de vocês com o Walter Carvalho, com a câmera?

J.M. Salles - Essa por exemplo, esse filme é cheio de imagens roubadas: essa imagem de futebol é roubada de *Futebol*, um documentário que eu tava fazendo ao mesmo tempo; isso aqui são imagens da BBC; essa imagem é nossa; a imagem...

E. Coutinho - Essa?

J.M. Salles - Essa é nossa.

E. Coutinho - Essa é de vocês?

J.M. Salles - Essa é nossa

E. Coutinho - Mas em que circunstância? Eu tô curioso por que essa é de vocês né?

Katia Lund - É.

E. Coutinho - Vocês tão lá e de repente “pi”, faz isso, ou não?

Katia Lund - É, na verdade os meninos tavam lá e a gente queria fazer, pedir pro Walter acompanhar os meninos, e eles permitiram e ele foi atrás, não foi a equipe inteira, foi o Walter seguindo eles.

J.M. Salles- Essa é uma ronda natural que eles fazem, mas é claro que pelo fato de saberem que tem uma câmera atrás, deve haver um certo teatro aí, entende, de achar que tá no Vietnã, entende? Esses meninos, em parte, acabam entrando pro tráfico também pela fantasia do uso da arma, da ação, tem um fascínio por isso, e você potencializa quando você põe uma câmera atrás né.

Katia Lund - Agora, eu tava lembrando, João, eu acho, não tenho certeza, mas o Adão, eu acho que a gente descobriu ele também, por causa da bailarina.

J.M. Salles - (20'39") Foi o caminho inverso, né, exatamente

Katia Lund - A gente foi filmar a bailarina e ele chegou na casa dela e tava o Adão e a Janete e a gente ficou tão fascinado com ele que a gente gastou 10 latas de negativo com ele e aí que surgiu a idéia da Daniela da gente fazer outro filme em cima dele.

J.M. Salles - É verdade. Mas eu me lembro de ir antes fazer o *Notícias*, eu me lembro de ir antes, ir até o Cantagalo fazer essa entrevista que tá aqui, e não era muito claro que era entrevista para o filme sobre violência, era uma coisa um pouco mais... Podia ser o Adão, mas naquela época em que a gente filmava sem saber direito prá que ia usar o material, entende? Porque não tava muito claro que filme a gente tava fazendo, podia ser um filme sobre as bailarinas, podia ser um filme sobre o Adão, podia ser uma porção de coisas.

Katia Lund- A gente sabia que o material era bom.

J.M. Salles - É, e ponto.

E. Coutinho - Você sabe que a pesquisa do Santa Marta, do Santo Forte, que no início era religião geral, tal, alguém me falou do Adão. Tem uma pesquisa para o Adão, não sei se existe ainda e ele em termos de religião também é fantástico, além das músicas que ele faz, ele tem uma teoria sobre o candomblé e etc., mas é o fascínio que esse cara tinha né.

Katia Lund - É, ele misturava todas as teorias, Kafka com candomblé com qualquer coisa, né

J.M. Salles - E a relação com o Walter Carvalho, por exemplo, que, enfim, eu trabalho com Walter Carvalho desde *América*, de 86, 87, há uma simbiose muito grande, uma facilidade de comunicação muito grande e o Walter assume riscos, o que é uma coisa muito bacana dele. Nesse caso específico o risco foi o seguinte: “*vamos fazer um filme em película, mas sem luz nenhuma, não há um único refletor, então eu... Na*

casa do Adão, que é uma casa escura, não há luz nenhuma, nenhuma, nenhuma...

C.A. Mattos - É, e o Walter ele se deixa...

J.M. Salles - Ele gosta disso.

C.A. Mattos - Ele gosta de arriscar a qualidade da imagem dele por uma coisa de risco de criação.

C.A. Mattos - É.

C.A. Mattos - E vocês filmaram então em 16, super 16?

J.M. Salles - Filmamos em super 16, por que, isso é uma coisa que nós já devíamos ter dito, não dissemos, mas esse era um filme parcialmente financiado pela televisão francesa, os franceses queriam um filme sobre violência no Rio de Janeiro e havia então uma determinação de que o suporte deveria ser em película.

E. Coutinho - Olha, esse acesso a prisões, institutos, tal, seria hoje igual ao que vocês tiveram, ou mudou, as circunstâncias mudaram?

J.M. Salles - Eu acho que mudou completamente.

E. Coutinho - Não se deixaria ser filmado no Padre Severino?

J.M. Salles - Eu acho muito difícil. Esse filme conta com uma grande sorte, que se chama Hélio Luz. O chefe da polícia civil, naquele momento, na cidade do Rio de Janeiro, era um sujeito muito, muito fora do padrão. Era o Hélio Luz, um velho militante de esquerda, que segundo ele, teria assumido essa cadeira, a cadeira do chefe de polícia civil, esse posto, prá poder exatamente abrir, dizer “olha, é isso que nós fazemos”, que é o que ele diz ao longo da entrevista dele no filme e foi crucial prá conseguir os acessos. Uma coisa que nunca tinha sido filmada antes, que é aquele depósito de armas, só foi filmado por que ele autorizou. Depois o Waltinho voltou lá e há uma cena

E. Coutinho - No primeiro dia?

J.M. Salles - No primeiro dia.

J.M. Salles - ...que se passa ali dentro. O xadrez da delegacia foi ele que autorizou, não se filmava aquilo.

Katia Lund - A 26.

J.M. Salles - É, tanto assim que o *Ônibus 174* tentou filmar o xadrez e não conseguiu e usa as nossas imagens

E. Coutinho - Xadrez

J.M. Salles - Ele entra no xadrez vazio, mas um xadrez com pessoas presas, ele não conseguiu autorização e aí o Padilha usou as imagens do *Notícias*.

E. Coutinho - Padre Severino foi também o Lúcio?

J.M. Salles- Já não me lembro

Katia Lund- Foi super difícil, foi muito difícil, eu não lembro como é que a gente conseguiu.

Katia Lund- Foi o que mais demorou, foi entrar aqui, no padre Severino.

C.A. Mattos- E aí que tem vozes fazendo perguntas, e o Walter também participa dessas entrevistas?

C.A. Mattos- O Waltinho tava aí, o Waltinho tava aí também

J.M. Salles - O Waltinho tava aí, a Kátia né

E. Coutinho - Olha, outro momento, principalmente no caso dos traficantes que vocês filmaram, coisas foram ditas e que vocês não usaram por que seria insuportável ou sei lá, ou insuportável prá vocês ou prá própria pessoa que falasse, embora com capuz...

J.M. Salles - Não, a única entrevista que não foi usada foi a do Márcio.

E. Coutinho - A dos traficantes normais que aparecem nada de...

J.M. Salles - Nada. Olha, eu já montei esse filme há algum tempo, eu não me lembro mas eu...

E. Coutinho - Havia alguma coisa que te chocasse que você dissesse “*Não isso não vai*”, não né?

J.M. Salles - Não, acho que não.

C.A. Mattos Existe um discurso anti-policiaL muito forte da parte dos moradores. Como é que vocês interpretam isso? Que existia já no *Santa Marta, Duas Semanas do Morro* do Coutinho, repete aqui também como se a grande ameaça viesse dos policiais... Sempre.

J.M. Salles - Eu acho que isso aparece mais no filme do Eduardo, acho que aqui aparece um pouco menos, acho que aqui é bem equilibrado, falam mal, enfim, tem medo da polícia e tem também medo do traficante. Agora, o Eduardo tava falando com a gente antes, acho que era o que o Eduardo dizia, diz aí Eduardo...

E. Coutinho - Não, eu acho que isso não tem muita solução... que é o seguinte. Coutinho que quando você acusa em qualquer filme é o que se faz hoje na televisão, a polícia como instituição, isso não tem o menor problema prá polícia, ninguém leva em conta a credibilidade da polícia. Se você não acusar o sargento tal, tal...

C.A. Mattos - Não tem represália direto, né...

E. Coutinho -... O sargento tal tá numa represália por que isso é normal e todo mundo aceita. Falar do tráfico, você só pode falar no passado e quando o passado não, talvez, remotamente possa voltar quando ele tá

mesmo eliminado. O que torna esse discurso complicadíssimo por que a polícia é o que é realmente, um terror, mas se torna algo muito mais fácil, você entende?

J.M. Salles - Essa é a cena que eu dizia lá atrás, foi a única situação tensa filmada por nós, no caso por mim, por uma razão, aqui o filme já tinha terminado, aqui a gente já imaginava que o filme tivesse terminado e eu tava fazendo um documentário sobre Paulo Cesar Caju e me ligam prá dizer “olha, o Santa Marta tá sendo invadido e aí eu pego a minha equipe que tava atrás do Caju e eu vou pro Santa Marta, e a Kátia já não tava com a gente e nem o Waltinho.

Katia Lund - Na verdade eu tava, na verdade eles me ligaram e eu liguei prá Raquel...

J.M. Salles - Mas você apareceu nesse dia?

Katia Lund - Eu tava lá o tempo inteiro, na verdade a Raquel me ligou

J.M. Salles - E eu tinha me esquecido disso...

Katia Lund - Dizendo que o João tem que ir, mas a gente tá filmando outra coisa, mas vocês precisam ir e foi a favela que ligou prá gente. Vocês precisam vir, tem três helicópteros, tinha carro da polícia até lá embaixo no Botafogo e na hora que a gente foi filmar isso aqui, o pessoal do morro tava falando “*vocês precisam seguir a polícia com aqueles moços, porque a polícia vai matar eles*” e aí eu virei prá você e falei “*João, a gente tem que filmar isso*” e você falou “*é, mas a equipe não tá paga prá isso*” e você liberou a equipe e você falou “*me dá a câmera aqui*”, você foi operando a câmera, eu fui levando o chassi e eu e você que subimos aquilo.

E. Coutinho - Essa cena do cara empurrando a mulher é essa a parte?

J.M. Salles - É, eu tinha me esquecido completamente, quis dar uma de bacana dizendo que tava sozinho.

C.A. Mattos - Mas a câmera era sua, né João?

J.M. Salles - Eu tava segurando a câmera e a Kátia tava junto

Katia Lund - Não, e depois o Waltinho apareceu no final.

J.M. Salles - É, mas aí as imagens já não existem, por que ele apareceu à tarde e a gente filmou alguma coisa à tarde, eu lembro que à tarde teve tiroteio. Eu me lembro de uma hora que o Aluísio Compasso que fazia o som se atirou no chão, numa pedra, a gente ficou atrás de um muro, qualquer coisa assim, por que houve tiro, mas por alguma razão essas imagens não estão no filme. Isso tudo aconteceu de manhã, e agora você me diz que você também tava, nós dois juntos...

E. Coutinho - Tinha televisão também ou vocês chegaram depois?

J.M. Salles - Sim, mas a televisão é inteiramente controlada pela polícia né, então...

E. Coutinho - Sempre, como sempre.

J.M. Salles - A polícia dizia “não subam”, eles não sobem.

Katia Lund - É.

C.A. Mattos - E como é que vocês subiam se a televisão não subia?

J.M. Salles - Por que não há nada que impeça, né. É só você não querer... Você não sobe por que você precisa da informação da polícia, e, portanto, você tende a acatar o que a polícia te pede, em nome de uma informação que virá mais tarde e tal.

E. Coutinho - Não, mas aí o básico é o seguinte, que você tinha de um lado o Hélio Luz que te dava apoio e do outro lado o acordo do Marcinho e isso daí era uma coisa essencial prá você não ser confundido com um fato de que você... Entendeu, tipo impositivo, isso é importante...

Katia Lund - É, mas não...

E. Coutinho - Não?

J.M. Salles - Mas de fato a polícia não queria que nós subíssemos.

E. Coutinho - Não, a polícia sim.

J.M. Salles - Eles tão dizendo nesse momento “*olha, fica aí*”, é o que ele tá dizendo aí, mas eles não podem impedir, essa é uma favela aberta, enfim, né, quer dizer...

Katia Lund - Mas a verdade é que a favela, o pessoal ali, muita gente reconhecia a gente, então a gente tava à vontade, a gente conhecia aquele morro.

C.A. Mattos - Vocês tinham um aval.

E. Coutinho - Mas a polícia deveria mais contra...

J.M. Salles - Mas a polícia não sabia quem nós éramos, não fazia idéia.

Katia Lund - Só aquele cara que te cumprimentou, que quase te salvou quando você se afogou.

J.M. Salles - Eu me afoguei... Eu não me lembro disso...

Katia Lund - No parapente, no avião.

J.M. Salles - Ah, sim, isso é verdade.

Katia Lund - Teve um cara que apertou teu braço, tua mão uma hora, um policial e falou “*oi João, tudo bem?*”

E. Coutinho - Agora, essa cena que você filmou, complicada, ela não teve um tiro, no tiroteio, ela foi só esse clima tenso.

J.M. Salles - Não, nesse momento não, o clima que era muito tenso, é por que as mulheres cho... Era uma tática de guerrilha maravilhosa né, todas as mulheres saem juntas e acompanham por que elas querem ser testemunhas né?

E. Coutinho - E evitar que...

J.M. Salles - Prá evitar que alguma coisa aconteça. Eu nunca pensei se esse menino se ele ia tomar pancada ou não, mas de fato prá evitar o risco, todas as mulheres vão juntas, entende, e muitas choram.

C.A. Mattos - O Hélio Luz tá expondo agora a sua teoria do bandido analgésico, ele não fala assim, mas é o bandido que você vai, a morte dele alivia, mas na verdade isso não ataca as causas da doença né, o centro do discurso do Hélio, né? E ele fala um pouco assim quase como se tivesse sussurrando, quase como se fosse assim uma certa ironia, quase como se... ele sabe que aquilo é o não dito né.

J.M. Salles - Mas ele é irônico, ele é sarcástico, por isso que ele é um grande personagem também. Ele é muito inteligente.

E. Coutinho - Por acaso, aquilo atrás é o time do Botafogo?

J.M. Salles - Claro que é, mas não fui eu que pus...

E. Coutinho - Ah, tá explicado...

J.M. Salles - Eu pus a camisa.

C.A. Mattos - Mas poderia ter sido.

E. Coutinho - Isso explica tanta coisa meu Deus, ele isso é que é...

J.M. Salles - Não, não, não.

J.M. Salles - Eu pus a camisa, a camisa eu coloquei naquela posição estratégica, mas o quadrinho já tava lá.

Katia Lund- A gente só botou a câmera.

J.M. Salles - Não, e eu pus a camisa. Que era dele, mas tava fora de quadro.

Katia Lund - Mas esse dia, a gente morria de medo, por que tinha mais de 300 policiais ali, eles estavam atrás do Márcio mesmo e no final quando a gente desceu, os policiais tavam todos ali, cheios de ouro, olhando, tinha esse X9 aí, foi realmente um dia muito tenso.

J.M. Salles - É, mas no fundo, no fundo a filmagem foi muito calma o tempo todo, a gente não correu risco em hora nenhuma. Foi só tenso, não foi perigoso, seria muito difícil acontecer alguma coisa e não foi um filme difícil de ser feito do ponto de vista do... A gente não se expôs a perigo nenhum.

Katia Lund - O que foi interessante nesse dia foi o silêncio né, o morro tava completamente em silêncio.

E. Coutinho -. Uma coisinha só, João, que é meio anedótica, mas as coisas às vezes têm que dar uma aliviada... Como você botou nomes em pessoas que tavam encapuzadas e que eles podiam ter o nome delas citados?

J.M. Salles - Isso eu não posso falar.

E. Coutinho - “*Não culpe a mim*”.

J.M. Salles Essas pessoas, evidentemente, o nome que aparece não... Os bandidos né, não são os nomes verdadeiros

E. Coutinho - Tá.

J.M. Salles - Então você tem que criar um dispositivo. Como é que você vai nomear. E eu criei o meu

E. Coutinho - Deu nomes antipáticos...

J.M. Salles - Nomes antipáticos, nomes antipáticos, todos eles.

E. Coutinho - Deles, vocês que conheciam...

J.M. Salles - Essa decisão é só minha, ela não é da Kátia, tá. Eu assumo integralmente o fato de ter batizado.

E. Coutinho - É para análise pessoal.

J.M. Salles - Prá quem entende de futebol, se assistir o filme de novo, e fizer uma lista dos nomes e tal, vai começar a entender o que eu tô dizendo. O dispositivo criado: esses eslaides que aparecem são eslaides tirados de um filme do Wiseman, o Wiseman resolve assim, o Wiseman é um grande documentarista americano e ele tem um filme sobre uma delegacia e nesse filme ele faz as transições com esses eslaides.

E. Coutinho - Eslaide é essa cortina?

J.M. Salles - É. Essa cortina, mas que tem barulho de eslaide né, parece uns eslaides. E eu vi aquilo e falei “*essa é uma boa solução*” e, verginhosamente, imitei.

C.A. Mattos - Eu acho interessantes os paralelos, quer dizer, o filme ele se estrutura basicamente por depoimentos cobertos por imagens, paralelismos e convergências e conflitos, mas é um filme extremamente dialético, por que ele tá o tempo todo tratando de um conflito, mas com coisas que na verdade convergem, discursos convergem, então ambos, tanto os moradores, como o Hélio Luz e tal, responsabilizam, digamos, em última instância as elites pelo tráfico, a gente tem aí as armas né... No início do filme tem um momento em que dois personagens, um morador, um bandido e um policial falam em oportunidade também e ir

atrás de uma oportunidade, agora a gente tem o paralelo das armas que é outra coisa bem interessante também, que é um conflito, mas na verdade são dados convergentes.

E. Coutinho - É e essa é uma clara cena para fazer o paralelo da amostragem anterior e daí vocês, esse garoto foi escolhido por acaso? Havia candidatos, como é que foi? Por que claramente é isso, mostra né...

Katia Lund - Como que esse menino foi escolhido?

E. Coutinho - É.

Katia Lund - Foi por acaso, ele tava ali.

E. Coutinho - Por que reuniu-se tudo e é uma cena preparada, o bacana é que, por que é claramente um cena que é feita prá câmara mas que é claramente dito que é ótimo entende?

Katia Lund - A gente colheu as armas que tavam ali. E a gente pegou o menino que tava ali.

E. Coutinho - Podia ser outro.

Katia Lund - Podia ser outro.

C.A. Mattos - Aquela cena, por exemplo, em que aparece as pessoas fazendo os pacotinhos de cocaína, uma cena de cima da mesa...

J.M. Salles - Acho que aquilo é imagem de arquivo.

Katia Lund - Arquivo.

C.A. Mattos - Aquilo é imagem de arquivo?!

Katia Lund - É bem anterior a 96.

J.M. Salles - Como eu falei, não houve nenhuma situação tensa, com exceção daquela que foi não perigosa, mas tensa. E esse é um filme convencional quase. É uma câmara num tripé e pessoas que falam. Em situação... Tem essas coisas de acompanhar o BOPE aqui, por exemplo, eu acho que é o morro do Turano, na Tijuca...

E. Coutinho - É vocês.

J.M. Salles - É, somos nós, aqui tava eu, tava o Walter Carvalho, acho que a Kátia tava também, mas no fundo é uma invasão cenográfica, entende?

E. Coutinho - Mas que precisava aquilo, né.

J.M. Salles - Não, precisava, mas nada tá acontecendo aí.

K - É a Disneylândia mesmo.

J.M. Salles - É a Disneylândia aquilo, entende?

Katia Lund - Que nem a...COMPANHIA SAVAGE ??? 36:52

J.M. Salles- E isso é novo, isso ninguém conhecia esse depósito, e quem nos falou desse depósito, foi o Hélio, que disse. Coutinho “*Ó, vocês tem que ir lá filmar prá vocês verem a quantidade de armas que tem*”.

C.A. Mattos - Aonde é esse depósito?

J.M. Salles - É ali na sede da polícia civil. E é um cenário extraordinário.

C.A. Mattos - E o Walter e a Daniela vão fazer uma das seqüências no primeiro dia nesse depósito.

J.M. Salles - Isso.

E. Coutinho - Agora, desses meninos de capuz, sem contar os depósitos, essas coisas todas, vocês sabem o que aconteceu com eles depois, mais ou menos?

J.M. Salles - A gente podia ir um a um né, mas eu te diria que grande parte deles já não...

Katia Lund - Aquele que mostra as armas, o Dudu, ele morreu. Ele morreu em outro morro, já tava em outra situação

J.M. Salles - Dudu era o nome verdadeiro dele.

Katia Lund - Era o nome verdadeiro dele.

E. Coutinho - E ele tinha quantos anos ali? 13 anos, 14 anos?

Katia Lund - 12, 13, 14, é, magrinho, pequeno.

J.M. Salles - Olha, o Adriano que aparece com capuz que tava falando, morreu. O gordo, que eu não sei se já apareceu aí...

Katia Lund - Ainda não.

J.M. Salles - Eu acho que apareceu.

E. Coutinho - Ah, não, você fala o gordo, o velho prision... Não, esse...

J.M. Salles - Morreu, morreu.

Katia Lund - Ele tava fora já da prisão, arrependido, evangélico, mas ele foi morto a tiro, né.

J.M. Salles - Foi num sinal, ele foi executado e tal

E. Coutinho - É, foi um “Escadinha”.

Katia Lund - É.

J.M. Salles - Olha, outro dia eu fiz essa conta, enfim, meio macabra, mas eu acho que são 12, 13 personagens nesse filme que representam os bandidos e desses, sete já morreram. Mais de 50%.

Katia Lund - Que a gente sabe.

J.M. Salles- Que a gente sabe.

E. Coutinho- E não sabem ninguém que saiu disso?

J.M. Salles - Não. Eu conheço gente que saiu, mas nesse filme especificamente, não.

C.A. Mattos - O Hélio Luz saiu da polícia logo depois do filme, desse filme, não foi? Da chefia da polícia...

J.M. Salles - Saiu, saiu e se candidatou à Assembléia pelo PT. E o filme caminha, você vê, tem uma certa, uma certa, tem um certo impulso em direção à entropia esse filme, sabe? Ele, quer dizer, começa mais organizado e vai indo e termina na anarquia absoluta.

C.A. Mattos - No caos. É.

J.M. Salles - É. Tem a tentativa de organizar isso no passado e enfim, pelas cartelas você começa... é desorganização, depois é caos, e aí termina na morte, que é o enterro dos dois. Isso era uma coisa que a gente queria, desde o início, você lembra? Que pela primeira vez na minha vida, e na vida da Kátia, a gente precisou esperar alguém morrer prá que o filme pudesse ser terminado, por que a gente sabia que o filme teria que terminar com o paralelo da morte de um policial e da morte de um traficante, então você... Eu me lembro da Raquel que era produtora ligava prá polícia civil todo dia prá saber se havia esse infortúnio. *"alguém morreu em ação ontem, ou anteontem?"* prá gente poder filmar o enterro.

E. Coutinho - Dos dois lados?

J.M. Salles - Dos dois lados. Do lado dos traficantes é talvez até um pouco mais fácil, por que morrem feito moscas, né, se você tem contatos, você acaba sabendo. Mas policial é mais difícil, ocorre com menos frequência, se bem que nesse momento da cidade do Rio de Janeiro, eu não me lembro mais os números, mas morriam muitos policiais e eu me lembro que a gente ficou um pouco precisando disso, dessa seqüência final prá filmar, o que é uma coisa terrível né?

E. Coutinho - Eu acho uma seqüência essencial no filme. Esse final né, com dois enterros.

Katia Lund - É. No esqueleto que o Waltinho fez no primeiro dia em que a gente conversou de fazer esse documentário, ele fez um roteirinho e ele tinha assim: o tráfico de um lado e a polícia de outro, os níveis diferentes, os chefes até o menor, as armas dos dois lados, os enterros dos dois lados, e essa era a estrutura base do documentário desde o início, né.

E. Coutinho - Esse é o famoso depósito?

J.M. Salles - Essa era a delegacia que o Hélio Luz dizia que era a mais terrível.

Katia Lund - Chama *Todos os Santos*, né, ironicamente.

J.M. Salles - É, a pior de todas.

E. Coutinho - E que hoje deve tá mais ou menos igual ou pior, ou ela ou outras.

Katia Lund - É, não, tinham 30 caras em cada... Você tá vendo aí né. E não tinha uma janela, não tinha um ar, era escuro.

Katia Lund - Agora é incrível que hoje a nossa situação é muito mais caótica ainda do que tá aí nesse filme em 97. Hoje em dia não dá nem prá falar

E. Coutinho - É, em termos de corrupção inclusive.

C.A. Mattos - É, e essa coisa que o Hélio Luz diz, que de alguma forma ele desmente esse projeto romântico do comando vermelho de que ele iria cobrir as lacunas do Estado no morro, e que isso não aconteceu né.

E. Coutinho - Agora, interessante é que...

J.M. Salles - E também que há, ele não acredita que o tráfico seja organizado. Prá ele, crime organizado é o bicho.

Katia Lund - Como polícia ele falou, né?

J.M. Salles - Não, aí é o lado marxista dele, que é o Estado, ele gostaria de dizer que é o Estado e tal. Mas crime, crime organizado prá ele é o bicho, e o tráfico é feito de pequenos varejistas e tal... Não sei se isso continua verdade, sendo verdade, mas enfim, era a tese dele.

E. Coutinho - Mas o interessante de qualquer maneira na época é que havia o Cerqueira e ele né, e eles se entendiam a partir de uma visão...

Isso é importante falar

J.M. Salles - Isso é muito interessante, por que o chefe, o Secretário de Segurança era o general Cerqueira, um homem que teve um papel importante durante o regime militar e o Hélio Luz durante o regime militar estava exatamente do lado oposto. Ele era, ele dizia que não era ligado ao MR 8, mas certamente tava ali na franja, entende? E o general Cerqueira era um homem do aparelho de repressão, e é esse general Cerqueira que o convida, vai buscar o Hélio Luz numa pequena cidade do interior do RJ e oferece a ele a polícia civil. Por quê? Por que havia um traço de união entre os dois, que era a honestidade.

E. Coutinho - Eles ficaram juntos quanto tempo?

J.M. Salles - Bastante, eu acho.

E. Coutinho - Até depois do filme?

J.M. Salles - Eu não sei dizer, mas quando a gente chegou prá fazer o filme o Hélio Luz já era o chefe da polícia civil há algum tempo, e eu acho que o general Cerqueira atravessou quase todo governo do Marcelo Alencar como Secretário de Segurança.

E. Coutinho - Mas eu acho que isso é um dado tenebroso de como as coisas pioraram. Você imaginar que dois profissionais, pelo fato de serem profissionais, independente do interesses ideológicos, trabalhando juntos, é absolutamente impensável hoje.

Katia Lund - É.

J.M. Salles - Isso, por exemplo, é uma imagem de arquivo.

E. Coutinho - não, não era por orgulho, mas eles tavam fazendo o que achavam que devia ser feito né.

Katia Lund - É.

J.M. Salles - Essa, aliás, é a grande entrevista, única grande entrevista, com exceção da do Márcio, que não entra por razões de segurança, no caso do general Cerqueira, é uma entrevista importante, que o general Cerqueira deu pro filme e que a gente acabou não incluindo na edição, mas que tá nos extras do DVD.

E. Coutinho - Vai entrar?

J.M. Salles - Vai, e é uma entrevista interessante.

C.A. Mattos - E o porquê que vocês resolveram repetir essa seqüência em slow-motion?

Katia Lund - Na verdade no material de arquivo ela já tá em slow-motion, ela tem as duas versões, uma imagem do Borel da TV Manchete. E toda vez que eu vejo essa imagem, eu já vi milhões de vezes, eu sempre me impressiono, mesmo vendo 2 vezes seguidas você não acredita né.

C.A. Mattos - É uma loucura, cena de guerra, é, realmente não... né.

E. Coutinho - E não é encenado.

Katia Lund - É.

J.M. Salles - Não, não, não, os dois meninos morrem

Katia Lund - E um policial morre também.

J.M. Salles - É, dois meninos morrem logo a seguir.

Katia Lund - Aqueles meninos ali.

J.M. Salles - Aqueles dois, eles morrem 10 segundos depois.

E. Coutinho - Esse câmara se expos então.

Katia Lund - É.

J.M. Salles - É, eu o conheci outro dia.

C.A. Mattos - O uso da música, João e Kátia, a trilha sonora do Antonio Pinto que entra aqui e ali, por que vocês acharam importante ter uma base musical em alguns momentos?

J.M. Salles - Olha, essa talvez seja uma das influências do formato televisão né? Eu sempre achei que na televisão você acaba fazendo determinadas... eu não diria concessões, mas você acaba utilizando...

C.A. Mattos - Um tratamento.

J.M. Salles - É, você usa determinados instrumentos que talvez você não utilizasse prá uma platéia que vai ao cinema e que tem, enfim... O ato de ir ao filme é um ato volitivo. O cara sai de casa, compra um... Na televisão não: a atenção, ela é mais superficial, você tem que tentar segurar o cara com você entende?

C.A. Mattos - É, é bem discreto o uso da música, mas ele tá mais evidente aqui e ali né.

Katia Lund - Essa entrevista desse menino de... ele tinha 17 anos, né, esse aí, é muito impressionante também e é outro exemplo de uma pessoa que apareceu ali na hora, e a gente perguntou “*você topa fazer uma entrevista?*” e ele sentou e no meio dessa entrevista até eu dou uma gaguejada por que eu não consigo acreditar na resposta que ele tá dando, que é na hora que ele falou que ele matou o X9 com 11 anos de idade, e ele fala de uma forma tão natural.

J.M. Salles - Essa é uma das falas que mais impressionam as pessoas quando ouvem.

C.A. Mattos - Bom, a gente vai ter outro paralelo. Taí no Rodrigo, outro paralelo importante, ele dizendo que também é só sensação de dever cumprido.

J.M. Salles - Isso era uma coisa realmente buscada na edição, esses paralelos, às vezes são fáceis, mas nesse caso específico eu acho que eles funcionam. Eu me lembro que eu busquei um paralelo que eu não consegui, eu pedi pro Hélio Luz escalar o time do botafogo e o Márcio também é botafoguense e o Márcio escalou também o time do botafogo e eu queria pular da escalação de um prá escalação do outro, entende? O mesmo time.

E. Coutinho - Escalaram igual?

J.M. Salles - Falaram... Por que era o time campeão de 95, campeão brasileiro de 95.

C.A. Mattos - Vamos deixar esses assuntos menores, de lado.

J.M. Salles - Não são menores.

E. Coutinho - E essa cena como é que foi feita?

J.M. Salles - Essa é a mesma coisa.

C.A. Mattos - Do BOPE?

J.M. Salles - É a mesma ação no Turano, começa lá em cima no matagal e depois entra na favela.

C.A. Mattos - Ele fala na guerra particular né, que é a fala que dá o título ao filme.

E. Coutinho - Extraordinário que ele tenha usado essa expressão.

Katia Lund - Incrível, né?

J.M. Salles - Aqui é um pouco a sensação do inferno, né, do Dante, você vai entrando, cada círculo, aqui você chega no que há de pior, né quer dizer, meninos de 10 anos, com tiro na perna, esse menino tem tiro na perna, aí você diz "*bom, tá perdida essa guerra, não tem jeito*". Esses meninos sem pais sem mães...

Katia Lund - Tem a televisão né.

J.M. Salles - Tem, lá atrás.

J.M. Salles - Ele já mostrou a perna, não?

C.A. Mattos - Ainda não.

J.M. Salles - Vai mostrar agora né. Isso foi uma coisa que surgiu na edição... e piorando. À medida que o filme avança, a sensação de distopia é cada vez maior.

C.A. Mattos - O filme tinha um título antes desse título?

J.M. Salles - Tinha títulos péssimos.

C.A. Mattos - Por exemplo?

Katia Lund - Um era "*Guerreiros Urbanos*", o outro era "*bailarinas*", mas na verdade era sempre um título provisório né, por que esse material a gente teve muito cuidado com esse material, ele foi revelado todo fora do Brasil, a gente protegia de uma forma muito cuidadosa.

C.A. Mattos - É, tá entrando agora na seqüência do desânimo total do beco sem saída, né.

J.M. Salles - É.

J.M. Salles - Então esses são os enterros.

E. Coutinho - É, esses são...

J.M. Salles - E eu acho, Katia, que isso é uma coisa que surgiu de uma conversa nossa, entre mim e você, eu vejo aqui no roteiro do Waltinho isso não aparece, por que eu tenho a impressão que essa idéia dos paralelismos foi uma idéia que foi surgindo durante a filmagem, não é uma idéia artificial, quer dizer, a gente não buscava artificialmente os

paralelismos. A gente começou a perceber que o que dizia o policial e o que dizia o traficante, não era muito diferente, o que dizia o Hélio Luz, o que dizia o Márcio, o que dizia... E começou a ficar claro

Katia Lund - Isso que surpreendeu, né?

J.M. Salles - E começou a ficar claro que era possível fazer um filme que você pudesse buscar essas rimas, entende? E aí a rima mais trágica é a morte de duas pessoas. Eu tenho impressão que isso é uma coisa que surgiu durante o processo de filmagem.

E. Coutinho - Agora é isso...

C.A. Mattos - De filmagem ou de montagem?

J.M. Salles - Não, de filmagem, já no fim do processo.

Katia Lund - Eu lembro que no meio do processo teve várias vezes que eu escrevia coisas tentando entender o que a gente tava fazendo e eu virei pro João e falei *“mas João que filme que a gente tá fazendo, como é que a gente...?”* Ai ele falava *‘o Kátia não se preocupa, a gente não sabe que filme tá fazendo, por isso que vai ficar bom.’*

J.M. Salles - Esse era o cara que, esse que acabou de aparecer era o comandante do BOPE que a gente entrevistou. Mas, uma das rimas que a gente buscava também, e eu acho que é uma coisa que a gente descobriu no meio do filme, Katia, é pedir prá que as pessoas falassem dos seus mortos, né, o policial falar dos seus mortos, e o menino, o bandido, falar dos seus mortos.

E. Coutinho - Agora, a idéia que culmina isso, que é mais extraordinária, é a idéia visual do filme é o letreiro final. Como surgiu?

J.M. Salles - Quando chegar lá, quando chegar lá

C.A. Mattos - Isso é uma frase impressionante né, dito por um policial que é o único poder do Estado que sobe o morro.

J.M. Salles - Eu acho que muitas coisas que são ditas nesse filme, nesse documentário, não são coisas novas, o que eu acho novo é quem as diz, entende? Isso é que é diferente. Por que o que o Hélio Luz diz não é diferente, quer dizer, se o Hélio Luz tivesse dizendo aquilo como vereador do PT, você espera. O que é impressionante é que ele diga aquilo sentado na cadeira do chefe da polícia civil do Rio de Janeiro. A mesma coisa o Pimentel, quer dizer, um sociólogo dizer na academia que o único braço do poder que sobe, que chega na favela.

C.A. Mattos - É, absolutamente esperável.

J.M. Salles - É, esperável, mas o policial que faz isso todo dia, isso sim é espantoso. Então não é o que é dito: é por quem diz.

J.M. Salles - Isso não é trilha sonora.

C.A. Mattos - É a banda do funeral, né? Que tá no off.

C.A. Mattos - E esse fechamento da tumba também é uma imagem de beco sem saída também, uma metáfora fortíssima. E o filme termina com fogo, como começou também, daí ela fecha um círculo dantesco, né?

J.M. Salles - Isso mesmo, nunca tinha me ocorrido isso.

C.A. Mattos - É, ele começa com a queima das drogas e termina com a queima das velas e com a..

J.M. Salles - Acho que foi por acaso. Isso foi por acaso.

C.A. Mattos - Não, mas o filme se constrói, ele é um corpo vivo que vai se construindo também e termina mais outra circularidade...

J.M. Salles - E é importante conversar com um menino de rua, depois com o trabalhador, depois com o policial e só depois do traficante.

E. Coutinho - Essa idéia do tráfico, vocês tinham esse plano já que não foi feito prá esse crédito?

Katia Lund - Não.

J.M. Salles - Não, não.

J.M. Salles - Isso é uma coisa que surgiu na edição.

E. Coutinho - Veja, né...

E. Coutinho - Você podia botar esse crédito em um plano, no céu, que fosse, mas como ele...

J.M. Salles - Isso é uma coisa que foi...

E. Coutinho - É uma lapide dá a impressão, você pára a câmera um segundo e de repente então você...

C.A. Mattos - E a tela vai ficando negra

E. Coutinho Não á a abstração da análise...

J.M. Salles - Olha e não tem nenhum nome repetido aí tá, a gente não tá roubando. A Raquel durante algum tempo recolheu o nome de todos...

E. Coutinho - Polícia e tudo.

J.M. Salles - Não, não, Polícia, trabalhador, bandido, não importa né? Mas mesmo quando começa, quando você não tem mais leitura, e que seria fácil você só colocar sete letras em preto...

E. Coutinho - Da Lúcia lá né.

J.M. Salles - Nenhuma, nada que aparece nessa tela deixa de ser o nome de gente que de fato morreu por morte violenta. O que é muito impressionante. E isso foi uma solução de edição aqui, no equipamento daqui, o Flavinho tentando encontrar uma solução prá isso e tal

E. Coutinho - Foi feito aqui, isso é verdade

J.M. Salles - Flávio Nunes que é quem montou o filme.

Katia Lund - Mas de quem que foi a idéia? Foi sua a idéia? Da onde que saiu isso?

J.M. Salles- Foi minha idéia de terminar em preto, como terminar em preto cobrindo com o nome de pessoas que tivessem morrido.

E. Coutinho - Terminar em preto tudo bem, o problema é de os nomes é que é. Sabe e isso é o que eu acho essencial num filme né, Por que você apresentar essa noção fácil de esperança é terrível hoje.

C.A. Mattos - Eu acho importante falar que esse filme venceu a competição nacional do festival *É Tudo Verdade*, no ano 2000, ganhou vários outros prêmios e foi de uma influência imensa em sobre muito do que hoje se faz no cinema brasileiro a respeito da situação de violência no país, etc. é um filme que tem suas influências sejam elas explícitas ou implícitas sobre vários filmes como *Ônibus 174*, *Primeiro Dia*, *Cidade de Deus*, *O Invasor*, até quase *Dois Irmãos*, acho que é um trabalho seminal no cinema contemporâneo brasileiro.

E. Coutinho - E você não pensou que, pô, mais 10 minutos era um filme? Na época você não pensava nisso?

E. Coutinho - Prá cinema.

J.M. Salles - Não pensamos nisso, não, não pensamos nisso. Na verdade essa é uma outra história, mas o filme, mas o filme passou quase clandestinamente na primeira vez. Pouca gente falou dele.

APÊNDICE C - Transcrição da faixa comentada do DVD do filme *Santiago*.

Participantes:

C.A. Mattos – Carlos Alberto Mattos

J.M. Salles - João Moreira Salles

E. Escorel - Eduardo Escorel

L. Serpa - Lívია Serpa

Duração: 1h 19min. 13 seg.

C.A. Mattos - Eu sou Carlos Alberto Mattos, crítico de cinema e pesquisador. Estamos aqui, João, para fazer um comentário sobre um filme que já se comenta de alguma maneira. Fico pensando por onde que devemos ir e, para começar, eu queria saber de você: movido exatamente por que você retomou essas imagens que tinha filmado em 1992 com a câmera do Walter Carvalho. Essas imagens que já, desde a primeira, essa foto remetendo a duas camadas de tempo, que já institui o filme como um filme sobre o passado, desde o seu início. Eu queria saber por que você, 13 anos depois, resolveu retomar isso.

J.M. Salles - Oi. Eu sou o João. Eu dirigi o filme. Eu, na verdade, nunca tinha pensado nisso que você acabou de dizer, que o filme começa com fotografias, então até mesmo em 1992 ele já era um filme sobre o tempo. Eu tenho a impressão que a resposta a tua pergunta está um pouco ligada a isso: ao tempo e a passagem do tempo, e certamente o que me levou a voltar a mexer nessas imagens em 2005.

Em 2005 eu atravessei uma certa fronteira de idade, passei dos 40 anos e comecei a ter uma série de dúvidas a respeito da minha profissão, se eu queria continuar a fazer documentário ou não e também em relação à vida de modo geral e há uma hora em que você para pensar um pouco sobre o que você fez e é inevitável pensar também sobre a tua infância, sobre a casa em que você cresceu, sobre os irmãos e sobre o que você aprendeu enquanto crescia. É claro que isso é uma explicação psicológica e empobrece um pouco o filme, eu acho, mas seja como for, eu achei que de alguma maneira voltar ele à edição, retomar essas imagens, vê-las de novo, eu passei 13 anos sem vê-las, podia me ajudar

a pensar um pouco nessas questões que na época, de certa maneira, me incomodavam.

C.A. Mattos - Esses *travellings*, eles dão uma sensação que me lembra *O ano passado em Marienbad*¹²⁰, me lembra certas idéias do cinema de absorver o tempo dentro de um espaço, de captar o tempo dentro de um espaço. Você tinha algum modelo cinematográfico enquanto estava filmando isso com o Walter, filmando a casa abandonada em 1992?

J.M. Salles - Não. Olha, certamente não o Resnais, eu não tinha visto o filme naquela época. A idéia era uma idéia mais conceitual e um pouco pretenciosa. Era a idéia de que a casa já não tinha mais história, a casa tinha perdido seu sentido, ela estava abandonada, portando a história pertencia ao Santiago e o Santiago seria filmado sempre com a câmera parada. O Santiago seria, de certa maneira, o eixo vertical e a casa seria o eixo horizontal. A câmera ia flutuar pela casa porque a casa já não tinha mais “esteio”, digamos assim. Ela tinha perdido seu tempo, a sua razão de existir, ela estava meio à deriva, como de fato estava na hora em que eu filmei. A casa estava abandonada e a minha mãe tinha saído.

C.A. Mattos - Eu queria observar que a sua primeira intervenção sonora no filme, que aparece nesse preto (tela preta do filme), é um “não”. Só para retomarmos depois, que a primeira palavra que se ouve da sua voz é um “não”. Vamos guardar isso para retomarmos mais adiante.

J.M. Salles - Essa é uma das coincidências, quer dizer, hoje em dia parece coincidência eu já não sei mais se é, mas isso foi uma das coisas que a Livia descobriu no material bruto, a Livia, que também editou o filme e que daqui a pouco vai falar aqui também nessa faixa junto com o Eduardo Scorel; e, de fato, percebemos que a primeira coisa que é dita é “não” e, de certa maneira, esse “não” é quase que a semente do filme inteiro, ou pelo menos da relação que se estabeleceu entre Santiago e eu ao longo desses dias todos.

C.A. Mattos - Você tinha, João, em 1992, a intenção de fazer um filme para cinema, um filme para televisão, era um álbum de memórias familiares para consumo restrito, o que você queria?

J.M. Salles - Em 1992 eu queria fazer um filme bastante convencional sobre um personagem que eu achava muito interessante, o Santiago. Então o filme seria sobre ele, eu não seria parte do filme. O filme seria

¹²⁰ Trata-se do filme *L'Année dernière à Marienbad* (1961), de Alain Resnais, que no Brasil teve o título de *O ano passado em Marienbad*.

sobre um personagem, na minha cabeça, em 1992, exótico. Seria um filme sobre alguém e só isso. E só isso não diz respeito ao Santiago, que é um personagem extraordinário, mas ao falso personagem que eu estava criando para o filme.

C.A. Mattos - Mas não tinha um interesse também pelo passado da sua família a partir do relato do Santiago ou isso era secundário?

J.M. Salles - Eu acho que isso era secundário, o filme era mais sobre ele. Tanto assim que eu pedi a ele para não mencionar o nome do meu pai nem o da minha mãe. Quando ele se refere à minha mãe ele fala “a senhora” e quando ele se refere ao meu pai, ele fala “o embaixador”. Eu acho que ele diz “embaixador” uma só vez no filme ou duas no máximo. Havia uma instrução: “olha, não personaliza, não usa o nome nem do meu pai nem da minha mãe e nem o meu”. No fim do filme ele vai usar o meu nome e eu peço para ele repetir, sem mencionar o meu nome.

C.A. Mattos - Pelas falas da Márcia Ramalho, que a gente ouve ali parece que vocês já tinham um roteiro, já tinham feito a pesquisa prévia, vocês tinham um roteiro de tema e histórias para ele recontar diante da câmera. Tinha toda essa esquematização do roteiro, com termos, com palavras, com temas, cercando o Santiago por todos os lados, como é que era isso?

J.M. Salles - Eu acho que essa é a diferença entre o documentarista que eu virei e o documentarista que eu era. O documentarista que eu era em 92 era o documentarista do absoluto, toda a cena é controlada. Você vai para o set de filmagem já sabendo como é o filme e sobre o que o filme é. Tinham todas essas idéias sobre oposições entre memória e esquecimento, morte e vida e tal, e o filme seria um filme que lidaria com essas idéias de oposição e essa é uma das razões pelas quais há tanta interferência minha, porque qualquer tipo de acidente, qualquer tipo de acaso, não era bem vindo. Quer dizer, isso tinha que ser eliminado, portanto ele tinha que repetir os *takes* quatro, cinco, seis, sete vezes, até chegar ao plano que eu considerava ideal, portanto é um plano que excluía qualquer tipo de improviso. Hoje em dia, evidentemente, acredito no oposto, ou me sinto melhor, filmando sem controle da cena

C.A. Mattos - Você menciona que a montagem não funcionou, não funcionava. É um pouco vago isso para quem ouve. Não funcionava por quê? Era óbvio, era chato? As coisas não se somavam? Tinha muito erro na imagem original? O que era isso?

J.M. Salles - As imagens não davam liga e como eu não podia usar a narração porque era um dogma, o Santiago falava, mas a gente não sabia para quem ele falava e em que circunstâncias e as circunstâncias são tudo.

Essa imagem, essa é uma imagem em contradição com uma coisa que é dita no fim do filme, essa que acabou de aparecer, um close do Santiago, depois a gente fala disso, no fim do filme.

O que eu estava dizendo mesmo? O que você me perguntou?

C.A. Mattos - Qual era o erro? Qual era o problema? Por que não funcionava?

J.M. Salles - Então, não havia narração, então não havia um elemento que ligasse as cenas e mais, não havia a minha presença, então o Santiago que aparecia era um Santiago muito artificial e se você não mostrasse, como a gente mostra no filme, o que estava por trás dessa artificialidade, o filme era um filme absolutamente falso, além do que eu tenho a impressão que o tema central do Santiago era o tempo e a passagem dele, e a morte; e aos trinta e poucos anos de idade, que era a idade que eu tinha, trinta anos de idade, essas idéias são absolutamente abstratas, você não consegue entendê-las, então o filme era uma construção artificial de algo que eu não entendia e não montou.

C.A. Mattos - E, portanto, ele recomeça agora. (volta a aparecer a primeira imagem do filme) Não que nós vamos ter recomeçado desde o início, pois a edição desde o início já é a edição nova, mas o filme de alguma maneira recomeça, ele diz: “não, não é assim, vamos começar de novo.”.

J.M. Salles - Aí deixa eu só apresentar a Livia e o Eduardo, que estão aqui, e dizer um pouco o que eu pedi a eles. Eu falei primeiro com o Eduardo, quando a gente entrou na ilha de edição não havia nenhuma obrigação de sair dali com o filme. A intenção não era sair dali com o filme, até porque eu tinha tentado fazer esse filme e não tinha conseguido. Não tinha nenhuma garantia de que seria possível fazer este filme, talvez o material bruto estivesse tão contaminado pela filmagem que dali não sairia um filme. Eu falei para o Eduardo: “eu quero, por razões pessoais, mexer nisso daqui e se a gente sair dali com uma seqüência de 5 minutos é isso.” Não é para ser um filme, acabou virando, mas não era para ser um filme.

C.A. Mattos - Eduardo, eu estou vendo que você está aqui com umas folhas na mão, um esquema de decupagem do filme, acho que você está

querendo remontar o filme, você está remontando no lápis. Como é que você recebeu este convite do João? Você tem uma longa história na montagem, você é um grande realizador também e tem uma longa história na montagem de clássicos do cinema brasileiro, como “*Terra em transe*”, como “*Macunaíma*”, como “*Cabra marcado para morrer*”, “*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*”, etc. Quando você recebeu esse convite do João, que tipo de coisa você foi buscar nesse material? Qual foi a sua primeira atitude diante desse material tão peculiar.

E. Escorel - Eu sou Eduardo Escorel e não sei se eu sei responder essa tua pergunta, Carlos. Acho que quando nós começamos, Livia, João e eu, a assistir esse material, o que o João acabou de dizer, de certa maneira facilitou muito o processo e o tornou muito agradável, a gente costuma comentar que foi uma montagem muito alegre e divertida, talvez porque não houvesse esse compromisso de necessariamente tirar um filme dali, mas nós começamos a ver junto este material, a partir da proposta dele e a tentar entender, tentar descobrir como que seria possível organizar esse material, o que é o processo normal de qualquer filme, apenas aqui, no caso do Santiago, enfrentado com uma liberdade muito grande de experimentar, de lançar mão, talvez, de recursos menos convencionais. Eu acho que mais ou menos isso.

Nesse trecho, só para completar aqui, que a gente já viu mais ou menos 11 minutos do filme, de certa maneira, certos elementos estão muito marcados no filme. Revendo o filme há poucos dias para essa projeção, eu fiquei com a nítida sensação de que é um filme didático. É um filme que se explica e tem um, no melhor sentido da palavra didático, é um filme que se esclarece. Que apresenta um tema, que retoma várias vezes esse tema. Que repete as cenas muitas vezes. É curiosamente um filme ao mesmo tempo complexo e muito claro, acaba sendo muito claro, muito facilmente compreensível, acho que por essa estrutura reiterativa de volta ao mesmo cenário, de retomada, de explicação do sentido daquilo que vai sendo apresentado.

J.M. Salles - É que eu, nesse primeiro comentário sobre a maneira como eu dirijo o Santiago e o comentário que é feito sobre isso, a Livia, na primeira semana de edição, fez um comentário definitivo sobre o filme. Vou passar a bola para ela, para ela falar.

C.A. Mattos - Qual foi esse comentário Livia Serpa?

L. Serpa - Eu lembro que a primeira seqüência que a gente foi fazer do Santiago era uma seqüência que o João já trouxe pronta. Ele já tinha escrito em casa. Era uma seqüência em que o Santiago começa a falar e aí a idéia dele era de que a voz do Santiago fosse baixando. Ele comentava que a voz do Santiago, em 92 a voz do Santiago, não era agradável aos ouvidos dele, o Santiago, ele se interrompia muitas vezes, ele não era claro, enfim, ele não era objetivo nas respostas, então, isso foi a primeira coisa que a gente fez, isso me soou estranho, parecia que a gente estava fazendo o mesmo filme de 92, a gente estava de novo interrompendo o Santiago para dizer alguma coisa. Mas o que o João estava falando era uma outra coisa. Eu senti a falta de ver o Santiago sem a nossa interrupção. Ouvir o Santiago. Eu fiquei com muita vontade de ouvir as histórias dele, ele falando sobre a memória.

J.M. Salles - É. Mais uma vez o Santiago no início da edição o Santiago serviu um pouco de trampolim para considerações sobre o filme, então, mais uma vez, de certa maneira, o Santiago era objeto do filme, não sujeito do filme e eu acho que a Livia fez essa observação de forma muito divertida, porque como o filme falava sobre o filme e, na verdade continua falando, ela, eu acho que na sexta-feira, a gente começou na segunda, na sexta-feira no café ela falou: “gente, eu tenho a impressão que a gente está fazendo a faixa comentada do DVD, antes a gente precisa fazer o filme.” Na verdade é o primeiro filme cuja faixa comentada era feita antes do próprio filme. E aí, a partir daí, vamos ver se de fato o Santiago é tão... a fala do Santiago é tão cacete quanto eu imaginei que era e... a palavra é dura aqui, mas foi essa a sensação que eu tive em 92, eu só ouvia, digamos assim, a música da fala dele, uma música monocórdia, eu só ouvia essa música, eu não ouvia a fala em si e hoje a fala dele se alterna com comentário, tem esse equilíbrio, mas era essencial ouvir o Santiago e a Livia foi fundamental nesse aspecto.

C.A. Mattos - E é excelente que hoje a gente tem as duas coisas: tem o Santiago e tem a reflexão sobre o filme.

L. Serpa - A gente acabou desenvolvendo também, acho que isso foi idéia do Escorel, esse preto que aparece (referência aos momentos em que o filme fica apenas numa projeção de tela preta), fica bem claro que nós estamos interrompendo o Santiago, quer dizer, a gente não faz “cut-ups” nesse filme do Santiago para ele mesmo porque a gente quer suprimir uma coisa que ele falou. Entende? Então fica bem evidente todas as interrupções que a gente faz, agora, na montagem.

C.A. Mattos - E mais do que tentar deixar evidentes as interrupções, há uma procura. O montador, normalmente ele vai eliminar o que é sujo, o que não interessa, o que perturba a coisa. Nesse caso vocês foram procurar determinadas “sujeiras”, digamos, que revelavam o processo. Não é, Escorel? Você já tinha tido uma experiência desse tipo, de atuar, meio que ao contrário do que é o esperado normal do montador?

J.M. Salles - Antes de o Eduardo responder, está aparecendo uma coisa aqui agora, que diz respeito um pouco à liberdade que nós tínhamos, à qual o Eduardo se referiu. Ele cita Lily Pons, eu tinha um CD da Lily Pons, cantando no mesmo período em que, provavelmente, o Santiago a ouviu. Como esse filme não tinha platéia, é um filme feito quase para a gente, alguém disse: “bom, vamos colocar Lily Pons.”. Convencionalmente você tentaria encontrar uma imagem para colocar nesse lugar aqui. A gente resolveu dizer o seguinte: “não, se só tem som e não tem imagem, é só som que a gente vai ouvir, e pelo tempo que for.” A Lívia era mais xiita, ela queria que isso durasse muito mais tempo. Eram três gerações na ilha de edição: a Lívia tem 24 hoje ou 25...

L. Serpa - Vinte e cinco

J.M. Salles - ...eu tinha quarenta e três, quarenta e quatro, o Eduardo um pouco mais velho; e foi bacana essa história de três gerações, porque cada um tinha uma certa visão de cinema e, muito harmonicamente, as três se juntaram, para produzir o Santiago e a Lívia era a voz mais radical. Uma vez que ela entendeu: vamos fazer o filme que a gente quer fazer sem obedecer nenhum tipo de código; a Lívia começou a insistir para que a gente tomasse esse tipo de liberdade; preto de um minuto e meio e por aí vai, não é Eduardo?

. Serpa - E foi muito engraçado porque depois, quando a gente foi mostrar o filme pela primeira vez para as pessoas, a gente acho que a Lily Pons fosse incomodar. Ninguém comentou sobre a Lily Pons. Em todos os comentários as pessoas falavam: “a gente não gostou disso, não gostou daquilo”, mas a Lily Pons ficou intacta.

J.M. Salles - Talvez intimidados.

L. Serpa - É...ficaram com medo de...

E. Escorel - Eu tenho uma certa suspeita em relação a isso. Eu já tive testemunhos de espectadores que ficam um pouco em dúvida se é um defeito da projeção ou é do filme mesmo.

J.M. Salles - Os pretos, né?

C.A. Mattos - Mas depois com a reincidência vai se vendo que é a linguagem, né?

E. Escorel - Mas em relação ao que estava sendo dito antes e essas cenas do Santiago, acho que há uma outra coisa que vale a pena mencionar, que acho que nós levamos algum tempo para nos convenceremos de que o Santiago podia ficar tanto tempo contando essas histórias e que esses planos podiam se suceder. Isso levou algum tempo da edição até isso se impor e ele poder contar todas essas várias histórias sucessivamente.

C.A. Mattos - E sobre essa coisa que eu te perguntei de procurar as impurezas?

E. Escorel - Olha, eu tinha esquecido isso, mas o nosso querido Eduardo Coutinho me lembrou depois que no “Cabra marcado para morrer”, são usados vários *takes* do mesmo plano. Isso tinha se apagado totalmente da minha memória. Ele inclusive, não sei se a memória dele está o traindo, mas ele atribui a mim essa idéia de repetir o *take* quando o sujeito capanga sai de dentro e quebra o vaso. Isso é usado várias vezes. Então, eu não me lembrava disso, foi muito depois do Santiago que o Coutinho comentou comigo que essa coisa de, por exemplo, usar o mesmo *take* várias vezes, num outro sentido, diferente, mas tinha sido usado no “Cabra”.

J.M. Salles - Queria lembrar que essa cena que é repetida no “Cabra” é uma cena de ficção, é cena do filme, aqui é uma cena de documentário.

C.A. Mattos - A gente já entrou aqui com um terceiro elemento importante da estrutura do filme que são as fichas que o Santiago colecionou e anotou durante 30 anos e esse material você diz no filme, João, que não lhe interessou em 92. O que fez você se interessar por ele agora em 2005 e dedicar tanto tempo do filme e tanta atenção a esse material?

J.M. Salles - Em primeiro lugar porque foi o trabalho de vida toda do Santiago, enfim, eu me dei conta de que era essencial falar sobre isso, mas além disso, eu acho que essas fichas são, de novo, elas são também uma espécie de semente do filme, ou pelo menos através delas você pode entender um pouco a razão do filme. Essas fichas são feitas para que essas pessoas não desapareçam. O Santiago fazia essas listas e de fato falava com essas pessoas, como ele menciona, acho que no fim do filme, ele falava todo fim de semana com elas, não com todas de uma só vez, mas ele falava em voz alta e eu acho que a idéia por trás disso é o seguinte: enquanto elas fossem lembradas, elas não seriam esquecidas. E

isso é muito a razão pela qual eu voltei a fazer o filme. Me lembrar da minha infância, me lembrar do Santiago, me lembrar de quem eu era naquela época, me lembrar da casa.

C.A. Mattos - Tem uma analogia, né? Entre as fichas e o filme.

J.M. Salles - Muito forte, eu acho. Muito forte. E o fato de que ele dedicou a vida dele toda a isso e, de certa maneira, encontrou um sentido na vida fazendo isso. Eu acho que essa é uma outra razão pela qual eu fui fazer o filme. Eu estava em um momento de uma certa perplexidade, entende?, e pode-se ler isso como um momento em que você está um pouco sem saber direito porque acordar de manhã e o que fazer; e o Santiago mostra com esse trabalho que é possível você próprio dar um sentido à existência, fazendo um trabalho que é, em si, inútil, porque essas fichas são inúteis, elas são cópias, compilações de livros que ele leu, isto já foi escrito em outro lugar. E no entanto, a vida se tornou tolerável para ele e isso eu só me dei conta quando eu parei para filmá-las, pensar no que isso significava.

C.A. Mattos - Escorel, você tem idéia de como foi aparecendo essa estrutura de blocos que se alternam entre o Santiago falando, as histórias das fichas e outras ilustrações que aparecem no filme, os comentários do João pela voz do Fernando? Essa estrutura ela foi surgiu num clique ou ela foi um objeto de muito tempo, muita reflexão, como é que foi isso, muita conversa?

E. Escorel - Eu não sei o que a Livia e o João acham, mas eu acho sempre difícil reconstituir exatamente como esses processos se deram, mas acho que, que eu me lembre, não houve clique, assim, não houve propriamente uma epifania não, é um processo mais de ir tateando, de ir experimentando. Na verdade, o documentário é feito, eu acho, com muito poucos elementos. Porque se a gente for ver ele tem poucos elementos, poucas seqüências, poucas situações e como eu comentei antes, os temas vão sendo lançados e vai se voltando a eles e vai se entendendo, acho que cada vez melhor, à medida em que isso vai sendo retomado.

C.A. Mattos - Existem vários cortes diferentes do Santiago? Existem outros cortes guardados?

E. Escorel - Acho que não? Quer dizer, houve várias versões até chegar nessa, mas eu não sei se estão guardadas, não sei dizer.

J.M. Salles - Olha, a minha experiência, em relação aos meus outros documentários, é que realmente o processo do Santiago foi único e acho

que nunca mais se repetirá. Com uma certa tristeza eu digo isso porque foi certamente a edição mais interessante da minha vida, porque a gente não sabia o que a gente estava fazendo e eu não digo isso retoricamente não, de fato eu não sabia porque a gente estava fazendo, acho que a Lívia não sabia, o Eduardo não sabia, portanto a gente podia fazer tudo e o filme foi nascendo na ilha de edição, online. Quer dizer, a gente fazia uma seqüência, eu escrevia o texto na hora, o Eduardo gravava na hora. Tem uma versão, a primeira versão, a narração é do Eduardo e a gente ia descobrindo na hora, não é Lívia?

L. Serpa - Era, eu acho que era na hora, sim. Os melhores momentos era o Escorel narrando, realmente. (Escorel ri) Que ele ficava em pé, se postava ali...

C.A. Mattos - Essa versão tem que ser guardada e tem que sair para um DVD como extra.

L. Serpa - Eu acho que tinha que sair, é deliciosa.

C.A. Mattos - A Lívia, ela começou o processo como operadora de montagem de edição, não é?

L. Serpa - Para mim foi um pouco mais descompromissado ainda, porque eu entrei sem nenhuma responsabilidade de ser montadora do filme, eu entrei simplesmente...

E. Escorel - Além disso recusou o convite inicialmente...

L. Serpa - Eu recusei. Olha só! É verdade. Recusei.

J.M. Salles - É verdade, ela não queria editar o filme, acabei de me lembrar disso.

E. Escorel - Esnobou. Eu fiquei arrasado. (Lívia ri) Telefonei para ela e ela: "ah não, eu não sei, eu tenho outro trabalho para fazer."

J.M. Salles - "Tenho um curta que vai ocupar o meu tempo." (Lívia ri)

L. Serpa - Bom, mas ainda bem, mudei de idéia, enfim, levei um puxão de orelha da Giordana, acabei mudando de idéia, mas eu entrei só para operar, então minha única função ali era ouvir o Santiago, ouvir o João e o Escorel, então para mim não vai ter outro trabalho igual, foi só prazer, responsabilidade muito pequena.

J.M. Salles - Não. Isso no início, né Lívia, porque depois...

L. Serpa - É, no início...

J.M. Salles - Depois você foi se impondo e eu e o Eduardo tínhamos um certo medo até (Lívia ri) de propor determinadas coisas que a gente considerava...

E. Escorel - Que eram vistas como muito convencionais...

J.M. Salles - ...tradicionalis e clássicas e a Livia ficava...ela levantava e ia tomar café sem falar com a gente.

L. Serpa - Eu dizia: “Não. Me recuso a fazer esse corte. Não faço .”.

J.M. Salles - Ela dizia: “me recuso”. A gente tinha código que a gente estabeleceu na ilha, do corte, do bonito bom e do bonito ruim. O bonito bom era muito ruim, quer dizer, o bonito bom, o bonito que é bonito a gente não queria, a gente queria o bonito errado e a Livia era uma grande defensora do bonito errado.

L. Serpa - Porque eu só sei fazer bonito errado na verdade. Não aprendi o bonito bom.

J.M. Salles - A gente perguntava pra Livia: “esse é um bom bom ou é um bom ruim?”. O bom ruim era o bom bonito. O bom bonito a Livia não deixava.

C.A. Mattos - E esse corte que vem agora que é fundamental e maravilhoso dentro do filme, que é um corte para outro momento. Quem está nessas imagens, porque essas imagens estão aí?

J.M. Salles - O Waltinho está nadando, papai está na piscina e minha mãe está em pé e aí entra, eu não sei se é meu irmão Pedro, eu preciso ver de frente. O que eu acho interessante... é, o Pedro está chorando e eu não estou vivo ainda, eu não nasci ainda...

C.A. Mattos - Você não nasceu ainda...

J.M. Salles - Não. O que eu acho interessante nisso daí é que, geralmente, material de arquivo do passado vem em preto e branco e o filme é em cor. No caso do Santiago é exatamente o oposto. O material de arquivo, de memória é colorido e o filme em si é preto e branco. Essas imagens de novo... o filme é um acaso, uma sucessão de acasos, esse material foi encontrado muito depois de a gente ter começado a filmagem. (Escorel e Livia interrompem para dizer que é “a montagem”) A montagem, desculpa.

Um dia, eu não me lembro mais se a Rachel Zangrande que ajudou a pós-produzir o filme, me disse que havia guardado na VídeoFilmes umas latas de super 8 e 16, nem sei se era 16 aliás, da família, aí eu fui assistir e assistimos e encontramos essa imagem e encontramos uma imagem do Santiago, que a gente acabou não usando e que viria no final do filme, e que a gente acabou não usando e quando chegar o final do filme a gente pode até falar por quê. Mas de novo, foi sorte.

C.A. Mattos - E ela faz uma rima com a cena do *Roda da Fortuna* que virá depois. São as duas únicas cenas em cor, que também é uma imagem de outra época.

J.M. Salles - É. As imagens mais antigas são coloridas e não ao contrário.

C.A. Mattos - O que que havia de particular para você em ouvir o Santiago falar sobre a vida na casa da sua família? Como é que soava para você João? A diferença de classe trazia algum colorido especial que você próprio não seria capaz de apontar?

J.M. Salles - Você está se adiantando, porque isso também é muito curioso. A relação de classe que se estabeleceu durante o tempo todo da filmagem e que parece muito óbvia agora, quando se assiste ao filme não estava clara. Para mim na filmagem, certamente nunca ficou clara. E na edição só se tornou clara muito tempo depois, não foi Eduardo?

E. Escorel - Acho que sim...

J.M. Salles - Foi num dia, já com um mês e meio, dois meses de edição quando começamos a ver aquela seqüência do Bergman, que vem no final do filme, que ele repete cinco, seis, sete, oito vezes a frase do Bergman e aquilo nos pareceu muito gozado, lembro que a gente ria muito ouvindo aquilo. E de uma hora para outra, na mesma hora a gente se deu conta que o que havia ali era uma relação de patrão e empregado.

C.A. Mattos - Pois é, mas eu não estou me referindo à consciência disso. Eu estou me referindo à sensação que você tinha de ouvir o ex-mordomo da sua casa falar sobre a vida da sua casa, da sua família, porque você pede várias vezes que ele fale sobre sua mãe, sobre os bailes, sobre as flores, etc.

J.M. Salles - Talvez fosse mais importante para mim quando eu perguntei, ou seja, em 92. Em 2005 já não era tão importante assim. Acho que o mais importante para mim era a reflexão que se podia fazer a partir desse material bruto. Não é necessariamente um filme sobre a minha família. Eu acho que é um filme sobre o Santiago, sobre a minha relação com o Santiago, sobre o tempo e também sobre o documentário. Dito assim parece um pouco pretensioso, enfim, não é uma reflexão profunda, mas é um raciocínio sobre essas coisas. O conteúdo mesmo da fala do Santiago no que se refere à minha família e à casa, não me são particularmente tocantes, não é uma coisa que para mim seja tão essencial.

C.A. Mattos - Acho que além de ser sobre o documentário é sobre a ficção também, porque o relato do Santiago é um relato extremamente ficcional...

J.M. Salles - Deixa eu só te interromper, porque eu posso ser mal entendido pelo que eu acabei de falar. Eu quero dizer o seguinte: é claro que é um filme sobre a minha família, mas o filme sobre a minha família é feito em 2005. O que eu acho que me tocava em 2005 é poder falar da minha família em 2005, entende?, quer dizer, está na narração. Quando eu digo no fim que eu gostaria que o filme fosse dos meus irmãos e dos meus pais e do Santiago, quando o Fernando lê o poema que escreveu sobre o meu pai, é aí que eu acho que a relação com a minha família se estabelece, mas não na fala do Santiago sobre a minha família, porque é uma fala um pouco induzida, portanto a conteúdo artificial, porque ele não fala nossos nomes, não é uma fala viva, entende? O que o Santiago fala das listas, o que o Santiago fala de Bach, o que o Santiago fala da música, isso sim é muito mais interessante para mim.

C.A. Mattos - Em termos de fala, a gente tem duas vozes predominantes no filme que são as vozes do Santiago e a voz supostamente sua, mas que na verdade é a voz do Fernando, do seu irmão. Por que essa decisão de usar a voz do Fernando?

J.M. Salles - Vou passar a bola para a Lívia, que vai falar dos dilemas dessa narração.

L. Serpa - Na verdade foram tentadas várias narrações, né João? O Escorel tinha narrado a primeira vez, que eu já gostava muito, depois você também tentou, né João?, narrar.

J.M. Salles - Por insistência.

L. Serpa - Por insistência minha, de todo mundo. Ele tentou narrar o filme e depois pensou-se no Fernando.

J.M. Salles - E também no Fernando Alves Pinto. Que também narrou em português.

L. Serpa - Ah... é verdade, tinha o Fernando Alves Pinto.

C.A. Mattos - O Fernando narrou a versão internacional, narra a versão internacional...

J.M. Salles - E ele também fez a narração em português, na verdade um teste. A narração dele é ótima.

L. Serpa - Nós tínhamos todas essas na ilha de montagem, mas o João, ele falou uma coisa que foi na verdade é definitiva. Ele disse que a narração do Fernando adicionou mais uma camada de ilusão, de

ambigüidade ao filme. Acho que Escorel e eu, a gente não pode dizer mais nada depois disso, não é?

J.M. Salles - Sem ser também algo inteiramente mecânico, ou artificial, porque no caso do Nando Alves Pinto, que narra de forma muito bonita, mas aí realmente a escolha de um ator que não tem nenhuma relação com as memórias dessa casa. No caso do Fernando meu irmão, parte do que é dito, poderia ser dito por ele. Entende? Ele pode se apropriar do que é dito por que ele viveu na casa e há uma memória comum. Então é uma maneira de introduzir um grau de ambigüidade, sem necessariamente tornar o processo inteiramente artificial.

C.A. Mattos - Escorel, como é que é esse processo de trabalhar com o texto, como foi nesse caso trabalhar o texto e com a edição, porque normalmente num documentário expositivo, clássico você tem um texto que conduz um pouco as imagens, que enfeixa as coisas, os sentidos e tal? Nesse caso aqui o texto é reflexivo, ele é pessoal, ele é de outra natureza. E como é que vocês trabalharam o texto? O texto era feito ao mesmo tempo? Era feito antes? Como é que funcionou isso?

E. Escorel - Foi um caso, acho que pouco comum realmente, porque o João escreveu esse texto, embora houvesse alguns rascunhos, alguns textos preliminares, mas essencialmente foi escrito na própria ilha. Escrito e reescrito e modificado e gravado e regravado várias vezes, então não houve aquela situação usual, ou da imagem ser editada em função do texto, ou do texto depois ser aplicado à imagem. Realmente as duas coisas foram, digamos a edição do texto e da imagem foi feita simultaneamente.

J.M. Salles - E em blocos, quer dizer, o filme só foi tomar forma: esse é o início, esse é o meio, esse é o fim; no final da edição. A gente editava: “vamos editar a cena da piscina, que evidentemente é a cena da piscina, mais a cena do varal, mais a cena do móvel coberto, e tal; essa é uma idéia; vamos montar isso e isso é um bloco autônomo; o início do filme; os três carrinhos; vamos editar isso e a gente deixa de lado”. E aí aos poucos as imagens foram ocupando o seu lugar. As seqüências foram ocupando o seu lugar, mas isso muito no fim do processo. Esse é um outro caso de liberdade. É longo isso (a dança das mãos do Santiago), o Eduardo sempre achou longo demais, a Livia achou curto demais.

L. Serpa - (risos) Nunca mais vou conseguir nenhum trabalho depois disso, eu acho.

C.A. Mattos - Principalmente depois desse comentário, né?

L. Serpa - Exatamente. (risos)

J.M. Salles - Um grande amigo meu disse que essa seqüência é de uma chatice insuportável. Eu continuo achando bonito, porque eu acho essas mãos muito bonitas. E eu acho que ele ficaria feliz em ver.

C.A. Mattos - É, é um presente a ele, né?

J.M. Salles - Também não quero soar... Não é altruísmo. Eu acho que também faz bem ao filme e ajuda a estabelecer um ritmo que é um ritmo diferente mesmo, que dizer, se a gente quer usar as mãos ao longo de uns, sei lá quanto tempo dura isso, uns dois minutos, seis minutos, coisa que você não faria se você tivesse... Sabe, fazer um filme pensando em uma platéia e como a platéia vai aceitar isso e etc. e tal. Realmente o fato de a gente não ter nenhuma obrigação e de não se achar que dessa edição resultaria um filme... É por isso que isso não se repete, entende? Porque foi uma edição tratada por nós três como uma experiência e sem nenhuma espada em cima da cabeça, quer dizer, não tem que sair daqui com filme, não tem que sair daqui a três semanas com alguma coisa, não tem nenhum patrocinador, não tem dinheiro incentivado, não tem nada, não tem nenhuma obrigação, ninguém sabe da existência do filme, se der certo deu, se não der não deu e realmente isso tem efeito, eu acho. Vocês não acham não?

E. Escorel - Com certeza.

C.A. Mattos - Você falou dessa edição meio modular, que ela era modular durante o processo, depois foi adquirindo uma coesão tão absoluta e tão... eu diria que perfeita, que você não poderia hoje lançar, por exemplo, o DVD do Santiago como você lançou o do Nelson Freire, com uma opção randômica, é o oposto, né?

J.M. Salles - E aí talvez, eu deva dar meu braço a torcer pro Eduardo, à tese platônica do Eduardo. O Eduardo acha que do material bruto existe só um filme possível, eu não sei se eu me convenci disso, mas...

E. Escorel - Já tá na hora, João.

C.A. Mattos - Comente isso...

J.M. Salles - Fala disto, Eduardo. Porque parece que o material se encaixou. De uma hora para outra, tudo aquilo que parecia desconexo, de fato se encaixou e a estrutura é muito sólida e rija no Santiago. Você não pode muito mudar as coisas, então parece que já havia esse filme no material bruto.

C.A. Mattos - Esse é o corolário da montagem perfeita?

E. Escorel - Bom, a idéia não é minha. Isso outras pessoas já disseram, entre elas o Tartovsky. A idéia de que a montagem, a boa montagem é aquela que consegue decifrar a melhor opção possível que está contida nas imagens. O João sempre se opõe muito a essa idéia. O João é mais eisensteiniano, talvez...

J.M. Salles - E não sabia.

E. Escorel - ... e sem saber, achando que é uma idéia muito defensável também. Em princípio, você pode montar um filme de várias formas.

J.M. Salles - Ou seja, dá para voltar daqui a 10 anos, ver esse material e fazer outro filme? Segundo a tese do Escorel, não, esse é o filme. E como esse filme não foi descoberto em 92, o filme não foi feito.

C.A. Mattos - E agora ao retomá-lo ele vai adquirindo essa forma de autocrítica em relação à atitude do documentarista, em relação às atitudes que o documentarista toma durante a filmagem, e aí a gente tem uma crítica direta à questão da realidade encenada.

J.M. Salles - E a dúvida, porque a dúvida não é retórica nesse filme. Em alguns momentos, eu não sei direito o que eu estou vendo, porque eu não me lembro mais do que foi filmado e como foi filmado. Então eu não sei direito se o boxeador, se isso que está escorrendo é suor ou é maquiagem, eu não sei, eu realmente não me lembro mais. Então a própria imagem para o diretor, ela contém um enigma, ou seja, uma camada de ambigüidade, que é um dos lados, enfim, do documentário Santiago, no que você pode ou não acreditar.

C.A. Mattos - Essa questão não existia para vocês em 92...

J.M. Salles - Não, de jeito nenhum.

C.A. Mattos - ...é uma questão que aparece agora em função de uma certa evolução...

J.M. Salles - Não, evolução não...

C.A. Mattos - Uma certa mudança...

J.M. Salles - É... uma transformação...42'18"

J.M. Salles - É, mudou, eu não acredito mais nesse tipo de controle. Naquela época tudo era controlado, mas três anos depois, eu não sei o que eu controlei o que eu não controlei, o que aconteceu espontaneamente ou não. É maravilhoso que a primeira palavra do documentário seja "não" e é maravilhoso que a última coisa que o Santiago diga no documentário é: "vão me empalhar", que é uma definição maravilhosa de documentário. Você sempre imobiliza alguém

numa determinada moldura, num documentário. Num documentário a gente tá num negócio de empalhar as pessoas, é isso que a gente faz.

E. Escorel - Bem, sendo um documentário, em grande medida, sobre a morte, ele falar em empalhar...

J.M. Salles - E é a última coisa que ele diz, então houve uma série de coincidências extraordinárias, agora... Será que são coincidências? Eu não sei mais. Algumas eu sei, mas outras não, outras não.

C.A. Mattos - E ao mesmo tempo, você se sai do final das contas com um filme que também é absolutamente controlado.

J.M. Salles - É, ele é absolutamente controlado, ainda que ele se utilize do descontrole da primeira filmagem, ou seja, tudo aquilo que era considerado erro na primeira filmagem. Acho que esse que é o paradoxo interessante do filme.

C.A. Mattos - Aí é o mais próximo que você já esteve de dirigir um ator, né? Porque você nunca dirigiu ficção, essa é a ficção que você dirigiu, o Santiago fazendo isso, né? Você sentia isso na época? Eu estou tentando aqui resgatar certos sentimentos que estão na a origem do...

J.M. Salles - Eu não me lembro. Eu certamente achava que você tinha a prerrogativa de fazer isso com personagens de documentário, eu não sei se isso era dirigir um ator, mas certamente dirigir ou pedir para fazer de novo era uma coisa autorizada.

E. Escorel - Esse momento do filme importante, porque realmente é um momento em que o João passa a dar ordens mais expressas e explícitas para o Santiago, em termos da postura dele, de se posicionar. O autoritarismo do diretor, a partir daqui aflora de uma maneira muito...

C.A. Mattos - Mas isso é uma coisa da edição desse filme agora, ou está nesse momento no material original?

E. Escorel - No material original.

L. Serpa - Se você reparar, a voz da Márcia vai sumindo, ela vai sumindo no material bruto.

E. Escorel - E o João vai assumindo o papel que no início

J.M. Salles - De novo, o filme é... Isso de certa maneira encaminha a água para o moinho do Eduardo porque o filme foi adquirindo quase naturalmente, ou foi pedindo para ser editado em ordem cronológica. Não foi uma decisão que nós tenhamos tomado. Mas o filme começa com a primeira coisa que é dita para o Santiago e termina com a última que é dita por ele e isso, provavelmente, deve ser o terceiro ou quarto dia de filmagem. O filme foi feito em cinco dias. E é muito claro isso,

há uma evolução da interação minha com o Santiago e eu vou me tornando cada vez mais autoritário. Por que isso? Eu acho que é difícil recuperar hoje as razões disso, mas em partes por razões muito concretas e objetivas: estava acabando o negativo. E negativo custa caro e estava chegando no fim da filmagem. Se a gente tinha 30 latas, faltavam só 5.

C.A. Mattos - Isso explica certa impaciência na sua voz?

J.M. Salles - Claro. Fala logo, entendeu? E não deriva muito, entende?

C.A. Mattos - Eu acho interessante esse plano que ele é de uma dureza impressionante, essa maçaneta, essas duas maçanetas, a máquina de escrever ali, quer dizer, é um plano hiperconstruído e que ele meio que sufoca o personagem, o Santiago, sublinha a exigüidade desse espaço, desse apartamento onde ele mora, onde ele vive e cria um contraste impressionante com as coisas que ele conta. Não, o mundo de fausto e de glamour que ele conta.

J.M. Salles - Essa é a única coisa que eu sei que foi uma decisão de 92. A casa é a amplitude é o movimento. Ele é confinado. O apartamento, de fato, dele era muito pequeno, mas os enquadramentos tornam o lugar ainda mais claustrofóbico, e vamos deixar o espaço ser dado pela imaginação dele. Parece *naif* isso, parece *piegas*, talvez seja, mas era a idéia que eu tinha em 92. Ele é a memória, ele é o tempo. E a casa é geografia sem história porque a casa perdeu o sentido e está abandonada. É curioso porque em todo enquadramento tem uma porta ou uma cortina, entre a câmera e ele. É como se ele estivesse em outro lugar e eu e ele nunca dividimos o mesmo espaço, a não ser numa imagem encontrada, de novo, “por acaso”, porque o filme foi sendo feito a partir dos erros do negativo, dos erros de filmagem, o que sobrou depois da filmagem terminar e a Livia identificou duas cenas em que eu apareço ao lado dele, não é Livia?

L. Serpa - Não me lembro da segunda. A primeira a gente viu e tinha uma outra.

J.M. Salles - Eu com uma claquete...

L. Serpa - É verdade... você batendo a claquete.

J.M. Salles - Eu com uma claquete.

C.A. Mattos - E nessa da claquete você estava de frente?

J.M. Salles - De frente.

C.A. Mattos - De frente. Porque a única que ficou, você está de costas. Tem uma unidade de presença e ausência que é...

J.M. Salles - Mas elas não duram mais do que cinco, seis, sete frames ou quadros.

C.A. Mattos - Essa coisa também, não só do espacial, mas também os elementos que aparecem muito fortes, essas painéis, são coisas muito prosaicas, que também enfatizam esse deslocamento permanente do Santiago em relação ao mundo em que ele vivia na imaginação. É um mundo extremamente pequeno e prosaico.

J.M. Salles - Aqui aparecem uns escritos dele. Primeira vez.

C.A. Mattos - Já tinha aparecido um pouco antes.

J.M. Salles - Eu acho que não. Acho que é a primeira vez. Os escritos “dele”, não as fichas. E de novo, assim, vamos filmar. Esse filme filma muita palavra, né? É uma coisa que geralmente não se vê muito, né? E de vez em quando filma um parágrafo inteiro e no tempo de leitura do parágrafo. Você lê a tela.

C.A. Mattos - É... tem uma presença corporal muito grande a letra

E. Escorel - Nesse momento tem um comentário que é importante, que é o fato dele até quando sonha estar fora do lugar. Até no seu imaginário ele se coloca fora do tempo.

C.A. Mattos - Na revolução francesa...

J.M. Salles - É... que ele é um aristocrata durante a revolução francesa.

C.A. Mattos - De alguma maneira, João, tem um intervalo aqui que a gente pode falar um pouco disso. Você já mencionou essa crise que você estava em relação à sua profissão, uma certa descrença no poder do documentário de mexer de alguma maneira com as coisas e com a linguagem, etc.

J.M. Salles - Com o mundo. Com a linguagem não, mas com o mundo, certamente.

C.A. Mattos - Mas o Santiago, de alguma maneira é um filme que eu como crítico posso dizer que é um marco no cinema brasileiro. É um filme que já ganhou vários prêmios pelo mundo. É um filme que, de alguma maneira, será que te ajudou a superar essa crise? É possível pensar nisso?

J.M. Salles - Sim e não. Sim, porque eu acho que eu consegui fazer um filme e eu acho que é um filme interessante, no seguinte sentido, não é um julgamento de valor, é um filme que não poderia existir se não fosse eu. Eu posso imaginar o “Nelson Freire”, eu posso imaginar o filme do Lula, eu posso imaginar “Notícias de uma guerra particular”, ou qualquer outro documentário que eu tenha feito, dirigido por outras

pessoas. Provavelmente resultariam em filmes melhores, ou talvez piores, eu não sei, não me interessa, mas seriam filmes possíveis. Esse só eu poderia ter feito, porque é a minha história, é o que eu pensei sobre documentário esse tempo todo, é como eu vivi a passagem do tempo, então ele é algo que só pode existir porque fui eu que criei, claro que com a ajuda do Eduardo e da Lívia. O filme não existiria se não fossem os dois, mas, digamos, a matéria-prima do filme é minha. E quando você faz isso é um sentimento de grande alegria, para falar a verdade, é uma sensação de que você fez alguma coisa que não existiria se você não tivesse feito ela. Ao mesmo tempo, te cria um problema porque é muito difícil voltar para trás e continuar a fazer documentários que poderiam ser feitos por outras pessoas. Ao mesmo tempo você chega num lugar que é um lugar mais interessante do que os outros mas você só se sente estimulado a voltar a fazer um filme se você puder ter uma experiência semelhante, portanto ele fecha mais portas do que abre. C.A. Mattos - Abre para fora... fecha portas para fora, talvez abra portas para dentro eu não sei...

J.M. Salles - Eu sei que tipo de documentário eu gostaria de fazer. Eu sei conceitualmente, agora eu não sei como fazê-los, entende? Mas de um modo geral, para mim só interessa agora fazer documentários que sejam documentários ligados a uma certa idéia que eu tenho do que deve ser um filme não-ficcional, filmes que de alguma maneira se pensem e eu sustento sempre a idéia de que o documentário não tem a obrigação de mudar o mundo como os outros documentaristas acham, mas o documentário tem obrigação de mudar o documentário. Eu acho que neste sentido, Santiago já é um filme que já olha mais para dentro do que para fora, ainda que olhe para fora também, porque é um filme sobre o Santiago. Santiago é um grande personagem de documentário, então ele olha nas duas direções. Eu só acho que dá para fazer um filme para mim agora se esses dois componentes estiverem presentes, além do que é muito difícil replicar a sensação da edição, que de fato foi a grande aventura numa ilha de edição que eu tive na minha vida, foi realmente uma coisa... A partir de um certo momento a gente tinha uma sensação de que estava fazendo uma coisa diferente. Vocês não acham não?

E. Escorel - Com certeza, eu acho que o que você disse João, que o fato de que só você poderia fazer esse filme, é uma situação única. Isso é realmente um dos segredos do que foi feito, da recepção que o filme

teve, muito além, acho, do que você mesmo, acho, que jamais imaginou. Acho que são alguns filmes que tem isso e é muito raro realmente e acho que realmente te coloca o desafio de ter que se reinventar a partir de agora. Eu lembro de novo do Coutinho, eu acho que “O cabra” tem um pouco essa característica, porque “O cabra marcado para morrer” só o Coutinho poderia fazer, não é a toa que ele levou, acho que 15 anos depois do “Cabra”, mais talvez, para conseguir começar a encontrar uma nova forma de fazer filmes documentários.

J.M. Salles - Por falar em Coutinho, daqui a pouco vai aparecer uma cena que ele abomina. Ele quase rompeu com nós três. Entrava na ilha de edição fumando e via a cena num mau humor terrível e saía batendo a porta. E rezava para que no dia seguinte a cena não estivesse mais lá, mas continuava.

C.A. Mattos - Muito típico.

J.M. Salles - E tem uma razão, quando ela aparecer a gente fala dela. Tem uma razão para ela estar ali.

C.A. Mattos - Pois é, aí a gente tem mais uma... com essa história da Francesca da Rimini, a gente vai ter mais uma janelinha que se abre para o que era a idéia original do filme, que era um pouco de ilustrar poeticamente esses mitos em que o Santiago navegava...

E. Escorel - Acho que isso é uma das grandes liberdades do filme : não aceitar sequer os seus próprios dogmas. Então o filme não pode ter uma cena ilustrativa, então em determinado momento ele se dá a liberdade de ter uma cena ilustrativa, então ele afirma e se nega ao mesmo tempo.

J.M. Salles - É exatamente isso, todas aquelas cenas do início, são cenas que foram feitas com aquela idéia mais convencional de documentário... Aí que tá, estão os sacos (cena dos sacos voando). Aquela idéia convencional de que ninguém vai suportar ver um homem falando por três, quatro minutos, então é para ilustrar o que ele fala, então ele fala de boxeador e a gente vê um boxeador. É claro que isso foi superado, nenhum de nós três usa mais esse tipo de recurso, mas ao mesmo tempo, não pode virar uma igreja. Essas são as mãos da Raquel (segurando os sacos). Essa é uma outra mentira do filme. Eu digo que tudo foi filmado em 92, não é verdade. As cenas de *insert*, as cenas de ilustração foram filmadas em 98 e essa cena (dos sacos) foi filmada em 2005. A única cena filmada em 2005, junto com algumas cenas com os escritos dele.

C.A. Mattos - Quer dizer, realmente é preciso olhar tudo com uma certa desconfiança

E. Escorel - Muita desconfiança.

J.M. Salles - Mas a razão dos sacos ficarem...

C.A. Mattos - Apesar do Coutinho...

J.M. Salles - Apesar do Coutinho. É exatamente para que o filme não estabeleça regras inflexíveis, entende? O documentário nega as ilustrações, mas utiliza uma e talvez a mais cafona delas todas. Mas a Livia é a favor...

L. Serpa - Sou.

E. Escorel - E o Jean Claude também, né?

J.M. Salles - O Bernadet também. Ele escreveu uma coisa bonita sobre... Mas é a única também ilustração. Mas que está aí só porque é única. E também não tinha gancho, a gente não editava por gancho, gancho de fala.

L. Serpa - É. Gancho era proibido.

J.M. Salles - Gancho era proibido.

C.A. Mattos - Ah... Isso era proibido também. Tinha um dogma então?

E. Escorel - Foram se criando alguns dogmas.

J.M. Salles - Agora tem um gancho, que vai aparecer daqui a pouco. Gancho para quem não sabe, ele fala num determinado dia, num determinado momento da filmagem, não sei, ele fala sobre os papéis dele e três dias depois ele retoma o assunto, você faz uma edição como se não houvesse esse intervalo de tempo. Uma frase chama a outra e a outra já faz parte de outro momento da filmagem. Você constrói uma fala que não foi dita na realidade, ela é construída. Aqui não. Inclusive os pretos são para isso, não é Livia? Os pretos são para marcar: "olha, isso foi o que ele disse e o que ele dirá a partir de agora ele disse em outro momento, em outro instante".

C.A. Mattos - Outra analogia que eu acho também curiosa do filme, a gente já falou aqui um pouco da analogia entre o Santiago guardando...

J.M. Salles - Isso também do Eduardo eu acho muito bom, essa sucessão de nomes

C.A. Mattos - Por isso que ele ta anotando aqui, ele já riscou várias vezes o papel aqui, ele vai devolver o filme pro editor. O Santiago preservando essas histórias e vocês preservando a história do Santiago. Mas o Santiago não se contentava apenas em anotar, ele fazia considerações, ele fazia comentários, ele fazia pequenos julgamentos que tem um pouco a ver com o que o filme faz também, porque o filme

volta ao Santiago, mas volta com uma reflexão, volta com alguns comentários, volta com anotações à margem o tempo todo.

J.M. Salles - Eu gostaria de imaginar que de certa maneira o filme faz com o Santiago o que o Santiago fez com seus mortos. Se eu não tivesse conseguido remontar o filme com o Eduardo e a Lívia, a gente não estaria aqui falando do Santiago, para todos os efeitos ele estaria morto, porque esquecido, já que ele não tem família, ele morreu um homem só. E aí há uma coisa que a gente deveria ter dito lá atrás, que ainda é tempo de dizer, eu acho que é uma das grandes, grandes sacadas do filme e que é do Eduardo: que é quando a gente informa que ele morreu, a gente não diz que ele vive, mas em que momento a gente diz que ele morreu. A gente dizia isso no final do filme. Quando eu digo que meu pai morreu, minha mãe morreu, eu dizia também que o Santiago havia morrido e o que sobrou dele é a minha memória, a memória dos meus irmãos e os papéis que vocês viram, vocês espectadores, viram ao longo do filme. O Eduardo sugeriu que a gente deslocasse essa informação para a primeira parte do filme, quando o primeiro filme é interrompido porque não foi montado e, de certa maneira, o fato de eu não ter conseguido montar o primeiro filme, representa, de certa maneira, a morte do Santiago, porque se o filme não existisse, o Santiago não... enfim, o que sobrou do Santiago está nesse filme. Então a informação da morte dele é dada no início do filme e, de certa maneira, o filme é uma tentativa de dar uma nova vida a ele. Pelo menos uma vida no filme.

L. Serpa - Acho que essa foi a grande guinada da montagem, na verdade. Tudo começou a fazer sentido a partir disso, a partir dessa mudança de estrutura, né?

J.M. Salles - É verdade. Acho que foi uma idéia que ele teve em casa, não foi na ilha de edição. Ele chegou no dia seguinte...

L. Serpa - Foi durante uma viagem sua, João, eu lembro. A seqüência chamava... não sei para onde você tinha ido...

J.M. Salles - Só um instantinho, isso eu devo ao Coutinho, essa última linha em que aparece "povero Giulio". Porque o Coutinho um dia entrou e eu tava filmando essas histórias e eu filmava mais o início delas. E o Coutinho você sabe, ele adora resto, ele adora fragmento. Ele falou assim: "não, filma o final, uma coisa inteiramente misteriosa, o fim de uma história". Aí eu comecei a filmar o fim da história. Mas eu interrompi a Lívia. Pode falar Lívia. A guinada da montagem, quando eu tava viajando.

L. Serpa - Eu lembro que você tinha viajado e o nome da seqüência era o lugar para onde você tinha ido. Foi uma idéia do Escorel, na ilha.

J.M. Salles - Ou seja, a grande guinada foi quando eu não estava presente. O que provavelmente é verdade e talvez eu tenha resistido a isso. Eu lembro que eu passava três ou quatro dias, eu voltava, eles tinham... os olhinhos brilhavam eles tinham feito uma grande subversão.

E. Escorel - Umas traquinadas.

J.M. Salles - E eu demorava um pouco a admitir, mas essa ainda bem que eu...

C.A. Mattos - Você recusou algumas? Rejeitou algumas?

J.M. Salles - É possível, mas não me lembro mais.

E. Escorel - É provável. Tudo é negociável.

J.M. Salles - Isso é o que realmente foi único nessa edição, porque todo mundo tinha um ponto de vista ligeiramente diferente, porque eram três pessoas de fato com formações muito diferentes e idades diferentes, mas tudo se resolvia muito facilmente, eu acho. A gente sabia a quem obedecer. Em determinado momento alguém dizia alguma coisa e naquele momento aquela pessoa tinha que ser obedecida porque tinha mais razão, tinha entendido melhor o filme. E ninguém mais do que ninguém, quer dizer, todo mundo contribuiu.

Essa é a seqüência na qual nós percebemos que havia ali uma...

C.A. Mattos - Pois é, essas sombras. Tem ali vários momentos em que aparecem reflexos do relógio, sombras que entram, coisas que se movem, inapropriadamente. Isso pode ser considerado que era defeito da filmagem ou eram coisas que foram refeitas e...

J.M. Salles - Não. Provavelmente isso é uma sombra produzida. Deve ter alguém balançando alguma coisa ali.

C.A. Mattos - É. Tem uma pessoa ali, que se mexe, que se move.

J.M. Salles - Eu não sei se é uma pessoa ou uma folha, mas certamente é produzido, nada acontecia por acaso.

C.A. Mattos - Mas era controlado isso aí?

J.M. Salles - Era... era... Era muito controlado. Era para ser bonito. Havia a tirania da estética, entendeu?

C.A. Mattos - Mas essa sombra tinha que estar parada né?

J.M. Salles - Não. Talvez a gente achasse bom que ela se mexesse. Como se tivesse uma pessoa ali, ou um vento ou uma folha.

E. Escorel - É o Bergman que está ali.

J.M. Salles - Essa cena é a cena que, de certa maneira, mais mostra a relação, a maneira como se estabeleceu a relação minha com o Santiago, porque eu peço para ele repetir inúmeras vezes, algo que é muito cruel. Que é uma reflexão sobre a morte e que eu peço para um homem à beira dela, repetir, entende? Não é uma frase qualquer, é uma frase sobre o fim. E ele tava no fim da vida, ele já tinha oitenta e poucos anos quando eu fiz o filme. É uma crueldade isso

C.A. Mattos - E as vozes já estão se transformando em gritos. Tem uma truculência que eu acho que está no som e está na imagem também, com aquela sombra louca ali.

E. Escorel - E nesse momento o texto finalmente admite: não está entendendo.

C.A. Mattos - Essa... Eu tive a impressão quando vi pela primeira vez essa cena, no início desse plano, de que a gente tava num baile da casa da Gávea, não sei se foi pensado na edição ou é uma fantasia de espectador. (risos)

J.M. Salles - (risos) Vamos dizer pela segunda vez, porque aqui houve uma interrupção na gravação. (Lívia ri) Pela segunda vez a gente vai fazer a piada.

L. Serpa - É. Tem que explicitar todo o método aqui.

J.M. Salles - Seria ótimo a gente dizer que a gente pensou nisso, mas a gente não pensou não, foi por acaso.

C.A. Mattos - Essa inserção aí, ela é puramente metafórica. Eu não sei o que o Coutinho acharia disso, uma metáfora desse tamanho dentro do documentário... Claro que é um documentário especial, é um documentário mais ensaístico, mais livre, mais experimental, mas de qualquer forma é uma belíssima metáfora.

L. Serpa - O Coutinho gosta disso. O Coutinho é um pouco contraditório também. Ele adorava essa parte.

E. Escorel - Eu acho que uma das razões para você fazer esse filme foi para poder pôr essa cena, não foi não? Uma das razões.

J.M. Salles - É verdade isso. Eu acho isso tão bonito, realmente tão bonito.

L. Serpa - E é realmente um dos filmes preferidos do Santiago.

J.M. Salles - É... É... Isso não é uma mentira.

C.A. Mattos - E é o segundo link que existe entre o Santiago e o Nelson Freire. Que aparece Fred Astaire nos dois filmes...

J.M. Salles - É verdade. Disso não tinha me dado conta.

C.A. Mattos - E tem o “Gluck”, o Nelson Freire tocando o “Gluck” na abertura do Santiago. Isso dá vontade de não dizer nada, né?

L. Serpa - A gente tinha um problema de onde cortar essa cena. Não podia ser um corte bonito, tinha que fazer um corte errado para cortar para a próxima cena.

E. Escorel - O número é bem mais longo.

C.A. Mattos - Eles continuam dançando sem som, né?

J.M. Salles - É. Tem versões em que eles dançam muito mais do que isso. Por alguma razão a gente cortou aí, e talvez seja por uma questão orçamentária também, porque se paga por minuto. E não é barato.

L. Serpa - Ah, tá vendo? Corte errado.

J.M. Salles - Corte errado, né?

E. Escorel - E volta outra repetição, ao longo do filme. Volta o mesmo plano.

J.M. Salles - O filme é muito como disse o Eduardo, o filme é muito econômico. Essa era uma outra dúvida que a gente tinha: será que a gente fizer um filme, será que um filme de 30 minutos, ou de 15, ou de 40? Porque os elementos são muito poucos. Porque são 8 horas de material bruto, mas 8 horas de material bruto deve ter uns 10 *takes* feito esse, então você tem pelo menos 15 minutos da mesma coisa. Só vai usar uma vez, você não vai usar duas. Você tem o Santiago falando a mesma coisa sete, dez, doze vezes. A gente não sabia se ia usar todos os planos, todas as repetições ou não, então é um documentário que é feito com muito pouco material. O Fernando se comove aí, quando ele lê o próprio poema e se lembra de papai.

C.A. Mattos - O filme ele tem uma coisa que me chamou a atenção agora, é verificar como ele estabelece diálogos com várias coisas do cinema. Ele é um filme que se refere ao cinema também. Ele já se referiu ao Ozu.

J.M. Salles - O Ozu vem no fim.

C.A. Mattos - O Ozu vem no final, ele é revelado no final, mas tem o Minelli, tem o Bergman, tem músicas do Kieslowski, de filmes do Kieslowski. Enfim, daqui a pouco vem Herzog. A gente tem uma série de referências dentro do mundo do cinema.

J.M. Salles - Eu não faço parte deste clube, mas a primeira referência é também um filme que eu fiz no passado, que é o Nelson Freire. Quando eu digo que não essa música porque eu só conheci mais tarde, eu conheci exatamente porque eu estava fazendo um documentário. Era

importante para mim dizer isso porque desde o início fica claro, ou pelo menos se intui, ou se sugere que é um filme sobre documentário. Há uma referência a um documentário anterior que eu fiz, que é o Nelson Freire. Isso o Herzog diz no “O homem urso”.

C.A. Mattos - Sobre os tempos mortos.

J.M. Salles - Sobre os tempos mortos. E isso foi essencial. Acho que essa é outra virada da edição, quando a gente descobriu isso. Que o que era interessante era o que vinha antes e o que vinha depois da cena. Era o que eu dizia para ele. Na decupagem, eu recuperei a decupagem de 92, a minha voz não existia, porque era fora do filme, não pertencia ao filme. E o filme é todo feito com a minha voz. Com a minha presença.

E. Escorel - E você assistiu “O homem urso”, acho que um pouco antes de a gente começar.

J.M. Salles - Um pouco antes de a gente começar.

E. Escorel - Muito pouco tempo, assim... semanas antes.

J.M. Salles - E a minha voz, ela existe em 92 e ela existe, através do Fernando, hoje, no tempo presente do filme. E aí também foi grande dúvida, porque no início a narração não era na primeira pessoa e sim na terceira pessoa. Havia uma relutância muito grande em usar a primeira pessoa. E um dia eu recebi um e-mail do Eduardo e o e-mail era muito breve, apenas uma frase, ele me perguntando assim: “você conhece essa frase do Chris Marker?”. E a frase dizia mais ou menos o seguinte: “ao contrário do que as pessoas tendem a achar, o uso da primeira pessoa em filmes é um ato de humildade: “tudo o que eu tenho a oferecer sou eu mesmo.” Eu não acho que isso seja verdade, eu não acho que o uso da primeira pessoa seja sempre um ato de humildade. Eu tenho a impressão que muitas vezes é narcisismo e eu sei que um filme como esse beira um pouco a fronteira do narcisismo, é impossível que não. Mas de certa maneira essa frase foi importante, porque meio que me autorizou a usar a primeira pessoa. Se o Chris Marker disse isso, se ele libera, quem sou eu para dizer que não vou usar. Mas de fato foi importante.

E. Escorel - Também foi uma coincidência, porque na verdade eu li essa frase, muito pouco tempo antes da gente começar.

J.M. Salles - E aqui é mentira da narração. É mentira da narração quando eu digo que não há closes nesse filme. Você viu um close no início, mas é um close em que o Santiago não fala. De fato nenhum close em entrevistas. O rosto dele ali é usado quase como um objeto de cena, quase como uma máscara. São planos lindos e o Eduardo tentou

usá-los desesperadamente. Você lembra Eduardo? Você lembra Livia? Até começava o filme.

L. Serpa - O filme começava com um plano desses, com a vitrola,

E. Escorel - É. Tinha uma tentativa de começar com uma vitrola, que é um plano que acabou não entrando no filme.

J.M. Salles - E o rosto dele também não. Talvez tenha sido a imagem que a gente mais tenha tentado introduzir no filme e o filme rejeitava, rejeitava, rejeitava...

C.A. Mattos - João, a gente tá chegando quase no final e eu gostaria que você falasse um pouco porque você resolveu dividir com o espectador essa tua constatação de que você tinha sido vítima, digamos de um engano na realização do filme em 92.

J.M. Salles - Como um engano?

C.A. Mattos - Que você não percebeu o que estava acontecendo, o que estava se passando entre você e o Santiago.

J.M. Salles - Uma vez que você faz um filme na primeira pessoa e uma vez que o filme é um filme em que você faz uma espécie de julgamento sobre tudo aquilo que você aprendeu sobre documentário, sobre você mesmo como documentarista, ou você diz tudo, ou você não diz nada. Ou você faz o filme e aí você revela tudo, inclusive isso, que foi descoberto pela Livia. Essa é uma sobra de sobra de sobra de material, já não tava rodando câmera e é porque a gente descobriu que o que havia de mais rico no material é exatamente o que a gente achava em 92 que já tinha terminado, é que a Livia foi e escutou os fins dos rolos e nesse fim de rolo havia essa tentativa do Santiago de falar sobre aquilo que era muito próximo, enfim, íntimo. E eu dizendo não. Eu me lembro o dia em que você descobriu isso, né?

L. Serpa - É.

J.M. Salles - E eu acho que a decisão foi um pouco essa. Não adianta ficar no meio do caminho.

C.A. Mattos - Vamos abrir tudo.

J.M. Salles - É. Se é isso, vamos até o fim. E isso de fato é o último plano do filme, que é extraordinário. O Santiago oferece uma definição de documentário e poucas são tão boas.

E. Escorel - E ele, de certa maneira, assume ali no final, mais uma vez um pouco o comando. Ele deu uns toques em certo momento e aquilo disse: é tudo.

J.M. Salles - Ele encerra o filme.

E. Scorel - Há um certo momento em que ele assume e ele é que encerra o filme. Não é o João que dá o “corta”. É ele que dá o “corta”.

C.A. Mattos - Aí vem o Ozu.

J.M. Salles - Que também houve uma grande discussão se punha ou não punha o Ozu. E também há uma certa mentira aqui, porque eu fui influenciado por Ozu, mas eu fui mais influenciado pela Márcia Ramalho que é influenciada pelo Ozu, eu acho que eu não tinha visto o filme na época. Eu tinha visto alguns enquadramentos do filme, mas a idéia que eu era um cinéfilo e conhecia o Ozu é uma imensa mentira. Na verdade eu não sei direito até hoje se eu assisti “Viagem a Tóquio” ou não, talvez eu não tenha assistido. Eu não me lembro de “Viagem a Tóquio”.

C.A. Mattos - Mas a escolha dessa cena, delas dizendo que a vida é uma decepção...

J.M. Salles - Isso tava nos escritos de 92. Essa referência ao filme de Ozu e essa referência a essa fala. Nos escritos da Márcia.

L. Serpa - Até porque essa fala estava errada. Estava dizendo que a irmã mais velha responde e na verdade é a cunhada, a gente foi descobrir depois quando viu o filme.

J.M. Salles - Quando a Livia viu o filme. (Livia ri) A Livia voltou de um fim de semana e disse: “olha, ta errado, não é a cunhada, é a irmã”.

L. Serpa - É. Não é a irmã mais velha é a cunhada.

J.M. Salles - Aliás, não é... ta vendo? (Livia ri) Eu nem conheço bem Ozu não.

C.A. Mattos - E de novo é uma metáfora. É outro filme que também é citado como metáfora para tudo o que está sendo pensado no Santiago.

J.M. Salles - É. Essa frase, a frase. Aqui o corte também está errado, é no mesmo movimento de mão.

L. Serpa - É, não poderia ter acontecido. (risos)

J.M. Salles - Vai para preto, não no momento de descanso da mão, mas com a mão ainda em movimento, que era uma coisa que a Livia fazia muita questão de não acertar corte nenhum.

L. Serpa - (risos) Vai ajudar muito na minha carreira isso.

C.A. Mattos - Para quem não sabe, aqueles créditos que dizem: agora o personagem fez isso, aconteceu isso com ele e tal. A casa da Gávea pertence ao instituto Moreira Salles.

J.M. Salles - É. E os papéis dele estão lá.

C.A. Mattos - Os papéis deles estão lá e lá tem um cinema onde esse filme foi lançado e continua em cartaz.

J.M. Salles - Continua em cartaz. Nesse momento, enquanto a gente fala isso.

E. Escorel - Há quantos meses? Seis meses?

J.M. Salles - Seis meses mais ou menos. A gente tá gravando isso... Que dia é hoje? Hoje é dia 12 de março, não é isso? De 2008.

C.A. Mattos - Esse fato de o filme estar passando lá é um novo capítulo dessa história, né? Que eu não sei se foi documentada ou não.

J.M. Salles - Não. Mas muita gente que viu o filme em outro lugar foi até a casa para ver o filme na casa.

C.A. Mattos - Claro.

J.M. Salles - Para poder sair e ver a casa. A trilha sonora, por exemplo, o que a gente está ouvindo é Rodrigo Leão, que eu não conhecia. Um dia eu entrei numa loja e tava tocando o Rodrigo Leão, no meio da edição, aí eu ouvi e disse: “puxa, isso é bacana, isso serve para o filme e eu comprei o CD. Quer dizer, uma sucessão de coincidências, e o filme nasceu dessas coincidências todas.

APÊNDICE D - Decupagem do filme *Santiago*.

P1 – 0’0”: Letreiros indicativos de premiações, em fundo escuro. Letreiro informa: “Videofilmes apresenta”. O fundo escuro se mantém. Aos 0’29” começa a se escutar o piano de Nelson Freire executando *Melodia*, da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Christoph Gluck. Plano de pura conotação. Aos 0’34” aparece o título “Santiago”.

P2 – 0’46”: Corte seco. Aparece uma fotografia em P&B, emoldurada por um porta-retrato. A foto obedece à composição áurea, vertical. O corte é seco e o fundo do plano é de um degradê aleatório, escuro. Inicialmente, não é possível distinguir o que está retratado na fotografia. A Câmera faz um travelling óptico em direção à fotografia e, aos poucos é possível perceber que é a entrada de uma vivenda. Piano ao fundo.

P3 – 1’12”: Corte seco. Aparece a segunda fotografia. O procedimento é o mesmo do plano anterior e o zoom revela a fotografia de um quarto vazio, com uma cama à direita do quadro. Uma porta aberta, à esquerda, fornece a iluminação ambiente (provavelmente complementada por rebatedor ou parque de luz, pois a foto obedece a quase toda a escala de tons de cinza). A foto está em proporção áurea, horizontal e os volumes de sombra e luz estão muito bem equilibrados. Composição pictórica muito estudada. Piano ao fundo.

P4 – 1’32”: Corte seco. Aparece a terceira fotografia, que é o de uma cadeira em um ambiente externo. Proporção áurea, volumes bem equilibrados. O zoom vai revelando que se trata de um ambiente externo, onde aparece uma cadeira vazia. Aos 1’38” ouve-se uma voz, em over, que fala, com piano ao fundo.

P5 – 1’56”: Corte seco. Entra um fotógrafo fazendo medição de luz no hall de entrada da casa, hall que aparece na primeira fotografia (plano 2). Piano ao fundo.

P6 – 2’04”: Corte seco. Aparece a fotografia do quarto (plano 3), agora tomando toda a tela e sem moldura. Piano ao fundo.

P7 – 2’12”: Corte seco. Aparece a fotografia de um ambiente externo. No piso, que toma todo o terço inferior do quadro, se vê folhas secas. Uma cadeira, tendo ao fundo uma porta envidraçado e com persianas, aparece no plano médio, pouco à esquerda. Foto muito bem equilibrada.

Sensação de abandono (isto é: conota abandono). Piano ao fundo.

P8 – 2’21”: Corte seco. Close em malas e baús de viagem. Composição e iluminação estudadas. Piano ao fundo.

P9 – 2’35”: Corte seco. Plano filmado de dentro para fora. Através de uma porta, se vê um ambiente de transição entre o interior e o exterior. Travelling aproxima a filmadora da porta e vai revelando o outro ambiente. Piano ao fundo.

P10 – 3’0”: Corte seco. Começa a aparecer um jardim, o mesmo que é vislumbrado no plano anterior. A câmera inicia um travelling lateral. Piano ao fundo.

P11 – 3’33”: Corte seco. Câmara fixa dentro de um elevador, que sobe. O elevador é de porta pantográfica e se vê as paredes do túnel do elevador. Não se ouve mais o som do piano. O elevador pára em um andar e a porta pantográfica se abre, acompanhada do som característico (som que pode ser de arquivo).

P12 – 4’03”: Corte seco. A tela fica preta.

A tela continua escura e se ouve pela primeira vez a voz de Santiago. Todos os planos a seguir não têm música ao fundo.

P13 – 4’34”. Corte seco. Aparece uma claquete, que identifica o filme que está sendo rodado (Santiago), a cena (cozinha), a tomada (um), o rolo (um) e o diretor (João Moreira Salles). A claquete fecha com um som seco e aparece Santiago (aos 4’37”), sentado, de frente para a câmera. Em primeiro plano, o trinco de uma porta, um par de óculos ao lado de uma máquina de escrever, que está em cima de uma mesa. O ambiente não deixa dúvida de que se trata de uma cozinha pequena.

(Observe-se aqui que Márcia induz a próxima fala de Santiago, mas que ele a começa como se fosse uma lembrança espontânea sua. No filme isto fica bem claro. Aqui, um elemento reflexivo no filme: não fosse a montagem ter preservado esta fala de Márcia, o espectador não perceberia que se trata de um depoimento induzido, pelo menos em sua primeira parte, já que de cemitérios Santiago logo passa a falar de música).

P14 – 6’28”: Corte seco. Aparece um letreiro escrito em papel, onde se lê: “Roteiro Santiago/*Três carrinhos iniciais”. Ouve-se uma música suave de instrumentos metais ao fundo.

P15 – 6’42”: Aparece a imagem de um papel onde estão datilografadas várias palavras, linha a linha: una ráfaga de viento/grande rueda de la/vida/redondo camino/la vida no es más que un sueño... sueño,

vazio/la lastiman y disuelve/calma y luminosa/hermosas, hojas
secas/sinfonia rota/vida insulsa/grotescas marionetas/memoria
feroz/muertos insepultos/tétrica paisagem/de vida y de
muerte/florecer/alfombra/el tiempo, nuestro
implacable.../sufrida ilusión

P15 – 6'59": Aparece a imagem de um papel datilografado, onde se lê
[FOLHA DATILOGRAFADA POR JOÃO]:

santiagonismos e dicionário analógico

eunt anui (fogem os anos)

salvação – redenção – luz – criar – sagrado – memória – passado –
intermitência – permanente – transitório – brevidade – evanescência –
eternidade – durar – alongar – eternizar-se – mutável – perene –
incessante – precário – contingente – finito – perpétuo –
oração – grito – inutilidade – sofrida – ilusão – miséria –
amargura – tempestade – rajada (ráfaga de vento)
implacável – ofensa mortal – consolar – mortais – solidão –
partida – despedida – inarredável – vida – destino – imenso –
subterrâneos – deserto – marcha – torturar – paz – História –
espírito – confusão – eco – vozes – milhares – miseráveis –
personagens –

Enquanto, em over, o locutor continua.

P16 – 7'08": Corte seco. Plano detalhe da folha datilografada:

exposição 2 temas +/- contrastantes

VIDA e MORTE

segundo Proust:

vida = reminiscência

morte = envelhecimento

idéia original João:

memória e obsolescência

#

vida = reminiscência = memória

morte = envelhecimento = obsolescência

desenvolvimento

P18 – 7'24": Aparece um boxeador em PA, de perfil, olhando para a
esquerda do quadro, onde há um saco de pancadas. O atleta tem a pele
escura, o fundo é escuro e o saco está fotografado em um cinza escuro.

Um foco de luz dirigida incide sobre o rosto e o dorso do lutador, dando um efeito dramático à fotografia. Enquanto isto, em over, o locutor continua: **Filmei inúmeras cenas em estúdio. Elas me serviriam para ilustrar...**

P19 – 7'32": Corte seco. Aparece um rolo de fumaça iluminado por uma fonte luz pontual. **serviriam para ilustrar as histórias que Santiago me contou nos cinco dias...**

P20 – 7'34": Fusão. Do rolo de fumo aparece um trem. **Um trem...**

P21 – 7'36": Aparece um rolo de fumaça. **Um rolo de fumaça...**

P22 – 7'37": Corte seco. Aparecem duas flores brancas em fundo preto. **Um casal de noivos...**

P23 – 7'38": Corte seco. Aparece um lutador de boxe, em close, batendo no saco de pancadas. **Um lutador de boxe...** Todo o plano em que aparece o lutador de boxe socando, a trilha sonora é composta por som ambiente.

P24 – 8'01": Corte seco. O negativo de uma película aparece rodando em uma moviola informatizada (digital). **Essa é a única seqüência...** Ouve-se em over a voz de Santiago: **Lo que me fascinava...**

P25 – 8'07": Aparece Santiago, ainda na cozinha, gesticulando. A voz e a imagem entram em sincronia: **"de todo..."**. Na parte superior e inferior do quadro se vê as indicações da moviola.

P26 – 8'13": Luzes desfocadas passeiam pelo quadro. Ouve-se um som que parece o sino de um trem. Aparece o trem andando, desfocado.

P27 – 8'16": Volta a Santiago, que fala: **"Com todo"**

P28 – 8'27": Aparece um rolo de fumaça. Começa a ser ouvida um música ao piano.

P29 – 8'28": O rolo de fumaça se transforma em uma película rodando na moviola.

P30 – 8'30": Fusão. Aparece o rosto de Santiago, em superclose e de perfil. Fundo negro. Ele fala, em over (imagem e som não estão sincronizados): **el trem fantasma...**

P31 – 8'34": Aparece Santiago executando uma dança, de perfil. Sua voz, em over, diz: **Después fui crescendo...**

P32 – 8'40": Santiago na cozinha, frontal. Som em sincronia com a imagem. Ele fala: **fui a passar uns dois meses em uma casa...**

P33 – 8'51": Imagem desfocada. Neste exato momento, Santiago fala: **um trem rápido...** e logo começa a falar o locutor: **não levei muito tempo...** A imagem se transforma de novo em um trem.

P34 – 8’55’’: Corte seco. A tela fica completamente escura. A voz do locutor continua: **No papel...**

P35 – 9’02’’: Um braço, em close, se move no canto esquerdo, de cima para baixo, ocupando toda a tela com o movimento. A porta do elevador se fecha, vista de dentro. O elevador desce.

P36 – 9’23’’: Tela preta.

P37 – 9’26’’: Aparece a mesma foto, em moldura, da entrada da casa, que já havia aparecido no início do filme. Em 9’34’’, ouve-se o locutor, em over: **passsei treze anos... Em 9’46’’ começa a se ouvir a música *A estrada*, de Rodrigo Leão.**

P38 – 9’50’’: Corte seco. Tela completamente escura.

P39 – 9’51’’: Em fade in vai aparecendo um letreiro, que diz: SANTIAGO (uma reflexão sobre o material bruto). Música *A estrada*, ao fundo.

P40 – 9’59’’: Surge na tela a imagem de um corredor envidraçado e, em primeiro plano, à esquerda, uma parede paralela ao plano do filme, onde há uma escultura pendurada. Música *A estrada*, ao fundo. Aos 10’01’’, o locutor, em over, fala: **Me lembro que certo...**

P41 – 10’05’’: Plano de um vão aberto, por onde se vê o detalhe de uma pia (torneiras). **...que ele podia fechar a casa...**

P42 – 10’10’’: Aparece a imagem de uma geladeira, iluminada lateralmente. **Por volta da meia noite, acordei...**

P43 – 10’16’’: Imagem de um corredor envidraçado, em travelling, câmera na mão. **Percebi...**

P44 – 10’46’’: Tela fica escura. **Ele me respondeu...**

P45 – 10’54’’: Elevador, de dentro, subindo. **Não sei se eu contaria...**

P46 – 11’16’’: Aparece Santiago, agora sentado na sala de estar de seu apartamento (esta imagem aparece logo depois da porta do elevador se abrir). Sentado ao lado dele, está João Moreira Salles. **Aqui, eu apareço...** A imagem fica congelada durante todo o plano.

P47 – 11’47’’: Aparece Santiago na cozinha, PA frontal. Ele está sentado, e fala: **Também es aqui, em este pequeno laboratório...**

P48 – 12’54’’: Corte seco. A tela fica completamente branca.

O locutor fala.

P49 – 13’10’’: Corte seco. Santiago aparece de mãos postas. **Peço a ele que...**

P50 – 13’40’’: Corte seco. Tela fica completamente escura. **E com estas...**

P51 – 13’42’’: Corte seco. Santiago aparece novamente de mãos postas. ...**oraciones** ... Logo Santiago diz que lembra de uma pícolla canzione de natale e começa a recitá-la em italiano.

P52 – 14’24’’: Corte seco. Tela escura. ...**lembro, era un domingo**...

P53 – 14’26’’: Corte seco. Santiago aparece na mesma posição gesticulando. ...**que chovia**...

P54 – 14’49’’: Tela escura. ...**Esta família**...

P55 – 14’51’’: Reaparece Santiago. ...**de origem inglês**...

P56 – 16’11’’: Tela escura. ...**Seis años**...

P57 – 16’13’’: Reaparece Santiago. ...**e todo Esso** ... Em 16’18’’ ouve-se a voz de uma mulher dizendo alguma coisa a Santiago. Ele continua falando e, aos 16’52’’ ouve-se um trecho de *O barbeiro de Sevilha*, na voz de Lili Pons, sobre quem Santiago fala. Não mais se ouve a voz dele: apenas a música. Os gestos dele parecem acompanhar a ópera, em uma coreografia.

P58 – 17’05’’: Tela escura, em corte seco. A ópera continua ser ouvida (este é mais um dos planos de pura conotação. O espectador fica de frente a uma tela escura, ouvindo a ópera que tem a interferência de arranhados no disco – mais uma remessa a um tempo perdido, cujo registro, embora perfeitamente identificável, sofreu interferência do tempo ou do uso. Ou dos dois. A memória é imperfeita. Esta, evidente é uma das muitas possíveis interpretações, mas a construção do filme certamente a autoriza.). É um plano longo, com 41 segundos.

P59 – 17’46’’: Reaparece Santiago. **El té. É chá em inglês**... Ouve-se ainda – e muito ao longe – a ópera.

Aos 18’04’’ ouve-se uma pergunta dirigida a ele por uma voz de mulher: **O jantar durava até?**

P60 – 18’27’’: Tela fica escura. ... **e fue después** ...

P61 – 18’28’’: Volta a aparecer Santiago. ... **aí também que**... Aos 18’41’’ ouve-se a mesma voz de mulher falar “boxe”, que Santiago não entende.

P62 – 19’05’’: Tela escura. (...**sempre senti una fascinación**) **Então**...

P63 – 19’05’’-06’’: Volta Santiago, falando de gladiadores romanos. Em 19’23’’ começa uma música de fundo (quando Santiago fala: *apesar de minha edad*...). A música é *Dekalog VII, parte 8 (Tu ne volveras pas)*, de Zbigniew Preisner. 19’26’’: Corte seco. Santiago aparece em outro ambiente, que parece ser a sala de estar de seu apartamento. A música *Dekalog VII* continua a ser ouvida. Em 19’33’’ ouve-se a voz do locutor:

Santiago não estava acostumado a receber pessoas ...

P65 – 19’57’’: Corte seco (o final do plano anterior vê-se Santiago acariciando pilhas de papéis, que são as biografias por ele compiladas). Close na pilha de papéis referente às biografias, cuidadosamente arranjada em uma estande.

P66 – 20’01’’: Corte seco. Close detalhe na pilha de papéis.

P67 – 20’08’’: Corte seco. Outro close detalhe mesmo assunto, mais próximo. O locutor fala: **Em 1992...**

P68 – 20’13’’: Corte seco. Outro close detalhe mesmo assunto, outro ângulo, bem próximo (bem fechado).

P69 – 20’20’’: Corte seco. Outro close detalhe mesmo assunto, ângulo fechado, frontal.

P70 – 20’25’’: Corte seco. Close em uma das folhas datilografadas, onde se lê, entre outras coisas, “Noblesse de Paphilagonie”. O locutor fala: **Nobreza da Pafilagônia, Ásia menor, seis páginas...**

P71 – 20’32’’: Corte seco. Close em uma das folhas datilografadas, onde se lê, entre outras coisas, “Noblesse D’Ethiopie”. O locutor fala: **Nobreza da Etiópia...**

P72 – 20’35’’: Idem, onde se lê: Noblesse de Neuchtäel. O locutor fala:

P73 – 20’40’’: Idem, onde se lê “Pequena historia eclesiástica ...” O locutor fala: **Pequena história eclesiástica...**

P74 – 20’48’’: Idem, onde se Lê: LOS ANTI-PAPAS. O locutor fala: **os antipapas...**

P75 – 20’53’’: Idem, onde se lê: Noblesse des hittites... O locutor fala: **nobreza dos hititas ...**

P76 – 20’57’’: Idem, onde se lê: Noblesse des Hohenstaufen. O locutor fala: **nobreza dos Hohenstaufen...**

P77 – 21’02’’: Idem, se lê: Noblesse del’India. O locutor fala: **Nobreza da Índia...**

P78 – 21’07’’: Idem, se lê: Reinados de Agadê... O locutor fala: **Reinado de Agadê...**

P79 – 21’12’’: Idem, se lê: Noblesse de Bulgarie... O locutor fala **Nobreza da Bulgária...**

P80 – 21’17’’: Close muito fechado em uma das folhas datilografadas. O locutor fala: **O trabalho de Santiago não era apenas mecânico...**

P81 – 20’20’’: Close mais aberto em folha datilografada.

P82 – 21’26’’: Close mais fechado em folha datilografada, onde aparece o nome de Lucrecia Borgia. O locutor fala: **Lucrecia Borgia...**

P83 – 21'34'': Super close em uma das folhas datilografadas.

P84 – 21'42'': Close em folha datilografada, onde se lê: **Antonio de Pazzi**.

P85 – 21'46'': Super close em folha datilografada, onde se lê: traidor. O locutor fala ... **de Florença** ...

P86 – 21'52'': Close em folha datilografada, onde se lê: LES PAZZI... O locutor fala: ... **que acompanha a linhagem dos Pazzi** ...

P87 – 21'02'': Close em folha datilografada, onde se lê: NOBLESSE DE BAVIERE...

P88 – 22'07'': Close em folha datilografada, onde se lê: TRIBUS UNIVERSALES, HUMANAS E DESHUMANAS... O locutor fala ... **das tribos universais**...

P89 – 22'25'': Close em folha datilografada, onde se lê: PEQUEÑA HISTORIA DE LA NOBLESA ROMANA. **Santiago escreve**...

P90 – 22'43'': Close em folha datilografada, onde se lê: Noblesse de Perse. **As folhas são todas do mesmo tamanho**...

P91 – 22'48'': Close em um papel com o timbre do *The Waldorf Towers*.

P92 – 22'53'': Close em folha datilografada, com timbre de um hotel.

P93 – 22'57'': PG de um quarto onde está a estande com as bibliografias; porta aberta em primeiro plano. **Quando dava uma determinada linhagem** ...

P94 – 23'02'': Close em uma pilha de folhas datilografadas, amarradas com um laço de cetim. O locutor fala: ... **e amarrava o conjunto**...

P95 – 23'08'': Aparece Santiago sentado ao lado da estande de papéis datilografados. Ele fala: **Trinta años**...

P96 – 23'47'': Tela escura.

P97 – 23'48'': Reaparece Santiago na mesma situação.

P98 – 24'02'': Tela escura.

P99 – 24'03'': Aparece Santiago sentado ao lado da estande de papéis datilografados. Ele fala: ... **de toda minha vida, de meus sentimentos , porque a medida que iba**...

P100 – 24'40'': Tela escura. Ouve-se uma voz de mulher: **Fala deles**.

Aos 25'15'' se ouve a voz de João: **Mas eles estão mortos?**

Aos 26'32'' o relógio de parede badala e Santiago fala: **Ah, aí está, vê?**

P101 – 27'06'': Corte seco. Aparece a casa da infância de João, em perspectiva, enquadramento muito estudado. Começa a ser ouvida uma música, que parece ser a Dekalog VII. Em seguida a voz do locutor (em 27'16''), começa a falar: **Minha memória de Santiago se confunde** ...

P102 – 27'18'': Aparece, em close, uma placa afixada em um muro de pedras, onde se lê: cuidado crianças brincando no jardim. O locutor continua a frase: ... **gávea**...

P103 – 27'25'': Imagem de ambiente interno da casa. O locutor fala: **Meu pai deu início**...

P104 – 27'29'': Aparece a imagem de dois leões estilizados, no interior da casa. O locutor fala: ...**ele era um homem de negócios**...

P105 – 27'34'': imagem dos pés de uma mesa e cadeiras em madeira de lei trabalhada.

P106 – 27'45'': Imagem de uma piscina. A música continua.

P107– 27'51'': Cote seco. Tela escura. A música continua.

P108 – 27'52'': Corte seco. Imagem de arquivo. Aparece um plano em cores. Filmagem caseira. É a mesma piscina do plano 106. Nela aparece, apoiada em um gradil, uma mulher vestido maiô. Dentro da piscina está um homem com um menino. A mulher deve ser a mãe de João; o homem, seu pai; a criança, um dos irmãos Moreira Salles. A música continua. Aparece outro menino, que se dirige para a mulher (a imagem está cortada em diferentes planos, que provavelmente são do ato de ligar e desligar a filmadora). Em determinado momento, aparece toda a família dentro da piscina (o casal e três meninos). A música pára em 28'00''. Não há som de fundo. Aparecem duas babás, com carrinho de bebê.

P109 – 28'32'': Tela preta.

P110 – 28'34'' – Aparece Santiago, na sala de seu apartamento, sentado e com uma bengala nas mãos. Câmara quase a nível do chão, leve contraplongê. Ouve-se a voz de João: **Santiago, descreve a casa num dia de festa**. Sem música de fundo.

P111 – 29'44'': Tela preta. Santiago continua a falar, em over. Sem música de fundo.

P112 – 29'46'': Volta Santiago, mesmo enquadramento plano 110.

P113 – 30'13'': Tela preta. Santiago está falando, em over: ...**e después**...

P114 – 30'14'': Volta Santiago, mesmo enquadramento plano 110. Ele continua sua fala do plano anterior: ... **depois la parte de personal**...

P115 – 30'54'': Tela preta. Santiago continua falando, em over.

P116 – 30'55'': Volta Santiago, mesmo enquadramento plano 110. Ele continua sua fala do plano anterior: **Resulta que em um año havia um jantar**...

... Em 32'09", ouve-se a voz do locutor, em over: **Santiago gostava de dançar...**

P117 – 32'11": Tela preta. Locutor fala: **uma das boas lembranças...**

P118 – 32'16": Aparece Santiago, de pé, dançando e movendo as mãos como se estivesse tocando castanholas. A voz do locutor fala: **...tocando castanholas** ...Surge uma música de fundo. É o concerto para dois pianos, de Johann Sebastian Bach. Aos 32'56" Santiago de fato começa a tocar castanholas. Aos 33'38", ouve-s a voz em over do locutor: **O dançarino predileto...**

P119 – 33'43": Aparece um close em uma folha datilografada, que tem no cabeçalho escrito: - Hombres).

P120 – 33'51": Outra folha datilografada em close, com três nomes escritos, sendo o de cima Franco Fabrini (1967).

P121 – 34'02": Outra folha datilografada em close, com o nome de Cyd Charisse (1945).

P122 – 34'07": Outra folha datilografada em close, onde está escrito no cabeçalho: - Mujeres –

P123 – 34'15": Outra folha datilografada em close, onde se lê: noblesse de France. Ouve o locutor: **Santiago não discriminava...**

P124 – 34'25": Outra folha datilografada em close, onde se lê, no cabeçalho: Les Dakotas... Locutor: **“...encontrei...”**

P125 – 34'30" – Close em mais uma folha datilografada, onde se lê: Urubus-Eu-Wau-Wau ...

P126 – 34'35": Mais um close em folha datilografada: A cónsul do Uruguai

P127 – 34'44": Close em mais uma folha datilografada, onde se lê: **NOBLESSE DES VISCONTI...**

P128 – 34'54": Aparece, em close, o recorte de um reclamo publicitário da fábrica de panetones Visconti

P129 – 35'03": Outro close em página datilografada. Se lê: **ES HUNS.** O locutor comenta: **Santiago nunca foi previsível...**

P130 – 35'08": Idem, onde se lê: Yul Brine (1936). Locutor: **“...e de Hebe Camargo...”**

P131- 35'14": Reaparece Santiago, sentado em uma cadeira, ao lado da estande onde estão guardadas suas biografias. Ele fala em italiano.

P132 – 36'26": Tela escura, coincidindo com o momento em que Santiago pára de falar. O locutor fala: Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos.

P133 – 36’34’’: Aparecem, em close, as mãos de Santiago. Ele começa a movê-las, em uma coreografia. Começa a ser ouvida uma música de órgão, ao fundo.

P134 – 39’34’’: Corte seco. Tela Escura.

P135 – 39’34’’: Aparecem, de novo, as mãos de Santiago, só que em uma coreografia mais rápida, acompanhando a música, que também é mais veloz.

P136 – 40’14’’: Aparece a imagem da mesma piscina de planos mais atrás. Em 40’20’’, o locutor começa a falar: **Essa é a piscina de minha casa...**

P137 – 40’28’’: Imagem da piscina. Uma folha de árvore cai no fundo de quadro, atrás da piscina.

P138 – 40’40’’: Imagem da piscina. Uma folha cai na piscina, seguida por outra, que cai no mesmo lugar. Uma terceira também cai, à direita do quadro, na piscina.

P139 – 40’51’’: A piscina, em outro ângulo.

P140 – 40’57’’: O mesmo ângulo da piscina, mas a água que estava calma, agora parece estar agitada por um pé de vento.

P141 – Imagem de um cabo estendido no qual há três cabides pendurados. (Ozu?)

P142 – 41’04’’: Imagem do interior de uma sala, onde aparece uma cadeira ao lado de um móvel coberto por um pano branco.

P143 – 41’11’’: Outra imagem do interior de uma sala, onde aparecem duas cadeiras cobertas por um pano branco. Locutor fala: **na decupagem escrevi...**

P144 – 41’16’’: Imagem do interior de um quarto. Ao fundo, uma cortina, o espaldar de uma cadeira e, à esquerda do quadro, um abajur.

P145 – 41’23’’: Imagem quase idêntica à anterior, com a diferença que agora não se vê a cadeira, mas se vê uma garrafa pequena ao lado do abajur.

P146 – 41’26’’: Idem, mas cadeira e abajur não mais aparecem.

P149 – 41’29’’: Close em porta retratos, entre os quais há um castiçal com uma vela.

P150 – 41’34’’: Plano detalhe, em que aparece o castiçal e um dos porta retratos do plano anterior.

P151 – 41’38’’: Close na parte de trás da cabeça do boxeador.

P152 – 41’34’’: Um trem entra no quadro, pela esquerda.

P153 – 41’51’’: Aparece Santiago, sentado em sua sala, com a bengala

em mãos.

P154 – 41’22’’: A mesma cena, mas em outro momento (talvez decorrente de uma troca de rolo).

P155 – 42’50’’: Idem. Santiago, nestes três planos sempre se refere à mesma coisa: pintores e quadros renascentistas.

P156 – 43’10’’: Santiago, sentado em uma cadeira, à direita do quadro. Ouve-se a voz de João: ... **Com calma, Santiago...**

...Santiago ainda fala do mesmo assunto dos três planos anteriores.

Ouve-se a voz de João: **Corta!**

P157 – 43’56’’: Santiago sentado em sua cozinha. Plano bem fechado.

Ouve-se a voz de uma mulher: **Vai.** Há orientação de João para Santiago; há diálogo entre João e Santiago.

P158 – 47’08’’: Aparece Santiago, sentado no mesmo lugar da cozinha, plano mais aberto.

P159 – 48’33’’: Aparece a imagem de um papel datilografado, onde se lê no cabeçalho: Scherzo ben sostenuto.

P160 – 48’50’’: Super close em um papel datilografado, onde aparecem as palavras: soñé/día,

P161 – 48’55’’: Super close em um papel datilografado, onde aparecem as palavras: durante, nobreza ...

P162- 49’01’’: Super close em um papel datilografado, onde aparecem as palavras: real, espantado, marsellesa...

P163 – 49’05’’: PG do portão de entrada da casa do Alto da Gávea.

P164 – 49’11’’: PG, em perspectiva, de um ângulo da casa.

P165 – 49’19’’: Santiago sentado na sala de sua casa.

P166 – 49’27’’: Tela preta.

P167 – 49’28’’: Reaparece Santiago, em continuidade ao plano 166.

P168 – 50’01’’: Vista interna do pátio da casa. O locutor fala: **Minha mãe dizia...**

P169 – 50’08’’: Tela escura. O locutor fala: ... **que conheço...**

P170 – 50’13’’: Aparece Santiago, de pé e de perfil. PA, na sala de sua casa.

P171 – 52’37’’: Tela preta, que vem logo após Santiago falar **etcétera**, no plano anterior.

P172 – 52’39’’: Cena interna, apartamento: aparece Santiago, em plano intermediário, da cintura para cima.

P173 – 53’29’’: Tela escura. Ouve-se a voz de João, em over.

P174 – 53’30’’: Volta a aparecer Santiago na mesma composição

anterior (plano 172).

P175 – 54’10”’: Close em um maço das folhas datilografadas de Santiago. Música ao fundo (provavelmente, a Estrada, de Rodrigo Leão).

P176 – 54’21”’: Close em uma folha de papel datilografado, onde se lê (entre outras coisas): FRANCESCA DA POLENTA.

P177 – 54’37”’: Super close no mesmo papel datilografado, onde aparece, em destaque, o nome FRANCESCA. O locutor fala: **Foi de Santiago que ouvi...**

P178 – 54’48”’: Outro super close, onde aparece no alto o nome Giovanni Malatesta

P179 – 54’53”’: Outro super close, onde aparecem palavras escritas em inglês: He had/the Lame.

P180 – 54’59”’: Outro super close, onde aparece em desataque o nome **PAOLO MALATESTA.**

P181 – 55’08”’: Outro super close, onde aparece de novo o nome de Paolo Malatesta. O locutor, como nos planos imediatamente anteriores, continua contar a triste história de Francesca e Paolo. Música a fundo, também como nos outros planos.

P182 – 55’16”’: Outro super close, onde mais uma vez aparece o nome de Francesca. O locutor, como nos planos imediatamente anteriores, continua contar a triste história de Francesca e Paolo. Música a fundo, também como nos outros planos.

P183 – 55’21”’: Outro super close, onde aparece, entre outras, a palavra mujer. O locutor, como nos planos imediatamente anteriores, continua contar a triste história de Francesca e Paolo. Música a fundo, também como nos outros planos.

P184 – 55’30”’: Outro super close. No alto, a palavra “Ravenna”. O locutor, como nos planos imediatamente anteriores, continua contar a triste história de Francesca e Paolo. Música a fundo, também como nos outros planos.

P185 – 55’37”’: Outro super close. Agora, na folha datilografada, aparecem palavras grafadas em inglês. O locutor, como nos planos imediatamente anteriores, continua contar a triste história de Francesca e Paolo. Música a fundo, também como nos outros planos.

P186 – 55’42”’: Idem ao plano anterior, onde agora aparece em destaque a palavra inferno. O locutor, como nos planos imediatamente anteriores, continua contar a triste história de Francesca e Paolo. Música a fundo,

também como nos outros planos.

P187 – 55’59’’: Super close na mesma página datilografada que aparece no plano anterior, com destaque para a palavra INFERNO. O locutor, como nos planos imediatamente anteriores, continua contar a triste história de Francesca e Paolo. Música a fundo, também como nos outros planos.

P188 – 56’09’’: Aparece um saco voando, ou sendo levado pelo vento. Logo aparece outro. Os dois parecem fazer um bailado no ar. Este plano lembra as últimas frases do locutor sobre a história de Paolo e Francesca. Música ao fundo.

P189 – 56’33’’: Suas mãos seguram dois sacos, em contra-plongê. O céu de fundo. As mãos soltam os sacos, que são levados pelo vento. Música de fundo. O locutor fala: **é uma das grandes histórias de amor da literatura.**

P190 – 57’00’’: Santiago, em plano médio, toma metade da tela à direita do quadro. Ele é visto (filmado) pelo vão de uma porta aberta, que aparece à esquerda do quadro em primeiro plano. Ele fala: **Porque...** Música ao fundo.

P191 – 58’00’’: Super close em um papel datilografado, onde se vê escrita a palavra NIKLOT. Música ao fundo.

P192 – 58’04’’: Close em papel datilografado, onde se lê no alto: SVIATOPOLK-MIRSKI. O locutor fala: **a menção aos copistas não deve ser gratuita...** Música ao fundo.

P193 – 58’11’’: Close em papel datilografado, onde é possível ler: Alejandro VI/Pio III, Julio II... Música ao fundo. Locutor volta a falar.

P194 – 58’15’’: Idem, onde se lê: ARPHAXAD. Música ao fundo. Locutor fala.

P195 – 58’19’’: Idem, onde se lê: PANZITHES. Música ao fundo. Locutor fala.

P196 – 58’25’’: Idem, onde se lê: SLAVOMIR. Música ao fundo. Locutor fala.

P197 – 58’28’’: Idem, onde se lê: OLOF HUNGER. Música ao fundo. Locutor fala.

P198 – 58’34’’: Idem, onde se lê: TCHADRAG. Música ao fundo. Locutor fala.

P199 – 58’38’’: Idem, onde se lê: VILTCHANE. Música ao fundo. Locutor fala.

P200 – 58’43’’: Idem, onde se lê: MARDUK-APLAIDDINA. Música ao

fundo.

P201 – 58’48’’: Idem, onde se lê: MALAMIR. Música ao fundo.

P202 – 58’54’’: Idem, onde se lê: VIOLANTE BENTIVOGLIO. Música ao fundo.

P203 – 58’59’’: Idem, onde se lê: CRISTOFORO PALLAVICINO. Música ao fundo.

P204 – 59’06’’: Idem, onde se lê: BERBARDUDO FORTEBRACIO. Música ao fundo.

P205 – 59’11’’: Idem, onde se lê: URI-TESHUB. Música ao fundo.

P206 – 59’16’’: Idem. O nome que aparece é: Muwatalis (1306 – 1282). Música continua.

P207 – 59’21’’: Idem, e o nome é: PRIBISLAV. Música continua.

P208 – 59’26’’: Idem. O nome é: OLGOUTRA KANON. Música continua.

P209 – 59’31’’: Idem. KNUT LAVARD. Música continua.

P210 – 59’37’’: Idem. CHANASIKOUROU. Música continua.

P211 – 59’44’’: Tela escura. Música continua. Ouve-se a voz do locutor, que fala: **Santiago escreveu...**

P212 – 59’45’’: Aparece outra folha datilografada, onde é possível ler: homenaje/an ETA

P213 – 59’57’’: Super zoom em uma folha datilografada, onde em destaque está escrito: cuarenta. O locutor fala.

P214 – 1.00’06’’: Outro papel datilografado, que tem um texto sob o título: “Allegro agitato ma non molto – quase finale. O locutor fala.

P215 – 1.00’13’’: Aparece Santiago sentado em uma cadeira na cozinha de seu apartamento. O locutor fala: **Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos...**

P216 – 1.00’20’’: Tela escura. O locutor fala: **Era uma guerra ...**

P217 – 1.00’26’’: Super zoom em uma folha de papel datilografada. O locutor fala.

P218 – 1.00’33’’: Super zoom em uma folha de papel datilografada. O locutor fala.

P219 – 1.00’39’’: Zoom mais fechado ainda em outra folha de papel datilografado, onde se lê: Mort em 1196.

0220 – 1.00’45’’: Zoom bem fechado em outra folha de papel datilografado. Lê-se: hermosura de los crepúsculos.

P221 – 1.00’52’’: Idem, se lê: lo Orsini...

P222 - 1.00’56’’: Idem, se lê: André de Bourgogne.

P223 – 1.01'00": Close menos fechado em folha de papel datilografado.
Baldo de Montefeltro...

P224 – 1.01'04": Super close, onde se lê: le combat ...

P225 - 1.01'09": close, datilografado em inglês.

P226 - 1.01'12": Super close. Só parte de cima da folha tem uma linha datilografada. ...aussi au livre...

P227 – 1.01'16": Close folha de papel datilografado em inglês.

P228 – 1.01'23": Close folha de papel datilografado em francês.

P229 – 1.01'31": Close folha de papel datilografado em português.

P230 – 1.01'37": Super close folha de papel datilografado em português.

P231 – 1.01'40": Super close folha de papel datilografado em português.

P232 – 1.01'45": Close folha de papel datilografado em português.

P233 – 1.01'50": Super close folha de papel datilografado em português.

P234 – 1.01'55": Super close folha de papel datilografado em francês e espanhol.

P235 – 1.02'00": Super close folha de papel datilografado, onde se lê: povero Giulio.

P236 – 1.02'04": Aparece Santiago, sentado ao lado da estande de biografias, com a mão esquerda sobre uma das pilhas.

P237 – 1.02'52": Folha de papel datilografada, onde se lê, como título: Andante cantábile.

P238 – 1.03'22": Santiago aparece sentado no banheiro (?) do apartamento.

P240 – 1.03'44": Claquete. Em 1.04'10" aparece de novo a claquete. Em 1.04'39" aparece de novo a claquete. Sem música.

P241 – 1.05'06": Aparece close de papel datilografado, onde se destaca a palavra "cristal". O locutor fala: **Santiago escreveu...** Sem música.

P242 – 1.05'14": Close da mesma folha datilografada, em outra área dela. Locutor continua falando: ... **do olho esquerdo a catarata** ... Sem música.

P243 – 1.01'17": Super close em papel datilografado, onde aparece a palavra "lento". Sem música.

P244 – 1.01'24": Idem, onde aparece a frase: "...ma non troppo..." Sem música. Locutor fala.

P245 – 1.01'30": Imagem de Santiago sentado, visto através do vão de

uma porta, que está em primeiro plano. Locutor fala: “... **ao longo dos cinco dias de filmagem, ele não falou outra coisa. Eu não entendi ...**” Sem música.

P246 – 1.05’42””: PG, em plongê, de uma festa dançante ao ar livre, em color. Sem música (aparece imagem de casais dançando). É trecho do filme *The Band Wagon (Roda da fortuna)* em que protagonizam Fred Astaire e Cyd Charisse (Observação: este trecho do filme de Fred Astaire é composto por dois planos, que aqui considerarei como um plano só). A música original do filme começa a ser ouvida mais ou menos na metade deste plano e permanece quase até o final, momento em que o locutor começa a falar.

P247: 1.08’09””: PG do hall de entrada da casa da Gávea. Locutor fala, sem música ao fundo: “... **e aos poucos a juventude foi ficando para trás ...** ... tive vontade de voltar à casa e por isto retomei o filme. Começa a ser ouvida uma música executada por violinos. É a: câmera se aproxima da porta de entrada com um leve travelling, já visto no plano (procura lá no início). Locutor fala: **gostaria que este filme fosse de meu pai e também de meus irmãos Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa... Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai...**

P248 – 1.09’18””: Aparece Santiago sentado na sala de seu apartamento com a bengala entre as mãos – imagem entrevista através de um vão.

P249 – 1.10’16””: Tela escura. O locutor fala: **num de seus filmes, o cineasta Werner Herzog.**

P250 – 1.10’23””: Aparece Santiago sentado no banheiro. Locutor continua fala do plano anterior (a beleza de um plano): ... **está...** Sem música, sem som, a não ser quando o locutor fala..

P251 – 1.10’46””: Santiago, na sala, com a bengala entre as mãos, cabeça baixa, apoiada nas mãos sustentadas pela bengala. Sem música, sem som.

P252 – 1.11’05””: Mesma tomada (aparentemente) do plano anterior. Santiago coça a cabeça. Sem música, sem som.

P253 - Mesma tomada (aparentemente) do plano anterior. Santiago apóia uma das mãos na cabeça. Sem música, sem som. Em 1.11’24””, o locutor começa a falar: **Destes restos...**

P254 – 1.11’31””: Santiago, filmado entre vãos, aparece curvado, de frente. Claquete. Ouve-se a voz de João: **Santiago, quando você achar que dá...**

P255 – 1.12’23’’: Corte quase imperceptível.

P256 – 1.13’46’’: Tela escura. O locutor fala: **e no fim...** Em 1.13’59’’ ouve-se a voz de Santiago: **Ahora pueda agregar esso ... Yo pertenesco a um grupo de seres malditos ...** João fala: **Não, isto não precisa...**

P257 – 1.14’35’’: Aparece Santiago, sentado na sala, com a bengala entre as mãos.

P258 – 1.14’50’’: Tela escura.

P259 – 1.14’51’’: Continuação da tomada vista no plano 257.

P260 – 1.15’23’’: Tela escura. Começa a se ouvir a música *A comédia de Deus*, de Rodrigo Leão.

P261 – 1.15’25’’: Começam a aparecer na tela, em fundo escuro, os créditos finais do filme, a começar pelo seguinte, em letras brancas: Texto e direção / João Moreira Salles. Continuação d música do plano anterior. Em 1.15’47’’, ouve-se a voz de Fernando Moreira Salles, em off: **Pós escrito edificante.**

P262 – 1.15’52’’: Aparece uma cena de um filme de Ozu. A voz em over continua: **Estas imagens são de Viagem a Tóquio, um filme de Ozu.**

P263 – 1.16’03’’: Outro plano do filme de Ozu. A voz em over continua.

P264 – 1.16’12’’: Outros três planos do filme de Ozu, em seqüência (estando em seqüência no original, aqui considero como um plano só). A voz over continua.

P265 – 1.16’24’’: Aparece Santiago, em uma pose que parece exigir muito esforço. Ele está sentado na sala, meio curvado para a direita do quadro. A voz over continua. A música (*A comédia de Deus*, de Rodrigo Leão) também continua sendo ouvida (desde o plano 260). A coreografia que Santiago faz com as mãos e braços dá a impressão de estar em sincronia com a música.

P266 – 1.17’31’’: Tela escura. Música continua.

P267 – 1.17’34’’: Aparece um letreiro na tela: Santiago Badariotti Merlo / 1912 -1994.

P268 – 1.17’41’’: Começa a rodar os créditos finais.

Observações gerais:

1. Como não há distorções ópticas axiais, esféricas, horizontais ou verticais - pelo menos, não distorções significativas - os planos em que Santiago aparece devem ter sido filmados com uma objetiva “normal”; isto: com distância focal entre 40 e 50 milímetros. Isto gera planos

fechados e com a tendência de foco crítico, caso seja utilizado um filme lento (de baixa sensibilidade). Como o foco em quase todos os planos é “universal”, o filme deve ser de alta sensibilidade, o que faz aparecer a granulometria do fotograma. Assim, temos o seguinte efeito narrativo, que é a conjunção de objetiva normal com filme de alta sensibilidade PB: encarceramento (ou claustrofobia) - contenção talvez seja melhor - e imagem mais conotativa, com uma tendência espectral.

2. Na maioria dos planos em que Santiago aparece, a filmadora estava abaixo dos olhos dele; algumas vezes, pouco acima do nível do chão.

3. O filme utilizado é de alta sensibilidade e produz um grão que vai de médio a grosso, exceto nos planos em que foi filmada a dança das mãos, em que a granulometria é mais fina, o que também pode ser efeito da iluminação. A objetiva para a filmagem da dança das mãos provavelmente foi uma tele curta, como uma de 80 milímetros de distância focal.

4. A composição da maioria dos planos é áurea, com tendência à horizontalidade, que é quebrada sempre por elementos verticais, o que tende a criar um equilíbrio estático, conotando permanência, o contrário do que conotaria um equilíbrio dinâmico. Acredito que pensar em permanência, neste caso, não seja um equívoco. Mas, permanência de quê? Acredito que seja a permanência do tempo; ou melhor: do fluxo do tempo. É a imagem tempo de Deleuze?

5. Os cortes são secos. Todos. Não há continuidade entre os planos.

6. Em quase todos os planos em que Santiago aparece, ele não olha nem para a filmadora e nem para algum interlocutor. Nos poucos planos em que Santiago olha direto para a filmadora, ouve-se a voz de João: “...*não olha para a gente não. Não olha!*” Ou seja: O diretor procurava ativamente um determinado efeito que, pelas referências a Ozu, seria a de um olhar que se perde no vazio, o que acaba por desorientar, em termos espaciais, o espectador.

7. Sobre as músicas, em especial a de Zbigniew Preisner: quase todas suas músicas são feitas para filmes, especialmente para o cineasta polonês Krzysztof Kieslowski, mas também para David Lynch. São músicas de melodia pungente, especialmente esta que João Moreira Salles escolheu, que foi composta como trilha musical do filme Decálogo VII, um dos dez filmes que compõem a série *Decálogo*, dirigida por Kieslowski, onde cada episódio representa um dos dez mandamentos. O sétimo decálogo, nesta série de filmes, que coincide

com o sétimo mandamento dos católicos, é *Não roubarás*, ou: *não te apropriarás do que é do outro*).

APÊNDICE E – Transcrição das falas do filme Santiago.

[NARRADOR] *Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: Primeiro, uma música dolente — não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido. Depois, um movimento lento em direção a três fotografias.*

A primeira delas, mostrando a entrada de uma casa muito grande. A casa em que eu cresci.

A segunda, de um quarto, o meu quarto, que eu dividia com meu irmão Pedro.

A terceira fotografia é de uma cadeira solitária na varanda. Quando foi feita, a casa já estava vazia.

A última pessoa a morar nela, minha mãe, havia ido embora cinco anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada, e foi assim que eu a filmei.

Morei nessa casa desde que nasci até os meus vinte anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe.

Além de nós, havia os empregados, que eram muitos. Com frequência havia jantares de negócio, e, mais raramente, bailes e grandes festas.

Uma das minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, brincando de servir. Nessas ocasiões, quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que eu tentei fazer há treze anos era sobre ele.

Santiago havia trabalhado trinta anos para minha família, Agora estava aposentado, tinha 80 anos e morava num pequeno apartamento no Leblon. Em maio de 1992, fui à casa dele. Minha amiga Márcia Ramalho fazia parte da equipe. Ela me ajudaria nas primeiras entrevistas

Este é o primeiro plano do filme.

[SANTIAGO] *Se podia começar, Márcia?*

[MÁRCIA] *Peraí. Peraí*

[SANTIAGO] *Con este pequeño depoimento que voy a fazer con todo carinho... No se pode começar así?*

[JOÃO] *Não.*

[MÁRCIA] *Não, começa apresentando direto a cozinha.*

[ASSISTENTE] *Pode ir, João?*

[JOÃO] *Som. Câmera.*

[ASSISTENTE] *Rodando.*

[ASSISTENTE] *Cozinha, take I, rolo I*

[MÁRCIA] *Santiago, apresenta pra gente a cozinha.*

[SANTIAGO] *Bom, aqui estamos, estoy en mi cozinha, con mi máquina Remington, mia velha metralhadora donde durante quarenta anos escrevi, bati todos mis abortos mentales... Abortos de barbáries, o sea, sátiras. ?? ... E aqui, de manhã, quando me levanto, tomo mi café, es quando vêm a mi memória las lembranças de mi infância en el campo, criado con mis avuelos en Argentina, faz tantos años... Peço a Dios que me conserve esta memória para seguir vivendo, no digo felicidad, pero muy contento.*

[MÁRCIA] *Cemitérios, agora. Fala pra gente.*

[SANTIAGO] *Ahora me vem a Ia memória, por exemplo, el primer viajen que fiz à Itália, más o menos en 1925, Yo tenía 15, 12 años, creio... Quando chegamos a Génova, una tia mía, morando en Génoa casada con un empregado de banco, entonces me levava a conhecer Génova, e sempre me lembro que los cementerios de Génoa, que los mármores pretos parecian espelho donde io arrumava mi gravata. E con ela fuimos también... Foi aí donde conheci... comecei a conhecer música. Me levava a muitos concertos musicales, sobretudo ballet, la Silfide de Chopin... Aí que conheci parte de la Aida, de ópera etc. etc. con mi padre. Después con elas fomos para Milán e de Milán a Turín, donde pasei vários meses con mis avós paternos.*

[NARRADOR] *Este é o meu primeiro roteiro de montagem. Nele, aparecem os três primeiros planos do filme, os três movimentos da câmera em direção às fotografias. Na época, tentei montar o filme. Para me ajudar, reuni expressões que ouvi de Santiago durante a filmagem: "grande roda da vida", "redondo caminho", "marionetes grotescas", "mortos insepultos", "paisagem tétrica".*

Fiz um glossário das palavras que de algum modo descreviam o mundo dele: redenção, memória, transitório, eternidade, perene, contingente, inutilidade, despedida.

Tentei organizar o filme em torno de temas contrastantes, vida e morte, memória e esquecimento. Na época, isso me parecia uma idéia

original.

Filmei inúmeras cenas em estúdio.

Elas me serviram para ilustrar as histórias que Santiago me contou durante os cinco dias de filmagem: um trem elétrico, um rolo de fumaça, um casal valsando, um vaso de flor, dois sacos plásticos voando no ar, um lutador de boxe.

Essa é a única seqüência que sobrou da montagem de 92.

[SANTIAGO] *Lo que me fascinava de todos esos enterros, de todos esos mortos, no eran los mortos, era lo caixón, con dos hombres que dirigiam aquellos cavalos, con cartola e todo vestido de preto, e todas aquelas cortinas nel carro fúnebre... Era impres-sio-nante... El trem fantasma...*

Después fui crescendo, crescendo, e a los oito años fui trabalhar, fui a passar algunos meses en la casa de campo de una familia amiga. Perto, a unos três quarterones, passava una linha férrea, e de notte, sempre a las nueve de la notte, passava un trem rápido.

[NARRADOR] *Não levei muito tempo até interromper a montagem. No papel, minhas idéias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionaram. O material bruto resistia. Foi o único filme que eu não terminei.*

Santiago morreu poucos anos depois dessa filmagem. Dele restaram 30.000 páginas e nove horas de material filmado, além da minha memória e da memória dos meus irmãos. Passei treze anos sem mexer nessas imagens.

Em agosto de 2005, decidi tentar de novo. Era um modo de voltar à casa da minha infância e a Santiago.

[UMA REFLEXÃO SOBRE O MATERIAL BRUTO]

[NARRADOR] *Me lembro que, certo dia, meus pais disseram a Santiago que iam jantar fora, que ele podia fechar a casa e se recolher. Eu era menino, dormia cedo. Por volta da meia-noite acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano que ficava no salão no início dessa galeria (que, agora me dou conta, talvez devesse ter filmado à noite).*

Me levantei e na ponta dos pés fui até lá. A casa estava escura. Quando cheguei no salão, vi que era Santiago. Ele vestia o fraque que usava nos dias de grandes festas. Não me espantei com a música, não era raro ver Santiago ao piano. Me espantei com o fraque. Perguntei: "Por que essa roupa, Santiago?" Ele me respondeu apenas: "Porque é

Beethoven, meu filho".

Não sei se eu contaria a história de Beethoven no filme de 1992. Talvez sim, mas somente por achar que ela dizia respeito apenas a Santiago. Hoje, sei que ela também é sobre mim. Sobre uma certa noção de respeito que era dele e que talvez ele quisesse me ensinar. Aqui eu apareço ao lado de Santiago. De todo o material, é uma das duas únicas imagens em que fui filmado ao lado dele. Foi feita por acaso. Começava ali um novo tipo de relacionamento.

Pelos próximos cinco dias, eu seria um documentarista, e ele, o meu personagem.

Ou, ao menos, naquele momento, era assim que me parecia. Nesse primeiro dia, pedi a Santiago que falasse de sua infância.

[SANTIAGO] *Também es aqui, en este pequeno laboratório, donde de manhã quando tomo mi café, me vêm las lembranças de mi infancia lejana — longe. Éstee... De mi tempo que me criei con mi avó querida en el campo. Aquela senhora piemontés, que ela foi dama de companhia de una marquesa del Piemonte, ela foi que me ensinou las oraciones en latim, ela foi que me contava toda la história de la familia e esas cosas tan... Io era muy pequeno. E foi ela que me ensinou las oraciones en latim que aqui deixo alguna escrita, no?*

Pater noster qui es in caelis sanctificetur nomem, Tuum, adveniat regnum Tuum, fiat voluntas Tua sicut in caelo et in terra, panem nostrum cotidianum da nobis hodie et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris, et ne nos inducas in tentationem sed libera nos a maio amen, Ave Maria gratia plena Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, benedictus fructus ventris tui Jesus, sancta Maria Mater Deis ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae amen, salve Regina Madre de Dio Mater misericordiae...

— Corta!

[NARRADOR] *Aqui, eu interrompo Santiago.*

Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre, de mãos postas, e retome a reza, repetindo o que já disse. É o primeiro take 2 da filmagem.

[SANTIAGO] *Pater noster qui es in caelis, sanctificetur nomem Tuum adveniat regnum Tuum, fiat voluntas tua sicut in caelo et in terra.*

Panem nostrum quotidianum da nobis hodie, et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostri, et ne nos inducas in

tentationem, sed libera nos a malo amen. Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, benedictus fructus ventris tui Jesus. Sancta Maria, Mater Deis, ora pronobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae amen.

E con esas oraciones me lembro la cançon, que ela también ensinou, una cançon de Natal, una piccola canzone di Natale: La sera di Natale è nato un bel bambino, bianco, rosso e ricciolino...

Maria lavava, Giuseppe stendeva, il figlio piangeva... 'Non piange mio figlio, el latte ti ho dato. Ma el pane? Oh, no, no, no! dilo Maria, que lo creó!

Después, já quando ia crescendo, mi tio me ensinou una cançon en piemontês que decía: Marieme veui marieme... veui deie na mariulà ... ca custa lon ca custa... basta mac che sia marià... E bahhh!... Se aplaudia.

Sempre me lembro, era un domingo que chovia cantidad. Botei un anúncio no La Nación: "Se ofrece valet de chambre". Yo ni sabia lo que era! Pero tinha una ideia así, no? Lo que me explicara un senhor... Entonces, tive vários chamados telefônicos donde io parava, nesa pensión... Me chamaram cantidad de senhoras de la arístocrácia de Buenos Aires. En naquele entonces era aristocrácia, chora no valem un pepino, están todos mortos.

Esta família de origen inglés e irlandés — White, McVey de White. La señora era tan distinguida, muy elegante, que de noite passava en la sala de jantar con un vestido de veludo, de cauda... E solamente era la família três meninos, una menina, lo senhor e la señora. E esto já passou después, quando deixei de valet de chambre e passei a la sala de jantar, y entonces atendia ela como mordomo e esas cosas. Entonces vinha servir el vinho el segundo garçom, el segundo mucamo, como se diz lá... Entonces la señora era muy delicada, e a veces le, decía: "Contenha la respiración..." Porque Rombre era meio bruto e respirava en cima dela e ela no queria. Entonces lo mordomo no podia, todo vestido de fraque e luvas brancas, no podia ir a la cozinha, ficava na copa, e el ajudante de cozinha trazia todas las travessas de prata preparadas, con peru, con galinha etc., todas esas cosas. Con un cozi-nheiro italiano maraviloso, Vitor Coleta, que en paz descanse. porque todo aquellos están mortos, todos mortos — la família, el cozinheiro, el peru, todos están mortos. E aí eu fiquei seis anos.

E... todo eso... e después... éste...

[MÁRCIA] *A família comia sozinha?*

[SANTIAGO] *Comia, sí, no recibia ninguém. Una familia de una fortuna fabulosa, pero nunca viajava ni sequer ao Uruguai! No iam para nenhuma parte, nenhuma parte. Ahora sí, iam aos concertos, esas cosas... Tanto así que una vez, en unas festas pátrias, acompañei lo más pequeno, Roberto — tinha 15 16 anos —, fomos ao Teatro Cólón en la plateia, donde foi el presidente Justo. Era la festa, efemérides, pátria, e foi aí que conheci la gran Lili Pons en El barbero de Sevilla.*

El té... se servia chá, chá inglês a la tarde. Se punha... El primer copeiro punha a mesa a las quatro e eran las oito e meia y ainda estava el chá... Era un trabalho muy escravo.

[MÁRCIA] *O jantar durava até...*

[SANTIAGO] *Como?*

[MÁRCIA] *O jantar durava até...*

[SANTIAGO] *Até onze, onze e meia, e así mismo io tenía tanta voluntad, porque eran los mis primeros anos en Buenos Aires, io tema muitas amizades, entonces tomava un banho e saía vestido diretamente, tomava mi ônibus e ia ao centro, e aí entonces ia às confeitarias, a los cafés... éste... Havia un café con orquesta de senhoritas, ou senão íamos ao Teatro Colón. E foi después aí también que aprendi... a apreciar los concertos, los primeros concertos, éste...*

[MÁRCIA] *Boxe.*

[SANTIAGO] *"Corta?" ...*

[MÁRCIA] *Boxe. As lutas de boxe.*

[SANTIAGO] *Ah. Después... Después fue nese tempo también que eu escutava... sempre me encantou el boxe. Foi mi debilidad, mi hobby. No gosto de ninguna classe de esporte. Quando era pequeno, muy pequeno, nel campo ia muy a cavalo, que me encantava, e bicicleta, chora já no gosto más disso, pero del boxe siempre senti una fascinación. Ementes me imaginava que aqueles homens eran gladiadores romanos. Io no via television pero conocia aqueles corpos, aqueles corpos enormes pelas revistas, jornais y esas cosas. Todo eso siempre senti pelo boxe, pasión... Hasta ahora, a mi edad (apesar de la juventud ...), ainda sinto pasión por el boxe.*

[NARRADOR] *Santiago não estava acostumado a receber pessoas*

no seu apartamento. Quando chegamos, ele entregou a cada um de nós um guardanapo embebido em álcool e cânfora para que limpássemos as mãos. Ele vivia só, cercado de seus livros — a história dos Medici, a biografia de Lucrecia Borgia — e da obra de toda a sua vida: 30.000 páginas transcritas em bibliotecas públicas e particulares espalhadas por três continentes, e no idioma do livro consultado — inglês, italiano, francês, espanhol e português.

Em 1992, não me interessei em saber o que essas páginas continham. E no entanto, ao longo de mais de meio século, Santiago escrevera a história dos grandes homens. Nenhum duque era obscuro demais, nenhuma dinastia merecia o esquecimento.

Nobreza da Paflagônia, Ásia Menor, 6 páginas.

- NOBLESSE DE PAPHLAGONIE

(Pont-Asie-Mineure)

Páginas: 6. Años 1956 a 1986.

Rio de Janeiro D.F. (Brasil).

Nobreza da Etiópia, 73 páginas.

Nobreza de Neuchâtel, Suíça, 4 páginas reunidas ao longo de 38 anos.

Pequena história eclesiástica dos santos, bispos e arcebispos: 466 páginas em 30 anos.

- Pequeña historia eclesiástica: Santos, obispos, arzobispos et.

Páginas: 466. Durante los anos de 1956 a 1986. (Rio de Janeiro

G.B. 27 septiembre (jueves) de 1974) y anos siguientes. Rio de Janeiro

R.J. Junio de 1986.

Os antipapas, 44 páginas em 29 anos.

Nobreza dos hititas, 44 páginas em 30 anos.

Nobreza dos Hohenstaufen, 46 páginas em 29 anos.

- NOBLESSE DES HOHENSTAUFEN –

(Allemagne).

Páginas : 46. Años 1956 a 1985.

Rio de Janeiro D.F. (Brasil).

... Hohenstaufen was elected German king, and was succeeded in 1152, not by his son by his nephew Frederick Barbarossa, son of his brother Frederick (d. 1147). Conrad's son Frederick..

Nobreza da Índia, 225 páginas em 30 anos.

Reinado de Agadê, 225 páginas em 50 anos.

- *Reinados de: Agadé. Auro-Uk. (Akkad),
Babylonie. Elam. Isin. Kish. Lagash. Larsa.
Mari. Nippour. Our.*
- *Páginas: 249*
*Desde El ano de 1936 en Buenos Aires ... en México.
En Norte America y en Brasil desde 1956 a 1986*

Nobreza da Bulgária, 100 páginas em 30 anos

Noblesse de Bulgarie.
páginas: 100.
Rio de Janeiro D.F. (Brasil).
Mayo de 1956 al 1986

O trabalho de Santiago não era apenas mecânico. À medida que ia anotando, ele fazia suas observações.

... dopo tanti ammazzamenti, OBIZZO II DA ESTE venne strangolato nel letto dai figli Azzi e Aldobrandino, gelosi del fratello Francesco, minore ma prediletto dal padre. La violenza fu ereditaria dai fligli maschi.

... Obizzo II fue estrangulado en la cama por sus hijos Azzo y Aldobrandino, celosos del Hermano Francisco, el más joven pero preferido del padre. La violencia fué hereditaria a los hijos varones.

[NARRADOR] *Tinha amores e ódios. De Lucrecia Borgia, por exemplo, gostava — Lucrecia, "grande mulher", bondosa, prudente e devota, escreveu. Chamou os historiadores que nos legaram a imagem de uma Lucrecia Borgia desumana e cruel de "escritores baratos".*

... como premio a la prudencia, devoción y bondad inolvidable Lucrecia Borgia ... los escritores baratos de todos los tiempos...

Já da família Pazzi, Santiago não gostava. Haviam conspirado contra os Mediei de Florença, a família que ele adorava acima de todas as outras. Na ficha que acompanha a linhagem dos Pazzi está escrito: "súcia de assassinos". E também: "famosos miseráveis".

Certos conjuntos indicam que Santiago passou mais de cinquenta anos preenchendo essas páginas.

Durante a compilação das "Tribos universais humanas e desumanas, com seus chefes e nobreza pagã", por exemplo, lê-se no rodapé da ficha que, ao longo do trabalho, a cidade do Rio de Janeiro passou de Distrito Federal a estado da Guanabara e, depois, a capital do estado do Rio de Janeiro.

Santiago escreve: "Pequena história da nobreza romana: Anotações feitas em Buenos Aires (1936-195), no México (1945-1951), nos Estados Unidos e no Rio de Janeiro, de 1956 até hoje, junho de 1986 e... Deus dirá se mais adiante. Páginas: 1056".

As folhas são todas do mesmo tamanho, sem pauta, Quando acabavam e Santiago não tinha como repor, por algum tempo, o estoque, escrevia no verso do papel de carta dos hotéis em que meu pai se hospedava.



The Waldorf = Astoria.

Quando dava uma determinada linhagem por completa, Santiago arranjava as páginas por ordem cronológica e amarrava o conjunto com uma fita vermelha que mandava vir de Paris.

[SANTIAGO] Trinta años... coleccionando estas páginas. Más de 30.000 páginas de la aristocrácia universal. Aristocr cia durante quase 6 mil anos, comenzando pelas primeras dinastias de Ur etc. etc. Después los ass rios, los hititas, los eg pcios, e después las dinastias del Oriente, las dinastias de los chinos, los Zhou, los Tang etc., terminando con los Ming. Terminando con los mandch rios, no? Y entonces ia... tomando, anotando, anotando... La história de los papas, por exemplo. Porque se la gente va preguntar... se quero saber quando tal papa viveu e la obra de aquello papa, eu tenho todo, porque está todo... en ordem alfabética.

Eu botei nelos parte de mia vida, mis sentimientos, porque   medida que eu ia tomando... io vivia aquilo, me transportava naquele entonces, no?

Por exemplo, quando los fenícios que vinham con los elefantes e cruzaram los Alpes, io acompanhava aquele exercito... cartaginés con sus maquinárias, todas sus catapultas, sus elefantes, por eso que lutava contra los romanos. E después los gregos contra los persas, contra los reyes persas, que foram vencidos recém en el tempo de Alexandre II de Macedônia.

[MÁRCIA] *Fala, fala deles.*

[SANTIAGO] *Paro el relógio? No sé se paro el...*

[JOÃO] *Não, não, fala deles.*

[SANTIAGO] *Paro el relógio?*

[JOÃO] *Não, não, deixa rolar...*

[SANTIAGO] *Pero después no vai tocar más!*

[JOÃO] *Vai, vai tocar... Pode ir.*

[SANTIAGO] *Se no está filmando...*

[JOÃO] *A gente está filmando, vai!*

[SANTIAGO] *Ah, está filmando?! Oh, meu D... Son 6 mil años. Son personagens maravilhosos. Los houve cruels, mas los houve santos de verdad que fizeram muito bem para l¹humanidad, e por eso me pregunto: por que morre esa gente? Esos que son bons no deveriam morir, no?*

[JOÃO] *Mas eles estão mortos?*

[SANTIAGO] *Si, están mortos. Para mí no están mortos! Porque io todo o tempo converso con eles, no? Sobretudo fim de semana, io los ventilo, los pongo ao sol, eles tomam ar... No tomam nada más que eso, no? Entonces converso con eles todos... Apesar de tantas línguas, de tantos idiomas distintos, eles me comprenden. Io los adoro, porque durante tantos anos io escrevi, los escrevi dentro de mí e los escrevo ainda, sobre-todo las dinastias... las dinastias de Edad Média... de los franceses, los ingleses, los italianos... la aristocrácia. Francia desde los galos, nobleza de Borgonha etc., de Charles Magno... E después vêm todas estas famílias aristocráticas de Itália, cási nobles, que foram já... mis queridos Mediei de Florencia! Los Gonzaga de Mântua, los Este de Ferrara, los Bentivoglio de Bolonha, los Visconti, malignos, cruels, de Milán, que después foram usurpados por sus parentes, los Sforza. Los grandes...*

Ah, aí está, vê? Este sonido, este relógio de más de cién anos, él dá vida, conserva, los conserva vivos... los conserva vivos y

frescos para mí! Porque él, con sus campanadas, les dá vida. Eles dormem ao pé de mi cama. E, repito, una vez por semana io converso con ellos, los ventilos, los paseos... los paseos por el apartamento. E con eles... Eu moro completamente só, pero no estou só porque estou rodeado de esta gente, no?

[NARRADOR] *Minha memória de Santiago se confunde com a casa da Gávea. Ele sempre esteve lá, do dia em que nasci ao dia em que deixei a casa, em 1982.*

Meu pai deu início à construção da casa em 1948. Ele era um homem de negócios e, mais tarde, foi embaixador e ministro. Era um homem público, e a casa refletia isso.

Santiago era o senhor dos salões, a pessoa que lhes dava vida nos dias de grandes jantares.

[JOÃO] *Santiago, descreve a casa num dia de festa, como ela ficara, descreve os salões, as flores, a música, os vestidos...*

[SANTIAGO] *La casa... la casa da Gávea. Nel principio quando cheguei, mi imaginación fazia desta casa o Palazzo Pitti. Solamente que lhe faltavam dois andares, no?, porque el palácio tem três andares. Las fiestas, durante tantos años, las fiestas, las alegrías, los arreglos de flores, los huéspedes distintos, nobles e no nobles, aristocráticos, sobretudo los grandes jantares que davam naquele salón enorme — el salón del piano —, donde se botavam cantidad de mesinhas con sessenta personas sentadas e donde veinte, veinte e cinco garçons serviam esas pessoas, e ao terminar de jantar, entonces vinha la orquesta, tiravam todas aquelas mesas e dançavam cem, duzentas pessoas (eso no tempo de Lacerda), hasta las sete de la manhã (e io tenía que suportar todo eso...).*

Así que... Todo era una belleza, todo era alegría, encanto, la vida era otra cosa... E los huéspedes distinguidos que a veces vinham, los Rockefeller ficavam três, quatro dias... La Cristina Onassis... El presidente de México veio con la familia, ficaram hospedados una semana. E Juscelino Kubitschek siempre ia lá... Se puede dizer que era mi amigo, porque chegava, me dava la mano e decía: "Santiago, você me cuida bem, meu colega..." Después se foi Juscelino... E João Goulart, porque el señor embaixador foi ministro da Fazenda, João Goulart no saía de lá...

Después la parte del personal... Una cantidad de quartos, de dois andares, havia como que doze quartos. La cozinha de los

empregados, la cozinha de los señores... Quando no era un chef italiano, era un chef francês, vindo de Europa, e los empregados tinham... Eran vinte e dois, éstee... domésticos. No servicio diplomático, servicio doméstico. Y entonces eran esos vinte e dois de personal e tenía, solamente para los domésticos, una cozinheira. E para los señores — e entre eles io também... Como io tomava conta, comia la comida de los señores, à parte.

E resulta que un afío havia un jantar e la senhora no sabia que era mi aniversário. Io tomava las férias, era 20 de novembro, me lembro, e la senhora me disse: "Mira, Santiago, io gostaria que você suspendesse el viajen, vás después, porque io tenho un jantar muy importante para unas visitas que vêm de Europa". Entonces perfectamente, eu fiquei aí e no... Quando chega, eran como sessenta persoas jantando, toda gente chie, v entonces chega meia-noite e vem el... chefe de los garçons —havia como vinte garçons servindo — e diz: "Santiago, madame lo está chamando". Eu digo: "Como é possível? A mí?" E io fui lá, io estava arrumando unas porcelanas chinasas, esas cosas, y ella disse: "Momento de silêncio, este é Santiago, mi mordomo, hoy é su aniversário e vamos a brindar para el, e todos se levantaram e beberam champanhe, io bebi champanhe con todo ellos... Eso foi, para mí, el prêmio, el prêmio más grande, no Eu havia suspendido mi... como es?... mi aniversário... y entonces Yaniversário, lo festejei con champanhe francês. Con Laurent-Perrier. Laurent-Perrier! Lo mejor que havia.

[NARRADOR] *Santiago gostava de dançar.*

Uma das boas lembranças que eu e meus irmãos guardamos da nossa infância é Santiago tocando castanholas ao som de uma música que nós não conhecíamos, mas que certamente não era espanhola.

Nunca nos esqueceremos disso.

[SANTIAGO] *Ya viene, ahora una abraçadinha...*

[SANTIAGO] *Que lindo!*

[NARRADOR] *O dançarino predileto de Santiago era Fred Astaire. Astaire aparece aqui, numa das listas de Santiago — a dos artistas do cinema mudo e falado por ordem alfabética —, entre Fred MacMurray e Frank Morgan.*

-HOMBRES)

-Artistas del Cine mudo, sonoro y hablado. De los años 1916 a 1992.

Por abecedário:

...

Franco Fabrini (1967).

Frank Morgan (1938).

Fred Astaire (1940).

Fred MC. Murray (1938).

O filme preferido de Santiago era The band wagon, que por aqui passou com o nome de A roda da fortuna. Nele, Astaire contracena com Cyd Charisse. Charisse ocupa quase sozinha uma página da lista feminina das artistas do cinema mudo e falado de 1916 a 1992, por ordem alfabética.

- MUJERES -

Artistas del Cine mudo, sonoro y hablado,
de los años 1916 a 1992. Por orden alfabético.

Santiago não discriminava.

Havia a nobreza de Hollywood e também a da França. Ele gostava das duas.

Vendo os seus papéis, tive algumas surpresas. Encontrei listas com nomes de chefes Dakota e Txukarramães.

Thiukas. Turiwaras. Trumis-Tikunas. Tokókariris. Tucanos.

Tupinambãs. Trucas. Terenas. Tapirapes. Tingui-Carir-Botos.

Txukarramães.

Urubus. Uru-Eu-Wau-Wau. Urupains. Urucums. Urubus-Kaapor.

Wassus. Wapixanas. Wassusus. Wauniris. Wai-Wai.

Ao lado da ficha biográfica de Juana de Ibarbourou, encontrei uma nota de Ibrahim Sued anunciando que o consulado do Uruguai acabava de comemorar o centésimo "niver" da poeta com uma festa de gala.

... da maior poetisa do Uruguai, Juana de Ibarbourou, cujo talento alcançou até outros países latinos, daí ser conhecida também como Juana de América.

No conjunto dedicado à família italiana dos Visconti, Santiago anexou um recorte tirado de uma embalagem de bolo no qual ficamos sabendo que os Visconti são responsáveis pela invenção do Panetone. Tiveram a ideia no dia 5 de setembro de 1395.

Santiago nunca foi previsível. Gostava de Giotto e de Hebe Camargo, do papa Inocêncio III e dos lutadores de telecatch.

[SANTIAGO] Madonna santa, fate la grazia che quella poveretta no deva morire... Cest La Bohème... de Puccini, el gran Puccini de la Tosca, de Turandot, de Madama Butterfly, maravilhosa! Pero no lo troco con Verdi! Verdi de Aida, la gran Aida! El Trouatore! La Traviata, ah! Esta cási me la sei toda de memória porque la vi como vinte vezes. Maravilhosa. La primera vez que vi La Traviata tinha 12 anos, no Teatro Colón de Buenos Aires, con la grande Claudia Muzio!... Beniamino Gigli! E después, a la noite seguinte havia Il Trovatore, también dele, de Verdi. Con la gran Maria Caniglia! Maria Caniglia e la Gianna Pederzini... Con Titta Ruffo! Todos están mortos! Todos mortos.

Aqueles dez anos que passei en Buenos Aires, vi todos los mejores concertos. Hasta ópera russa e alemã, como ya declarei. El anillo de los Nibelungos de Wagner, desde Tannhäuser, Lohengrin etc. etc., la tetralogia de Wagner, no? Bastante cansativa, por certo. Pero me la tragué.

[NARRADOR] Santiago pediu que filmássemos a dança de suas mãos. Ele a executava todos os dias, era o seu exercício. Foi assim que ele a interpretou, em dois longos planos:

[MANEIRAS DE FILMAR UM DOCUMENTÁRIO]

[NARRADOR] Essa é a piscina de minha casa. Fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles, uma folha cai no fundo de quadro. Visto ago-a. treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência.

Mas quais são as chances de, logo no take seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar?

Neste dia ventava realmente? Ou a água da piscina foi agitada uma mão fora de quadro? Terá sido o vento que balançou esses cabides?

Na decupagem, escrevi: "Sem a cadeira. Só móvel coberto e cortina: bastante bom".

E aqui? O que havia de fato? Uma cadeira e um abajur? O abajur e uma garrafinha? Ou somente o abajur, sem a garrafinha?

Hoje, treze anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interferíamos a ponto de maquiarmos o boxeador? De exagerar seu suor? Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança.

[SANTIAGO] *E aqui, en el canto de mis queridas madonas, aquí está Rafael, Rafael Sanzio de Urbino, Gentile da Fabriano. Son todos del Quattrocento, final de la Edad Média. Lippi... E el gran Giotto, que foi aluno de Cimabue. El gran Giotto, el monumento de la pintura! Como Bach en la música. C'est tout!*

Otra vez el canto? El canto... Aquí estoy con mis queridas madonas, el canto de las madonas... No porque las madonas cantan, sino porque nós dizemos en espanhol "rincón": el canto. La primem madona aquí en cima é de Rafael Sanzio, el gran pintor de Urbino. Gentile da Fabriano, Lippi...e el gran Giotto!... El monumento en la pintura, monumento como Bach en la música...

Lá está Rafael, la madona de Rafael, de Fabriano, de Lippi e el gran Giotto, mi querido Giotto, el monumento de la pintura como Bach, el gran Bach de la música.

Finale. Allegro modesto.

[JOÃO] *Fala, Santiago, com calma. Fala do seu canto das madonas, fala pra mim.*

[SANTIAGO] *Olhar pra você e no pra lá?*

[JOÃO] *Não, começa pra cá, depois você vai pra lá, vai.*

[SANTIAGO] *No quero deixar passar este canto das madonas! No seja que las madonas cantan, sino que, donde elas están, están descansando. La prima madona é de Rafael Sanzio, Sanzio de Urbino. Gentile da Fabriano, Lippi e el gran Giotto... Giotto, El Grande. El monumento da pintura... como Bach, El monumento da música.*

[JOÃO] *Corta!*

[MÁRCIA] *Vai.*

[SANTIAGO] *A veces penso...*

[JOÃO] *Santiago, vai de novo. Não vou cortar, não, vai de novo, vai. Encosta de novo, encosta. E não olha pra gente, não olha pra gente,*

não. Vai. Vai.

[SANTIAGO] *A veces penso... lo mesmo me assombro de esa memória que tenho a mi edad, cási podia dizer una memória prodigiosa. Tan prodigiosa que asocio a la poesia de Juana de Ibarbourou, "Prodígio", que diz, que começa... aquela menina que el namorado beijou sus mãos e ela, contenta, saiu correndo na rua e dite: "Que es esto? Milagro? Mis manos florecen!" E Ia gente que pasa diz: "Está loca!" La llevan a su casa. "No ves que está loca?" Disse que de sus manos le crecen rosas e las agita en aire como mariposas... Aí está... e segue. C'est tout.*

[JOÃO] *Santiago, fala da memória, do teu espanto com a memória.*

[SANTIAGO] *Memória... Mi memória querida, que me acompaña... E tomara que así seja hasta... la hora de la gran partida! La gran partida... E aí vem la frase de los italianos que diz: "Un bei morire" — que no se morre, no? — "tutta una vira onora". Memória... La memória, sobretudo esa memória que me veio después de los 40 anos... Todas las cosas que lia sobre la nobleza, de antes e después de Cristo, ficou todo gravado en la mente, e é por eso que a veces crio esos abortos, porque senão, se no los boto para fora, me explodem la mente e perco la memória. Entonces, conservo la memória por eso.*

[JOÃO] *E te espanta, essa memória?*

[SANTIAGO] *No, no me espanta... No me espanta porque cuasi toda mi vida foi una cosa muy bonita...*

[JOÃO] *Não, não, digo, te espanta o fato de ter essa memória...*

[SANTIAGO] *No, la memória... Todos los casos que tive na vida, io no posso espantar-me porque todas foram cosas muy bonitas. Ingratas, muy pocas.*

[JOÃO] *Não, eu devo estar usando a palavra errada... O que digo é o seguinte: te surpreende você ter tanta memória nessa idade?*

[SANTIAGO] *Sí, me sorprende, me chama la atención, porque nosotros, toda mi familia, mis tios-avós, mis avós, esas cosas, que tinham 55, 60 anos, já cási no tinham memória. Mamán lo mis-mo, no? Mia mãe morreu aos go anos, pero a los 7o ela cási no se recordava de nada... E io estó lembrando! A cada dia tenho melhor memória! E eso que io cuasi no falo con ninguém! E lo mismo se passa con el dialeto piemontês. De 36... Desde el afio de 1936 que no falo más, e siri embargo, a veces encontro alguém que sabe piemontês e falo*

perfeitamente piemontés. Entonces eso me sorprende, no sé se é un dom de la naturaleza... Eso foi un prêmio, un prêmio de la Divina Providência...

Stop.

Te l'ho detto tante volte: non portare fiori in testa... solamente che alia festa, quando andiamo a spasseggiare... Una parte en italiano e el Fespafiol: Dejame subir al carro, carretero! Dejame subir al carro que me muero! En la hora agonizante de un crepúsculo violeta, vai marchando la carreta por el camino adelante. Traz la carreta una mota, mientras que marcha soluça. Dejame subir al carro, carretero! Dejame subir al carro que me muero... Y sigue.

[JOÃO] *Bonito. Segura aí.*

[SANTIAGO] *Sol que cruza el espazio por los ámbitos azules, ornando al pasar... ornando al pasar sus tules con guirnaldas de topacio... Blanca luva, que en el río baúando tus rayos vás, así que él sueúo alumbrarás cuando paca el hijo mío... Dile que por él suspiro, su voz mi amor retrata, y que tu rostro de plata mire quando yo le miro. Así unirás, de los dos, el canino puro y santo, tú, que te aproximas tanto al trono donde estás Dios... Eso é bonito, esa cosa... Havia esquecido. Ah! Que memória! (Uh!... Gravou eso?)*

[NARRADOR] *Santiago escreveu: "Scherzo ben sostenuto — Sonhei que pertencia, somente por um dia, da França, à real nobreza. De pronto, acordei assustado... trechos da famosa Marselhesa".*

Scherzo ben sostenuto

Sonhe que pertencía, solo durante un día, de Francia, a la real nobleza. De pronto, me desperté espantado... tronos de la famosa Marsellesa.

Santiago, que podía se imaginar em qualquer época, em qualquer civilização, escolhe sonhar que é nobre durante a Revolução Francesa. Deslocado e fora de lugar até nos sonhos, sua imaginação o levava a um mundo mais antigo e menos moderno, mais europeu e menos sul-americano. A um mundo que julgava melhor. Lutadores de boxe viravam gladiadores romanos; a casa de meu pai, um palácio em Florença.

[JOÃO] *Fala daquela história dos quadros, quando você fechava os olhos e um Monet virava um Piero della Francesca...*

[SANTIAGO] *Y después... y...*

[JOÃO] *Mas conta isso rápido pra gente.*

[SANTIAGO] *Rápido? Sí. E nesta colección de quadros, ou seja, un Monet, un Van Gogh, un Modigliani, un Cézanne... un Cézanne maravilhoso... Entonces, de repente, quando passava diante io parava e fechava los olhos, dizia: aquele es un Piero della Francesca, aquele es un Rafael, el otro é un Giotto... e así etc., recordando aquellos maravilhosos... aqueles artistas do Renascimento italiano, del Quattrocento e del Cinquecento, no? Florentinos maravilhosos.*

[NARRADOR] *Minha mãe dizia: "Santiago faz os mais lindos arranjos os de flor que conheço". Hoje, já não sei por que, mas pedi a Santiago que me falasse de flores, de pé e olhando para a parede.*

[JOÃO] *Vai.*

[SANTIAGO] *já?*

[JOÃO] *Vai.*

[SANTIAGO] *La casa da Gávea... Que para mim no é casa, para mí é o Palácio Pitti, donde durante vinte anos fiz tantos arranjos de flores, con tanto carinho... Que el prim... À entrada, el primem que fazia era un arranjo enorme, gigantesco, ao qual minha imaginación intitulava La gran cantata a bocca chiusa de Bach. "Bocca chiusa" por quê? Porque las flores estavam tan fresquinhas, fechadas, que paulatinamente, chegava la hora de la recepción, ellas estavam todas abertas. La alegria que me dava... Daí passava para la sala de jantar, donde en duas pias batismales del século xviii trazidas de Bahia, de una velha igreja de Bahia, io fazia aí dois arranjos, dois arranjos que intitulava oratório, graves oratórios. Maravilhoso! E aí era já de Haendel... E dois centros de mesa enormes, que eran dois pastorales. Daí passava a la biblioteca, otros dois pastorales. Passando ao salón de piano, donde aquele piano Steinway, de una cauda tan comprida que me lembrava las longas caudas de las Tres Manolas de Garcia Lorca. Sempre lembrava, associava a eso... E en cima de este piano, en un vaso de cristal Baccarat enorme, fazia un gran arranjo que intitulava Un ballo in maschera. "Baile de máscara" por quê? Porque estavam todas aquelas flores, de todos los colores, escondidas entre as folhagens... E después, en las festas de recepciones, ou bem de jantares, donde botava, en el mismo salón, vinte, trinta mesas pequenas, quando vinham vinte e cinco, trinta*

garçons para servir, io fazia pequenos arranjos en castiçales que intitilava scherzos. Aí já me recordava Chopin, sus polonesas, sus scherzos etc.

[JOÃO] *Você buscava perfeição nos seus arranjos de flor?*

[SANTIAGO] *Cuasi.*

[JOÃO] *Fala. Fala isso pra gente.*

[SANTIAGO] *Cuasi. Ahora, mis arranjos de flores eran cuasi perfectos, pero nunca era perfecto porque sempre faltava una flor ou una folha. Nunca era perfecto, e me conformava así. Me conformava porque io los via tan bonitos... Só les faltava... Como dizia Michelangelo quando fez el David: "Tan perfecto que por que no parla?" E io me decía: "Por que no falam, no cantam?" Porque eran todas notas musicales, e eu: "Cantem! Cantem para mi"*

Así que... E eso é bonito. Por eso, na Gávea, no digo que feliz, pero passei aqueles afios muy contento, entre el grito de las crianças e entre los senhores, los senhores distinguidos e todas aquellas cosas maravilhosas, aquellos mármores de Carrara que me lembravam Firenze, na Toscana.

[JOÃO] *Mas a tua sensibilidade, essa tua sensibilidade... ela te espanta? Te espanta?*

[SANTIAGO] *Mas é claro! Muitas vezes, no? [João] Fala isso pra mim.*

[SANTIAGO] *É claro, toda esa sensibilidad, todo eso... É como una sugestión. Menos mal que é quando saio, no? Es como quando saio e pego un golpe de vento e vêm esas cosas, no? Já vimos, já dissemos eso...*

[JOÃO] *E às vezes você se pergunta por que é que você é assim?*

[SANTIAGO] *É claro, muitas vezes. Ahora no multo, pero no principio... Por que io tenho que ser así, no? Por que tenho que gostar-me, por exemplo, Wagner? Por que tenho que gostar-me del Anillo de los Nibelungos? Por que tem que interessar-me la história de la Francesca de Rimini, de los Templiers de França e etc. etc.? E por quê?*

[JOÃO] *Corta.*

[NARRADOR] *Foi de Santiago que ouvi pela primeira vez a história de Francesca da Rimini.*

De todos os personagens sobre os quais ele escreveu, ela foi sua predileta.

Um casamento político uniu Francesca a Giovanni Malatesta.

Giovanni, de tão feio, era chamado de João Aleijado. Ele tinha um irmão, Paolo — Paolo, o Belo. Francesca e Paolo se apaixonaram. João Aleijado os surpreendeu quando se beijavam pela primeira vez. Atravessou-os com a espada, para que morressem num abraço do qual não pudessem jamais se desvencilhar. Determinou que fossem enterrados no mesmo túmulo.

as FRANCESCA DA ... by the handsome ... the two lovers, be ...
murdered by him ... immortalized in Dante's ... in 1304. Thus in 1312
... Lord of Rimini, and

Sobre João Aleijado, Santiago escreveu, com indignação: "Foi acometido de rasgos bestiais". E também: "É um monstro assassino".

... Malatesta (Le Beau), frère de Giovanni, et que ce dernier fut le meurtrier de tons deux en 1285.

...este Giovanni llamado Il Zoppo, fué contrahecho, giboso y petizambo desde que su madre lo pariu, y en sus rasgos bestiales podía leerse el tipo de tormentos a los que estaba destinado. Asesino de su mujer – la desventurada FRANCESCA DA POLENTA, hija de los Señores de Ravenna – y de su propio hermano, PAOLO MALATESTA IL BELLO, sorprendidos amándose desnudos, el monstruo asesinó en realidad en ellos la belleza que le era inaccesible.

La historia de los tres ocuparía, tiempo más tarde, una veintena de tercentos em um livro famoso.

Francesca aparece na Divina comédia de Dante confinada ao segundo círculo, onde começa o Inferno. Abraçada a Paolo, sua pena será passar a eternidade fustigada por uma tempestade medonha. Ela diz: "O amor nos conduziu à mesma morte". Francesca e Paolo jamais

descansarão. Jamais pousarão os pés no chão. Viverão para sempre no ar.

É uma das grandes histórias de amor da literatura. Não existe praticamente nenhuma documentação sobre Francesca. Foi Dante quem a salvou do esquecimento. Deu-lhe um nome, uma voz e um tormento. E talvez por isso Santiago gostasse tanto dessa história.

[JOÃO] *E Giotto? E Masaccio?*

[SANTIAGO] *E todo, peru todo, de Masaccio, de Giotto, del Cimabue, el maestro de Giotto, esas cosas... Del gran... E io vivo... desde la Edad Média, todo eso me encanta...*

[JOÃO] *E isso aqui é um túmulo pra você, Santiago?*

[SANTIAGO] *Ah, sí.*

[JOÃO] *Fala.*

[SANTIAGO] *El túmulo? Sí. Todo eso é un túmulo para mí, no? Un túmulo alegre! Cheio de vida, apesar que tenho toneladas de cinza... Tem cheiro de queimado aí?*

[JOÃO] *Fala. Continua a falar.*

[SANTIAGO] *Toneladas de cinza de todas aquelas gran marionetas... Porque foram marionetas. Marionetas para bondad, marionetas para maldad. Que entre todas ellas, todas ajudaram a fazer la história universal.*

[JOÃO] *E você...*

[SANTIAGO] *E gradas a esa história... Nós la devemos a los frades... frades ou padres, de l'Edad Média, que escribiam - copistas que copiavam todas esas cosas —, e nós sabemos la história de toda esa gente.*

[NARRADOR] *A menção aos copistas não deve ter sido gratuita. Santiago se considerava um deles.*

Tinha razão. Ao morrer, ele me deixou seus papéis. Para fazer este filme, selecionei centenas de páginas. Fui pelos nomes que me pareciam mais sonoros. Filmei-os ao longo de três dias. A cada Arfaxad ou Slavomir, a cada Panzithés ou Olof Hunger, eu pensava em Santiago. No fato de que, sem ele, pelo menos para mim, essas pessoas não existiriam.

NIKLOT. Prince

SVIATOPOLK-MIRSKY. (Dimitri Ivanovitch) ... né en 1825, mort en 1899. Il ... de Crimée et du Caucase ... e les Turcs (1877-1878), et ... prise de Kars. Il fut pendant ... verneur de Kharkov. INOCENTE VIII

... Alejandro VI ... Pío III ... Julio II ... León X

ARPHAXAD. Roi des

PANZITHÉS . Mage

SLAVOMIR. Prince

OLOF HUNGER. Roi de ... 1095. Jarl du ... de son TCHADRAG.
Prince

VILTCHANE. Prince ... nutre ère. MARDUK-APLAIIDDINA. Roi
de Babylone

MALAMIR. Tsar des Bulgares ... tag. Il régna de 831 á

VIOLANTE BENTIVOGLIO. Filie du Seigneur ... II Bentivoglio et
de ... Elle épousa le Seigneur Pandolfo (Pandofaccio)

CRISTOFORO-PALLAVICINO. Condottiere italiano ... Lautrec,
capitano dei re ... di tutto l'esercito a Milano ... non perdere l'occasione
di ... ma concepto o permettere questo spettacolo terrore

BERBARDUBO FORTEBRACCIO. Condottiero italien.

URHI-TESHUB.Hatusilis III

MUWATALIS (1306-1282).

PRIBISLAV. Fils

OLGOUTRA KANON. (active... Vizir bulgaro, (893-
927) ... de l' empereur ... et trois ans seulement
... tessalonique, au moment où ... contre les
Árabes ... dirigée par Oleg

KNUT LAVARD. Prince ... Toujours Bon), aida le
roi MEDES ET PERSES –CHANASIKOUROU. Prince
des ... sont fournies

*Santiago escreveu: "Allegro agitato ma non molto — quasi
finale. Creio render-lhes uma pequena e simples homenagem ao
ler seus breves passos por este planeta. Já completados os
quarenta anos de idade, toda mudança é o símbolo detestável
da passagem do tempo. Minha atividade mental é contínua,
apaixonada, inconstante e de todo insignificante".*

Allegro agitato ma non molto - quasi finale

Creo rendirles un pequeno y simple homenaje al
leer sus breves huellas por este planeta. Ya
cumplidos los años cuarenta de edad, todo

cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo. Mi actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante.

Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. Era uma guerra quase perdida. Ele sabia. O número avassalador de histórias e de personagens acaba por trair a intenção de preservá-los, mas nem tudo se perde. Santiago me deixou restos de milhares de histórias.

Alguém abdicou do trono, outro fundou um reino. Um homem tinha um filho bastardo, em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham com lenta hermosura. Em outro lugar alguém morreu em la primavera.

Alguém aparece também no primeiro livro do Ramayana, e devido a certas circunstâncias, na Bósnia, uma mãe tentou em vão defender seu filho. No deserto, alguém se defendeu jogando areia no rosto de um certo Hiong-nou, de quem nada sei.

Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto outro morreu tan novo.

Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai.

Em Portugal, havia um homem honrado e de boa fazenda, e também Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: "Pobre Júlio".

[SANTIAGO] *Está? Ya puede começar?*

[JOÃO] *Vai.*

[SANTIAGO] *E ahora, para dar término a esta pequena declaración de barbárie, solo me resta pensar, quando eu parta — en la grau partita —, en que manos cairón todas esas poveras páginas. Páginas que fiz con tanto varino, con tanto amor... Aí botei toda... parte de mi vista, de mi visual, no? Tomara que caia en una persoa que goste, do contrário que se queimem todas. E para punto final, para este finale allegro vivace... moderato...*

[NARRADOR] *Santiago escreveu: "Andante cantabile — Estamos na estação do outono. Os dias se vão tornando mais breves e parecem mais tristes. As árvores, da sua roupagem dourada e avermelhada, aos poucos vão se despojando, sentindo-se assim como que humilhadas na sua nudez quando se olha para elas com atenção. Tempo implacável por sua falta de consideração".*

Andante cantabile

Estamos en la estación del Otoflo. Los días se vau achicando y pareceu más tristonos. Los árboles, de su ropaje dorado y rojizo de a poco se van despojando, sintiéndose como que humillados en su desnudez, más cuando se les mira cada vez con atención. Tiempo implacable por su falta de consideración.

[SANTIAGO] *Me vem en mente, en neste momento, la famosa frase del grau director Bergman, el sueco Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos, apodrecendo debaixo de un céu cruel e completamente vacío". Así que...*

CLAQUETE

[SANTIAGO] *Ya?*

[JOÃO] *Faz de novo... Faz de novo assim e não olha pra mim. Vai quando você quiser.*

[SANTIAGO] *Estó como que pensando... Como decía Bergman: "Somos mortos insepultos... apodrecendo debaixo de un céu cruel e vazío..."*

CLAQUETE

[SANTIAGO] *Sempre me lembro... de la frase de Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos debaixo de un céu... insepultos apodrecendo..." (Ai, ai, ya viste que...)*

[JOÃO] *Vai de novo! Vai direto, vai direto!*

[MÁRCIA] *Vai!*

CLAQUETE

[SANTIAGO] *"Somos mortos insepultos apodrecendo debaixo de un céu cruel e vazío."*

CLAQUETE

[SANTIAGO] *Recordo sempre... la famosa frase de Bergman, que decía: "Somos mortos insepultos apodrecendo debaixo... de un céu cruel e vazío. Completamente". C'est tout.*

[NARRADOR] *Santiago escreveu: "Desgraçadamente, apesar de ter aumentado o cristal da minha lente, vai progredindo, do olho esquerdo, a catarata". Deu a essa passagem o título Lento ma non troppo. É um bom título. Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era suficientemente lenta.*

Ao longo dos cinco dias de filmagem, ele não falou de outra coisa. Eu, não entendi.

Só muito mais tarde assisti ao filme predileto de Santiago. Se o

mostro aqui, é porque ele me ajudou a entender que algumas transformações da minha vida aconteceram sem que eu percebesse.

No filme, Fred Astaire faz o papel de um dançarino de vaudeville, e Cyd Charisse, o de uma bailarina clássica. Os dois são convidados para estrear a mesma peça, e, claro, não se dão bem.

Quando tudo parece perdido, Astaire convida Charisse para um passeio no parque. Meio sem jeito, eles caminham lado a lado. Não se falam nem se olham.

E então, acontece uma coisa linda e gratuita:

Já assisti a essa cena algumas vezes. Sempre achei bonita a transição entre a caminhada e a dança. É uma transformação sutil e sem alarde.

Saída casa da Gávea no início da minha juventude. Sem que eu percebesse, era a primeira grande mudança, o fim da infância e da adolescência, o início de outra coisa. Mais tarde e aos poucos, a juventude foi ficando para trás.

Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme.

Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa.

Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois.

Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai:

Dele, hoje, plantei as cinzas

Virando a terra com meus irmãos.

Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância.

E ainda:

No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil.

Pena, eu lá não brinco mais.

[JOÃO] Me fala sobre a casada Gávea... que agora mudou...

[SANTIAGO] E agora... Sim... E después de treinta... Porque todo eso que estoy falando foi de 1956 a 1800...1986... Foram trinta anos, no? Aquelos vinte anos eran maravillosos de alegria, de flores. E después, como en todas partes... vem la tristeza, vem el silencio, vem la falta de comprensión, la gente cresce, cámbia, vem el progreso... E como pagamos ese progreso, no? C' est tout. C'est tout.

[JOÃO] Mudou tudo.

[SANTIAGO] Tudo. Todo está mudado, todo en paz, todo en silen-

cio... E la gente se acostumbró a ese silencio. Io me acostumbré. Io vivo só, hace vinte anos que vivo solo, y entonces... No, no só, porque tenho mis mortos lá en el cuarto — aquellos son todos mis amigos, me acompañam. E como io vivo el passado, a mí no me afecta para nada. Por mí puede cair el céu... que no me interessa más nada! A mi idade? Nada.

[NARRADOR] *Num dos seus filmes, o cineasta Werner Herzog diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece.*

Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda ação, e que seria, para sempre, o segredo do filme.

CLAQUETE

[JOÃO] *Santiago, quando você achar que dá... Não, ainda não. Vai lá pra baixo, finge que começou agora.*

[SANTIAGO] *Você me avisa quando, viu?*

[JOÃO] *Não, quando você achar.*

[SANTIAGO] *Requiem aeterna... domina eis, Domine... perpetua luceat Dei... requiem in pace... Amen.*

[JOÃO] *Volta pra baixo, vamos fazer de novo. Fica lá embaixo.*

[NARRADOR] *Essa é a última filmagem que fiz com Santiago. Ela me permite fazer uma observação final.*

Não existem planos fechados nesse filme, nenhum Glose de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente.

A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

[JOÃO] *Agora, Santiago, você levanta e depois fica um pouco nessa posição, pensa um pouco na sua avó, na minha mãe...*

[SANTIAGO] *Eu...*

[JOÃO] *... e fala só "Requiescat in pace, amen", só isso. Agora volta naquela posição.*

[ASSISTENTE] *Cortando?*

[JOÃO] *Não, está rodando.*

[SANTIAGO] *Cabeza embaixo, no?*

[JOÃO] *É. Eu só quero que você fale "Requiescat in pace, amen", mas pensa um pouquinho antes de levantar, pensa na sua avó, na minha mãe...*

[SANTIAGO] *Sí, io penso, io penso nisso, sí... Que ela me acompanha, su espírito...*

Requiem in pace... domina eis, Domine... in perpetua luceat Dei, requiem in pace, amen. (Aí eu disse duas vezes aí.)

[NARRADOR] *E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera.*

[SANTIAGO] *Ahora poderia agregar este pequeno... Escucha, Joãozinho. Joãozinho...*

[JOÃO] *Eu vou fazer ainda uma última coisa que a gente...*

[SANTIAGO] *Pero hay también... hay también un pequeno sonet... de esos pequenos... errh... que é muy simpático... Que io pertenezco a un grupo... a un núcleo de seres malditos...*

[JOÃO] *Não, isso não precisa.*

[SANTIAGO] *No? No precisa.*

[JOÃO] *Esse lado a gente não vai... Conta a história rápida do embalsamados, do jardineiro, do jornalista lá embaixo, que perguntou quem éramos nós...*

[SANTIAGO] *Ah! Quando... Bueno, que engraçado... Porque agora eu senti tanta satisfacción, tanta, tanta alegria que Joãozinho, maravilhoso Joãozinho Moreira Salles...*

[JOÃO] *Fala de novo sem citar meu nome, vai lá, vai. Conta a história logo que a gente tá com pouco filme.*

[SANTIAGO] *Tá.*

[JOÃO] *Não, não, pode ir. Vai!*

[SANTIAGO] *É engraçado, porque estos dias que...*

[ASSISTENTE] *Claquete!*

[SANTIAGO] *Estos dias en que eu fiz este pequeno depoimento... Una manava de Ia semana passada io descí, el jornalista, que es amigo meu, me preguntó: "Santiago, por que todo eso?... Me disseram que en teu apartamento... Que están fazendo? Película?" Digo: "Están preparando mi embalsamento, me vana embalsamar, están preparando todas Ias cosas..." Vocês dicen "embalsamar" ou "empalhar"? La misma cosa? Cest Ia même chose, non?*

c'est tout.

[ASSISTENTE] *Claquete!*

[NARRADOR] *Pós-escrito edificante:*

Essas imagens são de Viagem a Tóquio, um filme de Ozu, o cineasta cujos enquadramentos severos me influenciaram na época em que filmei Santiago.

Ao fim da história, a filha caçula pergunta: “A vida não é uma decepção?” Sua cunhada responde com um sorriso franco e generoso: “Sim, ela é”.

Acho que é uma resposta que Santiago compreenderia. Enquanto viveu, ele se ocupou com seus nobres e suas castanholas. Foi salvo por coisas tão gratuitas quanto a dança no parque de que gostava tanto. Com elas, quem sabe?, pôde suportar a melancolia de quem suspeita que as coisas não fazem mesmo muito sentido.