

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL – PUCRS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JAIR MARCOS GIACOMINI

**PARTILHAS DO DOCUMENTÁRIO:  
A EXPERIÊNCIA NA REALIZAÇÃO DE  
*BATEIA***

Porto Alegre  
2016

JAIR MARCOS GIACOMINI

**PARTILHAS DO DOCUMENTÁRIO:  
A EXPERIÊNCIA NA REALIZAÇÃO DE  
*BATEIA***

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Cristiane Freitas

Porto Alegre  
2016

**G429p**

Giacomini, Jair Marcos

Partilhas do documentário: a experiência na realização de *Bateia*.  
/ Jair Marcos Giacomini. – Porto Alegre, 2016.  
200 f. ; il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristiane Freitas

1. Comunicação Social 2. Cinema Documentário. 3. Teatro. 4.  
Encenação. 5. Decisão-tomada. I. Freitas, Cristiane. II. Título.

**CDD 791.4353**

**Ficha elaborada pela bibliotecária Anamaria Ferreira CRB 10/1494**

JAIR MARCOS GIACOMINI

**PARTILHAS DO DOCUMENTÁRIO:  
A EXPERIÊNCIA NA REALIZAÇÃO DE  
*BATEIA***

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr. Cássio dos Santos Tomaim – UFSM

---

Dra. Fabiana Piccinin – UNISC

---

Dra. Mirna Spritzer – UFRGS

---

Dr. Roberto Tietzmann – PUCRS

---

Orientadora: Dra. Cristiane Freitas – PUCRS

Para Pai e Mãe.

## AGRADECIMENTOS

Minha família: apoio incondicional.

Meus amigos: força e entusiasmo.

Cristiane Freitas, minha orientadora: ensinamentos, apoio, apontamentos sempre precisos.

Fabiana Piccinin e Roberto Tietzmann: leitura cuidadosa na banca de qualificação, estímulo.

Renato Farias e Tarcísio Lara Puiati (em seus nomes, agradeço a todos os integrantes da Companhia de Teatro Íntimo): experiência única, parceria na criação.

Diego, Marcito e Léo: equipe de filmagem de ***Bateia***.

Capes: concessão de bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE).

Enrico Menduni, tutor na Università Degli Studi Roma Tre.

PUCRS, Unisc e Roma Tre.

Colegas professores da Unisc.

Funcionários e estagiários da Unisc TV.

Meus alunos na Unisc: motivação para continuar.

*Assim, nos dias atuais, o documentário é  
aquele nômade para quem nenhum lugar é  
apropriado e que, ao mesmo tempo, está  
em toda parte.*

Jean-Louis Comolli

## RESUMO

O objeto de reflexão desta tese é o processo de realização de um documentário, intitulado **Bateia**, dirigido pelo próprio autor do trabalho acadêmico. A proposta de realizar o filme tem como objetivo principal fomentar, a partir da prática, a compreensão de temas que orbitam em torno do cinema documentário.

Para orientar os procedimentos de realização documentária e de reflexão/escrita da tese, foi desenvolvida uma metodologia aberta. Batizada *in process*, a metodologia tem como premissa básica a perspectiva de que a configuração do caminho não é determinada de forma apriorística; ao contrário, é o processo vivenciado pelo sujeito-documentarista-pesquisador que faz emergir as questões a serem articuladas no estudo.

Os principais conceitos abordados no estudo são: partilha do sensível, encenação, risco do real e decisão-tomada. A discussão sobre essas questões é reforçada pelo fato de que os sujeitos filmados no documentário são integrantes de um grupo teatral, a Companhia de Teatro Íntimo, cujo método de trabalho envolve procedimentos e concepções semelhantes aos desta pesquisa acadêmica, tais como: relacionar prática e teoria, ter como perspectiva de ação a ideia de risco e atuar tendo como alicerce princípios de partilha.

Para articular a experiência vivenciada na realização de **Bateia** com os conceitos teóricos, são convidados autores do meio acadêmico e também documentaristas: do primeiro campo, Jacques Rancière, David Bordwell, Fernão Ramos e Jean-Louis Comolli; do lado dos realizadores, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Frederick Wiseman e Jean Rouch. Esse procedimento, em consonância com a proposta geral da tese, busca intensificar a relação entre a prática da realização documentária e a reflexão sobre esse fazer.

A tese aponta para a produtividade da relação entre sujeito-da-câmera e pessoas filmadas construída no espaço intervalar das partilhas. Também propõe a “decisão-tomada” como conceito teórico para promover a reflexão sobre a realização documentária a partir da experiência do realizador.

Palavras-chave: documentário; cinema; teatro; encenação; decisão-tomada.

## ABSTRACT

The subject of this thesis is the process of making a documentary, titled **Bateia**, directed by the own author of this academic work. The proposal for produce the film aims to promote, from a practice, the understanding of matters that orbit the documentary cinema.

To guide the procedures of the documentary realization and the reflection/writing of the thesis, an open methodology was developed. Named *in process*, the methodology has as its basic premise the view that the path setting is not determined *a priori* manner; rather, it is the process experienced by the subject-documentarist-researcher who brings out the questions to be articulated in the study.

The main concepts covered in the study are: distribution of the sensible, staging, risk of the real and *decisão-tomada*. The discussion of these issues is strengthened by the fact that the subjects filmed in the documentary are members of a theater group – Companhia de Teatro Íntimo – whose working method involves procedures and similar conceptions to this academic research, such as: relate theory and practice, the idea of risk as his perspective and principles of sharing as form to act.

In order to articulate the experience of the production of **Bateia** with the theoretical concepts are invited authors from academy and also documentarists: on the first field, Jacques Rancière, David Bordwell, Fernão Ramos and Jean-Louis Comolli; from the side of the directors, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Frederick Wiseman and Jean Rouch. That procedure, in line with the general purpose of the thesis, seeks to intensify the relationship between the practice of making documentary and the reflection on that.

The thesis points to the productivity of the relationship between the subject-of-the-camera and filmed people built in the interval space of sharings. It also proposes "*decisão-tomada*" as a theoretical concept to promote the reflection on the documentary realization from the director's experience.

Keywords: documentary; cinema; theater; staging; *decisão-tomada*.

## RIASSUNTO

Il processo di creazione di un documentario, intitolato **Bateia**, è l'oggetto di riflessione di questa tesi. La proposta di produrre il film mira a promuovere, da una pratica, la comprensione delle questioni che orbitano attorno al cinema documentario.

Per guidare le procedure di realizzazione del documentario e la riflessione/scrittura della tesi, una metodologia aperta è stata sviluppata. Battezzata *in process*, la metodologia ha come premessa fondamentale l'idea che l'impostazione percorso non è determinata *a priori*; piuttosto, è il processo sperimentato dal soggetto-documentarista-ricercatore che mette in evidenza le questioni ad essere articolate nello studio.

I concetti principali presi in esame sono: partizione del sensibile, messa in scena, rischio del reale e *decisão-tomada*. La discussione di questi problemi è rafforzata dal fatto che le persone filmate nel documentario sono membri di un gruppo teatrale, la Companhia de Teatro Íntimo, il cui metodo di lavoro prevede procedimenti e concetti simili a quelli usati in questa ricerca accademica, come ad esempio: mettere in relazione teoria e pratica, l'idea di rischio come prospettiva, e la condivisione come principio d'azione.

Per articolare l'esperienza della produzione di **Bateia** con i concetti teorici sono invitati autori provenienti dal mondo accademico e anche documentaristi: dal primo campo, Jacques Rancière, David Bordwell, Fernão Ramos e Jean-Louis Comolli; dalla parte degli registi, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Frederick Wiseman e Jean Rouch. Questa procedura, in linea con lo scopo generale della tesi, si propone di intensificare il rapporto tra la pratica di fare documentario e la riflessione su questo.

La tesi indica la produttività del rapporto tra il soggetto-della-camera e le persone filmate costruito nello spazio intervallare delle partizioni. Si propone anche "*decisão-tomada*" come un concetto teorico da promuovere la riflessione sulla realizzazione documentaria fondata nell'esperienza del regista.

Parole chiave: documentario; cinema; teatro; messa in scena; *decisão-tomada*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura I-1: <i>Frame</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	12
Figura 2-1: Fotogramas de <i>Nanook, o esquimó</i> .....	73
Figura 2-2: Fotogramas de <i>Um homem com uma câmera</i> .....	80
Figura 2-3: Fotogramas de <i>High School</i> .....	92
Figura 2-4: Fotogramas de <i>Tourou et Bitti, les tambours d'avant</i> .....	106
Figura 4-01: <i>Frame</i> da cena "Baile de Ilusão", de <b>Bateia</b> .....	122
Figura 4-02: Sequência de <i>frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	126
Figura 4-03: Sequência de <i>frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	128
Figura 4-04: <i>Frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	128
Figura 4-05: <i>Frame</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	135
Figura 4-06: <i>Frame</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	141
Figura 4-07: Planta baixa de situação de filmagem .....	141
Figura 4-08: Sequência de <i>frames</i> da cena "As/Às costas de que ouve", de <b>Bateia</b> .....	150
Figura 4-09: <i>Frames</i> das filmagens de <b>Bateia</b> .....	151
Figura 4-10: Sequência de <i>frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	155
Figura 4-11: <i>Frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	156
Figura 4-12: Sequência de <i>frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	157
Figura 4-13: <i>Frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	163
Figura 4-14: <i>Frames</i> da filmagem de <b>Bateia</b> .....	167
Figura C-1: <i>Frame</i> da cena "Ensaio para o garimpo", de <b>Bateia</b> .....	173

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1 DOCUMENTÁRIO: FORMAS DE ABORDAGEM .....	19
1.1 Rancière: partilha de espaços, tempos e atividades .....	24
1.2 Decisão-tomada .....	29
1.2.1 Bordwell: você, diretor, não pode deixar de decidir .....	29
1.2.2 Ramos: a imagem-câmera é a “carne” do documentário .....	35
1.2.3 Decisão-tomada: formulação e significado .....	40
1.3 Encenações e encenações .....	42
1.3.1 A <i>mise-en-scène</i> no cinema de ficção .....	43
1.3.2 A <i>mise-en-scène</i> documentária .....	44
1.4 Comolli: é preciso filmar sob o risco do real .....	49
2 DOCUMENTARISTAS: PRÁTICAS E PENSAMENTOS .....	57
2.1 Flaherty: <i>poonuk, poonuk, poonuk</i> ... ..	57
2.1.1 Esquimós colaboradores .....	64
2.1.2 Homem natural x idealização .....	68
2.1.3 O documentário segundo Flaherty .....	70
2.1.4 Sem <i>making of</i> , sem erro .....	72
2.2 Vertov: um sol real queima sobre a vida real .....	73
2.2.1 Contra os letreiros .....	81
2.2.2 Montagem contínua e intervalo .....	83
2.2.3 Imagem e som .....	85
2.3 Wiseman: a mosca é um inseto inconsciente .....	87
2.4 Rouch: faço parte do culto, a câmera de filmar é um objeto do ritual .....	98
2.4.1 Improvisação e plano-sequência .....	105
3 <i>IN PROCESS</i> : UMA METODOLOGIA CONSTRUÍDA NO CAMINHO .....	109
4 BATEIA: UM DOCUMENTÁRIO, UMA EXPERIÊNCIA .....	122
4.1 Fernanda/Jurema: você tem pepita? .....	122
4.1.1 Dois meses antes .....	130
4.2 Bateia: um romance, uma peça, um documentário .....	131
4.2.1 Uma companhia em busca da intimidade .....	137
4.2.2 Entrelaçamento das experiências .....	139

4.3 O círculo, os corpos, a(s) câmera(s) .....	141
4.3.1 Filmar quem fala? Filmar quem escuta? .....	145
4.4 Renato: nem ignorar a câmera, nem fazer para a câmera .....	151
4.5 Letícia: por que mãos essas imagens vão passar?.....	158
4.5.1 Jair: em que momento foi? .....	165
4.6 Base-cabeça: movimentos do corpo, movimentos do filme.....	171
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	173
REFERÊNCIAS .....	179
FILMES CITADOS .....	184
MONTAGENS TEATRAIS CITADAS .....	187
ANEXO A – INTEGRANTES DA REALIZAÇÃO DE <b>BATEIA</b> .....	188
ANEXO B – DECUPAGEM DE <i>BATEIA</i> (QUATRO PÁGINAS) .....	190
ANEXO C – CENAS DE <b>BATEIA</b> .....	194
ANEXO D – ROMANCE <i>BATEIA</i> (CINCO PRIMEIRAS PÁGINAS) .....	195
ANEXO E – AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ .....	200



Figura I-1: Frame da filmagem de **Bateia**

## INTRODUÇÃO

Um abraço, um exercício de alongamento, duas pessoas que conversam, uma câmera e uma pessoa que filma, um microfone e uma pessoa que o opera. Esses, alguns dos elementos visíveis na imagem acima. Fora dos limites do quadro, no entanto, na sua continuidade, existem outras pessoas que, neste fotograma, instante congelado de movimentos, não aparecem. Mas logo elas vão entrar em quadro e protagonizar novos encontros, novos diálogos, novos abraços. Além das pessoas que já estão visíveis no *frame* e das que, em seguida, também vão estar, há uma presença, que, nesta tomada, não se fará visível. A pessoa que operava a câmera que inscreveu este espaço e este tempo. Eu.

O que filmei durante quarenta e três segundos foi o início de uma filmagem. Era 13 de janeiro de 2014, seis horas da tarde; estávamos no interior do Casarão Austregésilo de Athayde, número 599 da Rua Cosme Velho, Rio de Janeiro. Diego Gonzáles (câmera), Marcito Vianna (som direto), Léo Alves (produção de set) e eu (diretor, produtor e câmera) formávamos a equipe do documentário. Bellatrix e Léo Rosa, que se abraçam, Fernanda Boechat, que se alonga, Amanda Carvalho e Robson Torinni, que conversam, são atores. Fernanda e Bellatrix são integrantes da Companhia de Teatro Íntimo, grupo

criado em 2005 e coordenado pelo diretor e também ator Renato Farias. Léo, Amanda e Robson foram convidados por Renato para fazerem parte das atividades que a Companhia realizaria naquele local durante duas semanas, até o dia 24. Diretor e atores, vinte no total, trabalhariam na montagem da peça **Bateia**<sup>1</sup>, um trabalho de recriação teatral do romance *Bateia*, escrito por Tarcísio Lara Puiati, também integrante da Companhia.

As atividades da Companhia de Teatro Íntimo, realizadas de 13 a 24 de janeiro de 2014, ocorreram por conta da minha proposta de realizar um documentário, à época com o nome provisório “Experiência T” e que, agora, tem o mesmo nome do romance e da peça: **Bateia**. Eu não estava ali, entretanto, apenas como diretor e produtor de um documentário a ser realizado. Estava também como doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). A experiência vivenciada no processo de realização de um documentário se constituía, assim, no objeto de pesquisa de minha tese.

Um dos desafios com que me deparei foi justamente o posicionamento assumido: realizador e pesquisador ao mesmo tempo. É um tipo de proposta que ainda busca seu espaço no meio acadêmico, visto que a maior parte das pesquisas na área do documentário – e na do cinema em geral – se desenvolvem tendo como objeto filmes já realizados. O presente trabalho identifica-se com os estudos que almejam estudar o documentário a partir de sua prática e que fazem da experiência vivenciada durante o processo de realização documentária o núcleo a partir do qual emergem e são articuladas as questões de pesquisa. É uma perspectiva que busca colocar teoria e prática em situação de retroalimentação.

Não se tratava, portanto, de realizar um documentário no qual se deveriam “aplicar” questões teóricas estabelecidas *a priori*. Numa perspectiva assim, seria possível, por exemplo, construir um arcabouço teórico sobre o modo observativo ou então sobre o modo poético e, ato contínuo, realizar um documentário que

---

<sup>1</sup> Para identificar as três obras, o romance será grafado em itálico (*Bateia*), a peça, em negrito (**Bateia**) e o documentário em itálico e negrito (**Bateia**).

seguisse estritamente os princípios de um desses modos. O que busquei construir foi um caminho que é quase o inverso disso. Alguns elementos de teoria foram, efetivamente, apontados antes da realização do documentário, mas tendo no horizonte a compreensão de que tais elementos teóricos poderiam, a partir da experiência de campo, ser mantidos, ter sua relevância reforçada ou diminuída, ou, até mesmo, ser dispensados. Da mesma forma, era necessário estabelecer uma abertura do olhar para acolher novas possibilidades de reflexão, possibilidades não cogitadas previamente, mas que viessem a surgir no contexto da realização do documentário e que se revelassem produtivas para o prosseguimento da pesquisa.

Tendo em vista tal flexibilidade para reconfigurações que se desenhasssem no percurso, o objetivo principal desta pesquisa se manteve e se reforçou: construir uma reflexão sobre o documentário a partir da experiência de uma prática de realização. A possibilidade de aprimoramento do conceito de decisão-tomada, cujo significado eu apenas havia esboçado antes da realização do documentário, também se confirmou como objetivo válido e, assim, esse conceito é desenvolvido neste trabalho. Da mesma forma, compreender se seria produtivo e pertinente articular o conceito de partilha do sensível, de Jacques Rancière, à prática da realização documentária foi outro dos objetivos traçados que se manteve. Ao mobilizar os demais conceitos e a própria experiência vivenciada, o conceito de Rancière deixou sua marca também no título da tese. Compreender, pela prática, a construção de relações possíveis entre sujeito-da-câmera e sujeitos filmados é outro objetivo que adquiriu força a partir da experiência de campo. Já a proposta de refletir e compreender como a encenação construída e a encenação direta alimentam a realização documentária se modificou, para que a ênfase recaísse sobre a compreensão da segunda, a direta, visto que a filmagem de **Bateia** se desenvolveu, eminentemente, a partir dessa estratégia.

Já os objetivos que surgiram a partir da experiência de campo e que foram assumidos para este trabalho são os seguintes: problematizar a responsabilidade do documentarista no que se refere ao destino das imagens tomadas; refletir sobre a tensão produtiva que a possibilidade de “erro” engendra

no documentário realizado sob o risco do real; compreender a presença e a interação dos corpos no documentário de encenação direta; refletir sobre as possibilidades de mudança de estratégias – criativas e de ordem prática – em um projeto de documentário durante o percurso de sua realização.

Assim, a metodologia traçada para a realização deste projeto tinha como premissa a ideia de que a configuração do caminho não é determinada de forma apriorística; é durante e a partir do processo vivenciado pelo sujeito-documentarista-pesquisador que a pesquisa vai sendo modelada. Uma metodologia *in process*, expressão que julguei adequada para identificar a proposta, motivado bastante pelo fato de que os sujeitos filmados seriam integrantes de uma companhia teatral. A ideia remete à expressão *work in process*, procedimento criativo utilizado em várias áreas, entre as quais o teatro.

A noção de que o conhecimento é construído durante o processo, no e pelo caminho percorrido, e o desafio de me constituir, a um só tempo, como sujeito e como parte integrante do objeto da pesquisa encontram amparo nas propostas de Edgar Morin e de Jean-Louis Comolli. Morin, combatendo a secção positivista sujeito/objeto, reivindica a reintrodução “daquele que conhece em todo conhecimento” (MORIN, 2000, p.34). Comolli (2008, p. 26), a seu tempo, afirma e reafirma: “as maneiras de fazer são formas de pensamento”. E Comolli faz tal afirmação na condição de quem é pesquisador e documentarista. A perspectiva metodológica, aqui sinalizada, é desenvolvida no capítulo 3 deste trabalho, “*In process*: uma metodologia construída no caminho”.

Para dialogar com a experiência de campo da realização documentária, recorri ao pensamento de autores do meio acadêmico e também à perspectiva de documentaristas. Assim, no primeiro capítulo, “Documentário: formas de abordagem”, apresento a palavra de Jacques Rancière, David Bordwell, Fernão Pessoa Ramos e Jean-Louis Comolli. Rancière e Bordwell não tratam diretamente do cinema documentário, mas propõem conceitos e abordagens que, no meu entendimento, podem ser aproveitados no âmbito da reflexão sobre a prática documentária. Rancière elabora o conceito-chave de “partilha do sensível”, que ilumina a reflexão sobre as manifestações artísticas como um todo. Bordwell, por sua vez, fornece uma perspectiva bastante promissora para

se analisar filmes. Ele propõe que aquilo que é visto pelo espectador na tela é resultado de uma série de decisões, de ordem prática e de ordem artística, que o diretor teve de tomar no processo de realização de seu filme. É a partir dessa premissa que Bordwell analisa a encenação (ou *mise-en-scène*)<sup>2</sup> dos filmes, no seu caso, filmes de ficção. A *mise-en-scène* também está presente na reflexão de Ramos e de Comolli, mas nestes, sim, o objeto é o documentário. Ramos defende que a tomada deveria ser o núcleo da reflexão sobre o documentário, uma vez que é na e pela tomada que ocorre a inscrição da imagem-câmera; além disso, aponta a existência de dois tipos de encenação, a construída e a direta. Comolli, por sua vez, defende que o documentário deve ser realizado “sob o risco do real”, uma perspectiva que não nega a *mise-en-scène*, mas a vê como uma instância de partilha entre documentarista e sujeitos filmados, especialmente porque promove a convivência de seus corpos num tempo e espaço comuns.

Foi, então, a partir desses autores que estabeleci os conceitos que norteiam, do ponto de vista teórico, o presente estudo: partilha do sensível, encenação documentária, risco do real e decisão-tomada – sendo este último uma formulação minha, construída no decorrer da pesquisa. Decisão-tomada articula perspectivas de Bordwell e de Ramos para propor um desdobramento que aponta para uma possibilidade de princípio geral para abordar o documentário pelo viés de seu processo de realização.

No segundo capítulo, “Documentaristas: práticas e pensamentos”, a palavra está com Robert Flaherty, Dziga Vertov, Frederick Wiseman e Jean Rouch. Escolhi esses quatro realizadores pelos seguintes aspectos: a) eles representam práticas e estéticas documentárias distintas entre si, as quais cobrem boa parte da trajetória do documentário e de suas transformações; b) além de realizar documentários, escreveram/escrevem textos nos quais refletem sobre o seu próprio fazer; c) assumem, na realização de seus filmes, tanto a

---

<sup>2</sup> Ciente de que alguns autores e tradutores fazem ressalvas quanto a traduzir *mise-en-scène* por encenação, porque o termo em português não comportaria todos os sentidos da expressão francesa, optei, como igualmente o fazem outros autores e tradutores, por utilizar, neste trabalho, *mise-en-scène* e encenação como sinônimos.

função de diretor quanto a de produtor; d) suas práticas e pensamentos se articulam tanto com os conceitos teóricos aqui discutidos, quanto com a experiência da realização do documentário **Bateia**. Os aspectos das práticas e pensamentos dos quatro documentaristas destacados são: a) suas perspectivas sobre o cinema documentário; b) as relações que estabelecem com os sujeitos filmados; c) procedimentos que tomam no âmbito da produção; c) procedimentos relacionados à função de direção; d) aspectos biográficos relacionados a seus pensamentos e práticas.

Entendo que apresentar a palavra de autores da área acadêmica e a palavra de documentaristas, articulando esses dois campos de construção de saber, configura um procedimento que reforça a proposta geral da pesquisa, visto que ela se desenvolveu num entre-lugar em que teoria e prática convergem. Naturalmente, nunca se abarca a totalidade do pensamento de um autor ou de um artista. Mas não custa fazer esta ressalva: tanto dos autores do primeiro capítulo quanto dos documentaristas, busco um recorte bastante específico, recorte que se conforma no ato de dar relevo aos aspectos que dialogam com o tema e com os objetivos da tese.

Por fim, no capítulo 4, “**Bateia**: um documentário, uma experiência”, apresento o processo de realização do documentário **Bateia**, buscando construir uma reflexão que articule a experiência vivida aos conceitos desenvolvidos no capítulo 1 e às práticas e pensamentos dos documentaristas, abordados no capítulo 2. A análise privilegia acontecimentos do período de filmagem, quando, através da tomada, a *mise-en-scène* dos sujeitos que partilham um espaço e um tempo comuns se inscreve na imagem-câmera. No entanto, tais acontecimentos estão sempre interligados a vivências anteriores e posteriores à filmagem. Esclareço, em contrapartida, que não faz parte do escopo deste trabalho analisar o documentário finalizado, embora algumas cenas que fazem parte do filme editado sejam mencionadas e discutidas.

Opções, decisões e escolhas orbitam em torno do ofício de realizador. Da mesma forma, do de pesquisador. Ao dedicar-me à reflexão do documentário pelo viés da prática de sua realização, não pretendo contrapor essa perspectiva aos estudos que se desenvolvem pela análise do filme pronto. O caminho

escolhido é um entre outros possíveis. Para as pessoas que me perguntam “Mas, afinal, por que o documentário?” e “Por que olhar o documentário pelo seu processo de realização?”, tenho dado respostas que pertencem tanto à ordem do interesse acadêmico quanto à da esfera pessoal. Gosto de cinema e gosto de documentário. O documentário constrói, não obstante alguns percalços, uma trajetória ascendente. Não me refiro apenas ao crescimento do número de filmes documentários produzidos ou que chegam ao público. Penso, especialmente, no âmbito das diferentes propostas que emergem para desafiar modelos que, eventualmente, resistam à transformação – esta, condição *sine qua non* para a vitalidade do documentário. Assim, minha preocupação neste trabalho incide menos na tentativa de definir “o que é” o documentário, e mais no questionamento e na problematização sobre “como é” o documentário, buscando tal compreensão no âmbito de um processo de realização.

Sempre exponho aos meus alunos de Documentário I e Documentário II da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc) a perspectiva de que mais importante do que encontrarmos definições fechadas para documentário é conhecer a trajetória desse “outro” cinema pela riqueza de suas manifestações. A eles, meus alunos, também costumo pedir que escrevam um texto no qual reflitam sobre o processo de realização dos documentários que produziram no semestre. Assim, compartilhar com os alunos o que vivenciei e pensei na construção desta tese é, possivelmente, minha maior motivação. Se um projeto, seja de documentário, seja de pesquisa, pode surgir a partir de um “eu”, ele somente adquire pleno significado quando nos dispomos ao “nós”.

## 1 DOCUMENTÁRIO: FORMAS DE ABORDAGEM

Se escrevo “documentário”, estou determinando um campo. Mesmo que de contornos pouco fixos, pouco nítidos, sempre cambiantes, conforme quem lhe põe os olhos – sejam olhos teóricos, críticos ou mesmo amadores. Se escrevo “cinema”, também estou definindo um campo. O mesmo ocorre quando escrevo “filme”, “filme de ficção”, “filme documentário”. Nesse sentido, não é rara a pergunta “mas... é um filme ou é um documentário?”. Ir ao cinema também significa, como regra geral, ir até uma sala de exibição para assistir a um filme de ficção. Quando não é um filme de ficção, agrega-se uma observação: “é um documentário”. Assim, a concepção de campo de Pierre Bourdieu não poderia ser mais apropriada para pensarmos como se batem e se debatem esses termos e a constelação de significados possíveis.

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior deste espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar este campo de forças. (BOURDIEU, 1997, p. 57)

A disputa de espaço no “campo cinema” pode ser exemplificada por uma mudança recente ocorrida em alguns festivais, que alçaram o documentário ao mesmo *status* dos filmes de ficção. Até pouco tempo, a maior parte dos festivais estabelecia o prêmio de “melhor documentário” e o de “melhor filme”, sendo esta última categoria reservada apenas aos filmes de ficção. Com o “nivelamento”, filmes indexados como documentário e como ficção passaram a disputar o mesmo prêmio de “melhor filme”.

Se o documentário conquista terreno nos festivais e mostras generalistas, ocorre também outro fenômeno, aparentemente inverso, mas que tem o mesmo objetivo de forçar os limites e alargar o território. Trata-se da criação de festivais e mostras específicas para a produção documentária. No Brasil, o documentário adquiriu visibilidade inédita nas últimas duas décadas. O nascimento e a consolidação do *É tudo verdade*, festival de documentários criado por Amir Labaki, servem para atestar essa percepção. Em 1996, na primeira edição do festival, os curadores selecionaram 19 documentários nacionais de um total

pesquisado de 45 títulos (LABAKI, 2006). Para a edição de 2005, houve mais de 360 inscrições brasileiras. Na edição de 2013 do festival, Labaki se pronunciou assim: “Se o festival atinge esta 18ª edição, é antes de tudo devido ao vigor reafirmado ano após ano pela produção documental brasileira, um fenômeno por muito tempo subestimado, mas que confiávamos oferecer terreno fértil para a germinação de um festival específico”<sup>3</sup>. Labaki acredita que o fortalecimento do documentário em esfera internacional também “muito contribuiu para a consolidação desta janela brasileira para o mundo”. Nesse panorama de alargamento das fronteiras, ele considera como um “símbolo essencial do novo *status* do documentário” a eleição decenal do cânone cinematográfico mundial pela revista britânica *Sight and Sound*, do British Film Institute, que, pela primeira vez, emplacou um documentário na oitava posição entre os maiores clássicos do cinema. O filme em questão é *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov.

A necessidade de definição ontológica bem como a busca pela delimitação de um campo de domínio do documentário marca a trajetória desse modo de cinema desde o princípio. Talvez o fato de não gozar do mesmo *status* do filme de ficção seja um dos motivos. Outro, possivelmente, seja a heterogeneidade de sua manifestação, que vai do estilo clássico da voz de deus e da autoridade aos que flertam com o experimental. Mais uma causa talvez seja o fato de, ao contrário do filme de ficção, que é facilmente relacionado a entretenimento, o documentário estar, no senso comum, ligado a aspectos, podemos dizer, “mais sérios” da existência humana.

Por isso, “ir ao cinema para assistir a um documentário” não é uma ação igual a “ir ao cinema”. São, de fato, decisões diferentes. A última soa mais natural, pois significa, em geral, lazer, “distrair-se”. Já o deslocar-se até a tela luminosa para ver um documentário toma ares de “adquirir conhecimento”, “pensar”, “aprender”, “refletir”. Um filme de ficção pode ser esquecido depois do acender das luzes. “Até me diverti, mas é um filme para ser esquecido”, ouve-se algumas vezes na saída das salas. Já o documentário, em tese, é um filme que

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.itsalltrue.com.br/2013/home1.asp>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

não pretende ser passageiro. O documentarista não almeja fornecer para o espectador *apenas* entretenimento<sup>4</sup>. Ele quer “dizer coisas” sobre o mundo. E quer que seu filme seja uma obra artística.

Supostamente, o documentarista se diferencia dos outros diretores de cinema pelo fato de reconhecer que seu filme fará parte do mundo histórico, não apenas a partir da exibição, mas, antes disso, quando começa a tomar contato com o recorte de mundo que transformará em imagem e som. Essa condição, julgo, é vital, e encontro apoio nas palavras de Bill Nichols.

É indispensável que o documentarista reconheça o que realmente está fazendo. Não para ser aceito como moderno, mas para produzir documentários que correspondam a uma visão mais contemporânea de nossa posição no mundo, de modo que possam emergir estratégias políticas/formais efetivas para descrever e desafiar essa posição. (NICHOLS, 2005a, p. 50)

O documentarista como um ser consciente do seu fazer documentário é o que preconiza, portanto, Nichols. Que o documentário e o documentarista estejam sempre desafiando posições cristalizadas, mesmo e principalmente as do próprio cineasta, num desafio permanente de recriação estética e política. Guy Gauthier chama o documentário de “um outro cinema”. Essa definição, que está no próprio título do livro que lançou em 2008<sup>5</sup>, não diz, em si, muita coisa. Por isso, nas páginas iniciais, Gauthier busca encontrar o seu ponto de apoio teórico para enveredar sua reflexão, já que considera o documentário “um objeto fílmico mal identificado”. É difícil falar em documentário sem, em algum momento, relacioná-lo ao filme de ficção. Mesmo Gauthier, para falar desse *outro* cinema, inicia sua abordagem mencionando a dicotomia documentário/ficção.

A história do cinema, ou, mais exatamente, a história do sistema teoria/história/crítica que acompanhou a história dos filmes, é rica em múltiplos debates, nunca resolvidos, mais ou menos duráveis, às vezes produtivos. A oposição clássica documentário/ficção detém, nesse sentido, uma espécie de recorde, mesmo se ela é atenuada em certos

---

<sup>4</sup> Não falo “contra” o cinema de entretenimento; todos os tipos de filmes podem – e devem – ter seus espaços. A intenção aqui é forçar a demarcação para fins de reflexão.

<sup>5</sup> Ano de lançamento na França, pela Armand Collin. No Brasil, a primeira edição é de 2011, pela Papyrus.

períodos, mesmo se todo o mundo jura nunca mais se deixar levar por ela. (GAUTHIER, 2011, p. 11)

Talvez seja mesmo inevitável lembrar da ficção. Mesmo sendo “outro” cinema, o documentário não é ilha; ele está conectado – histórica e estilisticamente – às demais expressões do cinema. Gauthier também faz referência à questão do *status*:

O debate talvez fosse mais brando, se houvesse, ao menos no início, igualdade de *status* social. Não é o caso. Se o documentário ganhou nova consideração quanto à criação (“o ramo do cinema que se mostra, por menor que seja, vivo nesses últimos tempos”), o grande público se mostra enfadado com ele, a televisão o sacrifica de bom grado à reportagem e os autores continuam persuadidos, com raras exceções, de que ele é apenas a antessala da ficção, a rigor uma boa ação ou um anúncio, como quiserem, entre dois grandes filmes. (GAUTHIER, 2011, p. 11)

Se é impossível estudar o documentário sem passar pelo sistema binário, é imperioso evitar cair na armadilha que anularia qualquer avanço. A armadilha é representada pela frase “Tudo é ficção”. Ora, o “tudo” implode as nuances e sabemos que não é só no todo, nem só no detalhe, mas na correlação intensa entre partes e todo, como nos ensinou Edgar Morin, que se dão as verdadeiras alegrias criadoras do pensamento. Assim, uma forma produtiva de fazer dialogar, no âmbito da teoria, os dois termos do par talvez seja aquela apontada por Jean-Luc Godard (*apud* DA-RIN, 2006, p. 17): “Ponhamos os pontos nos ‘is’. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho.”. “Tender” é aproximar-se, ir em direção a; não é coincidir.

Ruben Caixeta e César Guimarães, na introdução da edição brasileira de *Ver e poder*, de Jean-Louis Comolli, enfatizam a necessidade de reafirmar a distinção entre ficção e documentário. Para os dois autores, a fórmula a ficção nasceu documentária e o documentário nasceu ficcional é repetida hoje para legitimar uma indiferenciação entre ficção e documentário.

A distinção que firmamos entre ficção e documentário [...] busca inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos

sujeitos – quem filma e quem é filmado – no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam andar juntos. [...] Para nós, a distinção entre ficção e documentário deve se orientar por uma *práxis* que fundamenta nosso desejo de ver e fazer cinema documentário, o que implica, necessariamente, um encontro com o outro e com o desejo de que sua imagem-realidade seja apreendida em seus próprios termos, não numa dimensão conceitual e abstrata, e sim material, gestual, corporal; em sua *hecceidade*, em suma, sem que isso implique uma visão ingênua que crê “dar voz ao outro”. (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008, p. 36)

Penso, todavia, que a ausência de fronteiras fixas não seja, certamente, um fato negativo. Assim como pode não ser um procedimento positivo simplesmente abolir fronteiras. É dessa permanente disputa que as transformações costumam ocorrer, seja na prática da realização, seja na produção crítica e teórica. “Se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em múltiplas manifestações” (DA-RIN, 2006, p. 15). A busca pela definição sobre “o que é” o documentário é um dos caminhos possíveis para a pesquisa. Este trabalho, entretanto, se dedica a pensar em “como” pode ser o documentário em sua prática de realização. É uma percepção do fazer e do pensar documentário como **processo**: “Autores e grupos contrapõem métodos, perguntas de uma época encontram respostas em outra, soluções consideradas definitivas adiante se mostram precárias e outras, julgadas insuperáveis, são resgatadas e redimensionadas” (DA-RIN, 2006, p. 221).

Caixeta e Guimarães (2008, p. 48) apontam que a peculiaridade do documentário, distinguindo-se da ficção, está no lugar (no espaço e no tempo) que ele, documentário, reserva às falas, aos gestos e aos corpos do outro (isto é, a *mise-en-scène* do sujeito filmado) bem como à *mise-en-scène* do cineasta e ao embate entre as duas instâncias: quem filma e quem é filmado.

Jean-Louis Comolli (2008, p. 10) entende o documentário como resistência às formas dominantes de espetáculo: “O mundo ainda escapa, coisa impressionante, aqui ou ali, à proliferação dos espetáculos, e o cinema documentário é o primeiro a dar testemunho dessas escapadas e dessa teimosia”. Para ele – pensador do documentário e também documentarista – fazer documentário significa (ou deveria significar) apostar em “maneiras de fazer” que se contraponham à estandarização.

Nossa época é a das mídias de massa, propriedades de grandes grupos audiovisuais, a serviço unicamente das lógicas de mercado. É justo e bom opor-lhes outras maneiras de fazer, de filmar, de olhar, de escutar. Mudar de lógica é mudar de prática. [...] As questões de forma, técnica, estilo são questões de sentido. Há uma implicação política – direta ou indireta – na escolha dos meios e das modalidades de expressão. (COMOLLI, 2008, p. 27)

Comolli (2008, p. 150) acredita que o cinema documentário tem um destino a cumprir: apresentar aos espectadores representações que não chegam a domesticar completamente o mundo. Ao mesmo tempo, Comolli aponta que o estudo do cinema documentário constitui uma verdadeira “caixa de ferramentas teórica” (COMOLLI, 2008, p. 28).

Penso, então, que o documentário não necessita mais provar sua legitimidade nem precisa “opor-se” à ficção para afirmar-se. Em sua prática e na reflexão teórica, o documentário avança com propriedade e vigor. A seguir, desenvolvo os conceitos que embasam teoricamente este trabalho.

### **1.1 Rancière: partilha de espaços, tempos e atividades**

Um documentário é uma forma de aproximação. Várias distâncias já existem ou então são colocadas em campo quando se decide realizar um documentário. Essa afirmação, é claro, pode valer para qualquer tipo de filme, mas ganha uma força especial na realização documentária. “Forma” é uma palavra polissêmica, e por isso, permite selecionar duas de suas acepções. Primeiramente, forma enquanto “maneira(s)” de se realizar a aproximação do sujeito-da-câmera com as pessoas que se tornarão personagens do documentário, forma enquanto “modo(s)” de realizar as negociações com os atores sociais para que estes se tornem imagem/áudio. E, na segunda conotação, forma relacionada à matéria sensível que resulta do processo, isto é, o próprio filme documentário em seu estilo particular de mostrar o mundo.

Se existe distância é porque existem pelo menos dois pontos dispostos no espaço-tempo. Um deles é mais evidente, é o próprio documentarista; o outro é mais amplo, pois pode ser qualquer recorte do mundo – e isso significa possibilidades infinitas. Para fins de objetivação e por ser o que interessa ao

presente trabalho, o “outro ponto” fica restrito a um “outro sujeito-humano” (seja um único indivíduo, seja um grupo), que vai se transformar em personagem de documentário.

Nesse contexto, é pertinente perguntar: “quem se aproxima?” e “quem se aproxima se aproxima de quem?”. Via de regra, a decisão de realizar um documentário é tomada pelo próprio cineasta documentarista. A iniciativa de efetuar a aproximação com outras pessoas (estejam elas muito próximas ou muito distantes dele) constitui um ato que, fatalmente, trará consequências. Uma das implicações reside no fato de que se aproximar do outro e filmá-lo vai acrescentar a este um novo tipo de existência. O outro existirá também como “objeto sonoro-imagético” – o filme documentário.

Mas, por que o “ponto um” decide aproximar-se do “ponto dois”? A resposta mais plausível reside no nível pragmático, mesmo: diminuir distâncias é condição indispensável para se realizar documentários. Até mesmo o documentarista que opta pela posição de recuo durante o processo de filmagem estará, inevitavelmente, muito mais próximo das pessoas filmadas do que estava antes de iniciar o projeto do documentário.

Mas um documentário também é uma forma de afastamento. Após os momentos de encontro, haverá o retorno de cada um aos seus lugares – talvez já não sejam mais os mesmos de antes, mas o documentarista sempre volta. O documentarista volta para seu *habitat* físico e para seu lugar de reflexão. Na jornada do herói, o retorno pressupõe que ele, o herói, traga consigo o elixir – o elixir do documentarista são imagens e sons.

O afastamento não ocorre apenas quando finda o período de filmagem e todos voltam para casa. O afastamento acontece a todo momento, mesmo durante a tomada, quando documentarista e pessoas que se dispuseram a serem filmadas estão fisicamente mais próximos. Se, por exemplo, durante o processo, é utilizada a técnica da entrevista, esta promove movimentos simultâneos de aproximação/afastamento. A pergunta, que, por um lado, busca a aproximação, também se constitui em um momento de pausa na voz do entrevistado, um corte, às vezes brusco, outras vezes suave, no sentido da fala. As intenções do documentarista que pergunta, os receios e os anseios do sujeito

que responde, tudo isso, junto a outras variáveis, concorrem para definir a forma do encontro. Nessa forma, independentemente das nuances de cada caso, há uma constante: ora os sujeitos compartilham, ora se apartam.

Assim, o processo de realização de um documentário pode ser compreendido pelas palavras de Jacques Rancière, como uma experiência de “partilha do sensível”. Partilha tem duplo significado: é compartilhamento, comunidade e, ao mesmo tempo, é divisão, reconhecimento do território de cada um.

Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. (RANCIÈRE, 1995, p.7)

A definição acima aparece em *Políticas da escrita*, obra lançada no Brasil em 1995. No livro *A partilha do sensível: estética e política*<sup>6</sup>, Rancière aprimora o conceito:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15) [Grifos do original]

Rancière embasa a definição, retomando conceitos de Aristóteles, como o de “cidadão” (quem toma parte no fato de governar e ser governado). O autor

---

<sup>6</sup> Na edição brasileira de *A partilha do sensível: estética e política* (Editora 34, 2005), a tradutora apresenta uma nota sobre a tradução da expressão original *partage du sensible*. Em sua primeira aparição para o público brasileiro, no livro *Políticas da escrita* (Editora 34, 1995), a expressão fora traduzida como “partilha do sensível”. Já no livro *O desentendimento: política e filosofia* (Editora 34, 1996), outra opção foi feita e o conceito reaparece como “divisão do sensível”. Dado o fato de que o texto de *A partilha do sensível* remete explicitamente às análises desenvolvidas em *O desentendimento: política e filosofia*, a tradutora esclarece que julgou indispensável alertar para este fato a fim de não comprometer a referência. A escolha pela tradução inicial (*partage* = partilha), segundo a nota, tem a preferência de Rancière.

francês lembra, entretanto, que ao ato de “tomar parte” antecede outra forma de partilha, “aquela que determina os que tomam parte”. Em seguida, lembra que, para Platão, os artesãos não podiam “participar das coisas comuns por que eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque o *trabalho não espera*” (RANCIÈRE, 2005, p. 16) [Grifos do original]. Assim, “a partilha do sensível” faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define, ainda, o fato de ser ou não ser visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum.

Aprofundando a questão do “espaço de cada um”, Rancière resgata o discurso modernista que apresentava a revolução pictural abstrata como a descoberta pela pintura de seu *médium* próprio: a superfície bidimensional. Mas essa superfície não tem nada de própria, diz Rancière. “Uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível.” (RANCIÈRE, 2005, p. 21)

Um documentário é uma manifestação sensível – de modo mais preciso, áudio e imagem do mundo são capturados<sup>7</sup> e colocados em exibição. Antes, porém, da tela da sala de cinema (ou da televisão, do computador, etc.), existiu uma “vontade” – a de (e)levar um recorte do mundo ao *status* de documentário. Algo do mundo é selecionado para “perpetuar-se” em imagem e som. Ao mesmo tempo, tudo o que não foi escolhido fica de fora, não vai partilhar do espaço comum das telas. O agente dessa vontade, via de regra, é o documentarista, que configura um dos pontos da distância; a realidade a ser aproximada, enfrentada e transformada em imagem e som é o outro ponto.

O conceito de partilha do sensível diz respeito, portanto, a compartilhar espaços comuns e, ao mesmo tempo, à demarcação de territórios. É, assim, um movimento simultâneo e permanente de inclusão/exclusão. Quem pode ir ao teatro ver móveis e quem deve ficar na oficina polindo móveis? Quem tem direito

---

<sup>7</sup> Importante registrar que muitos documentários lançam mão de outros recursos além de “imagens capturadas do mundo”, como o uso de animações, por exemplo.

ao entretenimento e à arte e quem tem lugar garantido apenas na fábrica? Quais trabalhadores da fábrica serão os eleitos para figurar em uma tomada? Quem vai tornar-se personagem de documentário e quem não vai?

Ao apontar que aproximação e afastamento são condições da realização documentária, refiro-me a dois tipos de distância. Em primeiro lugar, à física. Rodar documentários exige que documentaristas (com suas equipes) e pessoas dispostas a serem filmadas compartilhem um mesmo espaço físico. Naturalmente, existem exceções. É o caso, por exemplo, dos documentários de arquivo. Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), o diretor Marcelo Masagão conviveu apenas com as imagens de seus personagens, nunca esteve em presença física de nenhuma das pessoas registradas em filmes e fotografias. Mas a prática documentária, em sua maior parte, se desenvolve mesmo em situação de presença. Há também outro tipo de proximidade, que excede o espaço físico. Trata-se da relação que se estabelece em nível subjetivo. O ofício do documentarista é marcado pelo envolvimento com a vida de outras pessoas. Em alguns casos, esse envolvimento ocorre justamente por conta da realização do documentário, isto é, documentaristas e pessoas a serem filmadas passam a se relacionar “por causa” da realização do documentário. Em outros casos, a relação preexiste ao filme como, por exemplo, quando as pessoas filmadas são da própria família do documentarista, ou então amigos, vizinhos, colegas de trabalho. *Daguerreótipos* (*Daguerreotypes*, 1976, direção de Agnès Varda), por exemplo, retrata os pequenos comerciantes da rua Daguerre, em Paris, onde a diretora vivia. O documentarista também pode se colocar como personagem principal e, durante o processo de produção e de filmagem, relacionar-se com pessoas que já fazem parte do seu círculo afetivo e com outras que passa a conhecer no decorrer da realização. Servem de exemplos *Um passaporte húngaro* (2001, direção de Sandra Kogut) e *33* (2002, direção de Kiko Goifman). No primeiro, a diretora, que é neta de húngaros, filma todos os passos para obter o documento de nacionalidade europeia. No segundo, Goifman, no ano em que completa 33 anos, propõe-se a encontrar sua mãe biológica no prazo de 33 dias. Nesses dois filmes, “o motivo da realização do documentário deixa de ser a

alteridade clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 51)

Assim, o envolvimento dos documentaristas com as pessoas que se tornam personagens de seus filmes ocorre em níveis e intensidades diversas. Cada processo de aproximação tem uma forma e cada documentário resultante do processo guardará as marcas do modo de relacionamento. O processo de trocas entre quem filma e quem é filmado se desenvolve, como se pretende ressaltar aqui neste trabalho, sobre a tênue linha que separa/une o “comum compartilhado” e “as partes exclusivas”. A forma do documentário é, assim, resultante, também, da forma de relacionamento que se coloca em prática.

## **1.2 Decisão-tomada**

Decisão-tomada é uma expressão que formulei durante o amadurecimento deste trabalho. Ela resultou do cruzamento da leitura de textos de Fernão Pessoa Ramos e de David Bordwell, deste, especificamente, *Figuras traçadas na luz*. Ramos defende que o momento da tomada é o ponto crucial sobre o qual melhor frutifica a reflexão sobre o filme documentário. É no encontro do sujeito-da-câmera com o sujeito filmado e no que daí deriva em forma de imagem e som que estaria localizado o cerne ético/estético do documentário. Bordwell, por sua vez, desenvolve o “paradigma problema/solução” como uma categoria de análise teórica que permite avaliar o estilo de um filme não apenas pelo que se vê na tela, mas por uma conexão entre essa dimensão (o que o filme apresenta para os olhos e ouvidos do espectador) e o “pano de fundo da prática rotineira” da realização cinematográfica.

A seguir, ideias, conceitos e reflexões desses dois autores serão expostas, para, em seguida, mostrar como foi construído o conceito de “decisão-tomada” e o que ele busca significar.

### **1.2.1 Bordwell: você, diretor, não pode deixar de decidir**

Em *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*, David Bordwell se dedica à análise do “estilo cinematográfico” de quatro diretores (Louis Feuillade,

Kengi Mizoguchi, Theodoros Angelopoulos e Hou Hsiao-hsien<sup>8</sup>), a partir da forma como cada um deles opera a *mise-en-scène* ou encenação. Bordwell considera como encenação o conjunto formado por cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro.

Para traçar a relação entre encenação e estilo e, depois, defender o paradigma problema/solução, Bordwell utiliza, inicialmente, o exemplo do conhecido “quebra cabeça da mesa de jantar”. Cena recorrente em muitos filmes, a reunião de três ou quatro personagens em torno de uma mesa para realizar uma refeição apresenta diversos desafios para os diretores. Em suma, há um problema a ser resolvido: “como filmar essa cena?”. Há diversas soluções para cobrir a atuação dos atores sentados à mesa. Cada opção comporta, ao mesmo tempo, vantagens e desvantagens, ganhos e perdas<sup>9</sup>.

Uma primeira possibilidade é utilizar a câmera fixa posicionada a uma certa distância que permita o enquadramento de todos os convivas e rodar a cena em uma tomada contínua. Uma das exigências, nesse caso, recai sobre os atores, que precisam ter todas as falas e gestos decorados. Como em todo plano mais longo, um único erro, por menor que seja – um pequeno gaguejo na fala de um dos atores ou então uma queda na luz – pode levar a equipe a ter de repetir a cena inúmeras vezes, até que se alcance a tomada satisfatória. Ainda nessa primeira opção, outro inconveniente é o fato de que pelo menos uma das pessoas estará de costas para a câmera, “a menos que se faça uma composição ao estilo da Última Ceia”, ironiza Bordwell (2008, p. 21). E se essa pessoa que está de costas tiver uma fala importante ou, mesmo que ela não tenha falas, não seria importante mostrar seu rosto reagindo à fala dos demais?, questiona. Outro problema potencial apontado pelo autor é a impossibilidade de, na edição, eliminar eventuais pontos mortos para imprimir um ritmo mais intenso.

Outra opção é decupar a cena em vários planos, dando a cada personagem uma tomada separada sempre que ele fala ou reage. Esse tipo de

---

<sup>8</sup> Importante frisar que os quatro filmes analisados, bem como os demais aludidos nesta obra de Bordwell, são de ficção. Isso não impede, no entanto, que a validade de sua reflexão se estenda aos documentários, como será discutido.

<sup>9</sup> Algumas das vantagens e desvantagens elencadas nos parágrafos a seguir são as relacionadas por Bordwell. Outras, foram acrescentadas por mim.

enquadramento em que apenas um personagem é selecionado a cada vez, sem vestígio no quadro dos corpos dos demais, é chamado de “plano único” pelos diretores norte-americanos. Com o plano único, resolvem-se quase todos os problemas relacionados à primeira opção: não é necessário repetir toda a cena em caso de erro e elimina-se a inconveniência de um personagem estar sempre de costas. Essa segunda solução traz também novas vantagens, tais como: poder extrair a melhor interpretação de cada ator para cada fala, repetindo-se apenas a tomada que não resultou satisfatória; possibilitar o jogo de campo/contracampo; mostrar não apenas quem fala, mas também quem ouve. A opção pelo plano único acarreta, claro, também desvantagens. Uma delas é o fato de que a montagem baseada em planos únicos pode causar uma sensação de excesso de cortes. Além disso, talvez possa ser importante enquadrar na mesma tomada dois personagens que conversam entre si. O esquema do plano único também pode provocar uma descontextualização espacial, tornando difícil para o espectador saber onde cada personagem está posicionado em relação a cada um dos demais convivas. Se o plano único tiver enquadramento fechado a ponto de eliminar as mãos do personagem, os pratos, os talheres, os copos e a comida, pode-se perder a possibilidade de mostrar informações relevantes, tanto para a narrativa quanto para a caracterização dos personagens, que poderiam advir do gestual das mãos na sua interação com os objetos que manipulam durante a refeição. “A montagem dos planos únicos teria eliminado a possibilidade das sutis variações de pequenos signos corporais que os pesquisadores apontam como essenciais à interação humana”, enfatiza Bordwell (2008, p. 28).

A terceira solução é dividir a cena em várias escalas de planos. Nesse caso, pode-se mostrar numa escala toda a mesa e todos os personagens ao redor dela. Em outra escala, enquadra-se parte dos convivas. E, noutra escala, cada personagem individualmente. A principal vantagem dessa opção é poder realizar uma montagem com ritmo mais adequado e mais agradável para a expectativa média do espectador. Já a principal desvantagem são os possíveis erros de continuidade. “O continuísta está encarregado da continuidade dos

planos, mas, com tantos detalhes, a probabilidade de quebras de continuidade nas cenas à mesa de jantar é bem grande” (BORDWELL, 2008, p. 24).

A quarta solução é filmar a cena em plano-sequência, não mais com a câmera fixa e distante, como na primeira opção; agora, a câmera faz um *travelling* circundando a mesa. Essa opção elimina os problemas de continuidade, mas traz de volta a impossibilidade de acelerar ou atenuar o ritmo na montagem. Também como dificuldade está a necessidade de coreografar a cadência das falas com a velocidade do *travelling*, para que o rosto de cada personagem, falando ou ouvindo/reagindo, seja enquadrado no momento certo.

Uma quinta solução é utilizar panorâmicas rápidas (o *chicote*, no jargão da cinematografia), enquadrando em primeiro plano quem agora fala e deslocando, velozmente, o quadro para quem fala em seguida e, assim por diante. Uma das vantagens: elimina-se o problema do erro de continuidade. Uma das desvantagens: elimina-se a relação dos convivas com os objetos da mesa.

Além do exemplo de como dispor e filmar atores em volta de uma mesa, Bordwell explora outras situações de cena em que o diretor precisa, igualmente, planejar e decidir como será a filmagem: “Como colocar o herói na cena dando destaque a seu punho cerrado? Como mostrar o instante do enfrentamento com o adversário?” (BORDWELL, 2008, p. 320). Em todos os casos, “os efeitos vão variar se virmos os dois personagens juntos, ou primeiro um deles, ou talvez apenas um em toda a cena” (BORDWELL, 2008, p. 320). E resume as consequências desses dilemas enfrentados pelo diretor com estas contundentes sentenças: “Toda solução exclui as alternativas” e “Toda escolha exclui certas possibilidades”. Ou seja, ao optar por uma das possíveis soluções, outras são eliminadas. No capítulo 4, são relatadas situações vivenciadas na realização de **Bateia**, nas quais o princípio da escolha/exclusão se apresentou – e a decisão refletiu no tipo de imagem-câmera realizada.

Ao dizer que “os efeitos vão variar”, Bordwell traz o destinatário dos filmes, o espectador, para o foco das preocupações da filmagem. Isto porque

conduzir a atenção (do espectador) é central aos objetivos denotativos da encenação. Invocando o princípio do direcionamento da atenção, muitas táticas utilizadas nas cenas analisadas [cenas que Bordwell analisa no livro] poderão ser explicadas economicamente. As técnicas

de iluminação, composição e interpretação reforçam nossa deriva natural em direção a corpos, olhares expressões faciais. E o diretor que coloca muita coisa competindo pela nossa atenção, provavelmente, nos guiará cuidadosamente para os lugares mais importantes. Muitas táticas de encenação, portanto, podem ser encaradas como maneiras de administrar a busca visual do espectador [...] (BORDWELL, 2008, p. 68-69)

Bordwell enfatiza, assim, o ofício do diretor. É a partir das escolhas do diretor que o filme vai se configurar de uma forma ou de outra para os espectadores. As escolhas recobrem todas as etapas da realização. Elas “podem ter sido planejadas antes de filmar, podem ter emergido espontaneamente durante a filmagem ou se imposto na pós-produção” (BORDWELL, 2008, p. 69). O autor enfatiza ainda que as escolhas podem ser de dois tipos: “escolhas livres” – aquelas que satisfazem realmente as intenções do diretor – e “escolhas forçadas” – as que se originam de limitações externas, tais como tempo, dinheiro ou falta de poder.

O contexto do ofício pode ser compreendido como uma situação em que se colocam problemas que os diretores têm de resolver. Esses problemas não são só dificuldades momentâneas de produção, como persuadir o ator principal bêbado a sair de um trailer, mas também questões mais amplas de representação artística. (BORDWELL, 2008, p. 320)

Em outras palavras, a conformação artística dos filmes passa obrigatoriamente pela dimensão prática da realização, marcadamente pelo papel que desempenha o diretor. Defrontado com problemas a resolver, ele tem de, necessariamente, decidir entre opções possíveis, se desejar alcançar uma solução. Fazer escolhas – livres ou forçadas, e seja diante de dificuldades circunstanciais, seja sobre o âmbito artístico da obra a ser realizada – constitui, então, um ato que forma a base do ofício do diretor. Mas Bordwell aponta uma dificuldade crucial para realizar a análise de filmes pelo viés da categoria problema/solução: o fato de se ter pouco acesso ao processo criativo dos realizadores.

Já que os artistas raramente falam abertamente de sua prática, colocar a dinâmica do problema/solução é um exercício de inferência e idealização. Depende de pressupostos teóricos, como a crença de que os diretores adeptos da narrativa convencional querem, entre outras

coisas, contar uma história com clareza. (BORDWELL, 2008, p. 320-321)

Assim, as análises de filmes realizadas por Bordwell em *Figuras traçadas na luz* enfrentam a limitação de não ter acesso àquilo que um determinado cineasta pensou quando decidiu, por exemplo, filmar a cena de um jantar decupando-a em várias escalas de planos em vez de deixar que os atores desenvolvessem as ações ininterruptamente em um plano-sequência. Seu método de análise é, como ele próprio define, “um exercício de inferência e idealização”.

Aqui é oportuno apontar que a metodologia construída neste trabalho, que inclui a realização de um filme documentário, possibilita deixar de lado as inferências e idealizações, fatores apontados por Bordwell como limitantes. Isto porque é o próprio processo de realização de *Bateia* bem como a experiência vivida pelo pesquisador-realizador que constituem o objeto de reflexão.

Bordwell adverte que, ao fundar sua análise do estilo do filme no ofício do diretor, o faz tendo como objeto o “estilo do cinema dramático de ficção”. Mas ressalva que tal noção pode também “elucidar o cinema comercial, o documentário e o cinema de vanguarda” (BORDWELL, 2008, p. 320). E acrescenta ainda que propõe o modelo problema/solução “como um instrumento para apreender muitos modos de prática cinematográfica” (BORDWELL, 2008, p. 322).

Considero relevante ainda pontuar o entendimento de Bordwell sobre cinema: “Parto do princípio de que o cinema é uma arte” (BORDWELL, 2008, p. 305). Assim, o diretor é também artista, fazendo “escolhas de forma, material, instrumento e técnica” (BORDWELL, 2008, p. 311). E é por isso que “as obras de arte carregam vestígios das decisões” (Ibid. loc. cit.).

A condição de escolha a que o diretor está submetido não se restringe à dimensão intelectual e técnica, afirma Bordwell. A intuição e a criatividade também têm parte no processo.

Por enfatizar a escolha, pode parecer que a realização de um filme é, para mim, um processo mais intelectual que intuitivo, mais técnico que criativo. Não é verdade. Alguns filmes ou cenas ou sequências são previamente planejados e executados exatamente segundo o

*storyboard*. Outros surgem espontaneamente, por felizes acidentes e revelações imprevistas no *set* de filmagem. Há escolha nos dois casos. Os diretores podem escolher um mapeamento detalhado ou deixar as coisas ao acaso. Você pode escolher devanear e confiar na sua intuição, mas não pode deixar de escolher. (BORDWELL, 2008, p. 327)

Não poder deixar de escolher. Certamente, pude vivenciar tal condição a cada momento do processo de produção de *Bateia*, conforme será explanado e aprofundado no capítulo 4.

### 1.2.2 Ramos: a imagem-câmera é a “carne” do documentário

Fernão Pessoa Ramos (2005) observa que a definição do campo documentário se estabelece na oscilação entre duas estruturas: a enunciação e a tomada. O alicerce teórico sobre a camada enunciativa é bastante profícuo e encontra alguns de seus principais suportes em Bill Nichols (com seu conceito de “voz”) e Noël Carrol (com o conceito de “asserção”). No entendimento de Ramos (2005, p. 163), as abordagens pelo viés da enunciação entendem o documentário como singularidade narrativa, dentro de sua transformação histórica, e a camada enunciativa se caracteriza por estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo.

O documentário [estudado pelo viés da enunciação] pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico: “assim vive Nanook”, “assim se entregam cartas na Inglaterra”, “assim Randall Adams se viu envolvido no assassinato de um policial”, “assim encontrei, nos anos 1980, Elizabeth Teixeira e os camponeses que filmaram, em 1964, *Cabra marcado para morrer*”, “assim Picasso compõe seus quadros”. (RAMOS, 2005, p. 163)

Para Ramos, o pensamento sobre o documentário tem privilegiado excessivamente a dimensão enunciativa, deixando em segundo plano a reflexão sobre a “matéria” que singulariza a enunciação.

Ao lado da dimensão enunciativa, a caracterização da narrativa documentária tem necessariamente em seu núcleo a questão do modo particular que a imagem, mediada pela câmera, se constitui através da “tomada”. É a dimensão da tomada que nos permite dar pleno significado às questões relativas à enunciação documentária, como “voz” ou “asserção” sobre o mundo. (RAMOS, 2005, p. 167)

A caracterização do documentário como uma narrativa composta por enunciados sobre o mundo é incompleta, pondera Ramos. Por quê? Porque “deixa de lado a carne mesma do documentário, qual seja, a matéria através da qual a enunciação se efetiva. E essa matéria chama-se imagem. E, mais particularmente, imagem mediada pela máquina-câmera.” (RAMOS, 2005, p. 167). A imagem-câmera, por sua vez, materializa-se na tomada. A “carne” do documentário, então, passa a existir a partir de uma relação complexa entre sujeitos, aparelhos e circunstâncias. Nenhuma dessas dimensões existe isoladamente; apenas quando mutuamente implicadas.

A câmera não existe *de per si* em sua relação com o mundo. Em suas diferentes maneiras de interagir com o que lhe é exterior, responde necessariamente à manifestação de uma vontade que emana exteriorizada em uma ação com a câmera (ou em uma opção de mantê-la estática). [...] Importa realçar que há sempre um sujeito que acompanha o evoluir da câmera no mundo, em maior ou menor proximidade. A câmera e seu sujeito compõem, portanto, uma unidade indissolúvel. Não há câmera sem sujeito, ou melhor, há câmera, mas não tomada, não imagem. A câmera sem sujeito é uma coisa, um objeto inerte a mais no mundo. Quando incorpora aquele, ou aqueles, que vão detonar seu mecanismo, e intencionalmente inseri-la, estática ou movente, na circunstância que a circunda, ela passa a existir em razão de sua potencialidade de constituir imagens para um espectador futuro. (RAMOS, 2012a, p. 77)

Ramos utiliza diversos termos para construir seu pensamento: “câmera”, “imagem-câmera”, “sujeito-da-câmera”, “tomada” e “circunstância da tomada”. Visto que essas palavras e expressões são recorrentes no presente trabalho, julgo necessário precisar o conceito de cada uma delas.

1) **Câmera:** é o aparelho capaz de registrar em suporte sensível imagens em movimento. Por questões de praticidade, Ramos (2005, p. 159) propõe que o conceito “câmera” englobe a máquina de captação de imagens e a aparelhagem de captação sonora que, em geral, lhe acompanha. Da mesma forma, neste trabalho, quando utilizo “câmera” me refiro ao conjunto de aparelhos que captam imagem e áudio, exceto em casos em que a diferenciação se faça necessária. Ramos ressalta que a câmera “existe sempre inserida no mundo e que é parte do mundo que a circunda, do qual a objetiva elabora um corte” (RAMOS, 2012a, p. 78). Também enfatiza que “o existir da câmera no mundo traz consigo inevitavelmente a dimensão subjetiva de uma presença que

constitui intrinsecamente a câmera como sujeito-da-câmera” (RAMOS, idem, loc. cit.).

2) **Imagem-câmera:** é a imagem em movimento resultante da inscrição da luz em material sensível presente no aparelho câmera. Para este termo expressar também a dimensão sonora, Ramos pondera que a designação mais precisa seria “imagem-câmera sonora em movimento” (RAMOS, 2012a, p. 19). Também aqui, por questão de praticidade, a expressão reduzida “imagem-câmera” compreende também o som. Ramos ressalta ainda que a imagem-câmera deve ser entendida como “um todo formado pela tomada e pela presença de um sujeito nessa circunstância, sustentando uma máquina com o nome de câmera” (RAMOS, 2012a, p. 73).

3) **Sujeito-da-câmera:** é, ao mesmo tempo, a pessoa, o corpo físico que sustenta a câmera durante a tomada e a subjetividade envolvida no ato de filmar. Ramos ressalta que o sujeito-da-câmera, para existir, necessita do espectador: “O sujeito-da-câmera não existe em si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. Ele existe para, e pela, experiência do espectador.” (RAMOS, 2005, p. 186). Visto que o documentário *Bateia* não foi lançado e, portanto, não existe ainda para o espectador, a utilização do termo “sujeito-da-câmera”, nesta tese, leva em conta tal aspecto. Por isso, “sujeito-da-câmera”, neste trabalho, refere-se à primeira etapa de sua constituição, que é sua presença (objetiva e subjetiva) na circunstância da tomada. “O sujeito-da-câmera é o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível à materialidade do mundo e seu som.” (RAMOS, 2008, p. 84) A pessoa que opera a câmera pode ser o próprio diretor do documentário ou outra pessoa da equipe. Em qualquer dos casos, o importante é ressaltar que o conceito de sujeito-da-câmera engloba uma dimensão objetiva (o estar lá, operando o equipamento de captação) e outra subjetiva (as intenções e a visão do realizador). A subjetividade então, aqui, é a do documentarista e não a do espectador. Ramos observa que, embora existam imagens-câmera “sem

presença”<sup>10</sup>, para a maior parte das imagens-câmera “é a presença de um sujeito que funda sua constituição” (RAMOS, 2005, p. 185-186).

4) **Tomada:** é o momento formador da imagem-câmera (RAMOS, 2012a, p. 13). Na prática da produção ficcional, a palavra tomada (ou o termo *take*, em inglês) é utilizada para identificar cada uma das vezes em que se roda um plano previsto na planificação. Na prática da produção documentária, a tomada pode ter esse mesmo sentido, quando se trata de um documentário de encenação construída. Já no documentário de encenação direta, a tomada estará aberta para a indeterminação. Em todos os casos, a tomada compreende o tempo decorrido entre o ligar e o desligar do “botão gravar” da câmera. Na imagem documentária, a tomada é definida “pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo, em que formas e volume deixam seu traço em um suporte que ‘corre’ (*trans-corre*) na câmera/gravador, seja esse suporte digital, videográfico ou película” (RAMOS, 2008, p. 82). Ramos defende que a abordagem sobre o que é tomada deve ser realizada dentro de um viés histórico e diacrônico, uma vez que sua forma e articulação narrativa evoluem em diferentes conjuntos estilísticos. Assim, a tomada realizada na estilística do cinema direto e a tomada para um documentário institucional, por exemplo, possuem estatutos completamente diferentes entre si. (RAMOS, 2008, p. 82)

5) **Circunstância da tomada:** é o recorte de espaço/tempo em que a(s) tomada(s) é/são efetuada(s). Assim, deve ser entendida na confluência entre os eixos do *transcorrer* e da *presença*. “A presença do sujeito-da-câmera na tomada dá-se invariavelmente no transcorrer do mundo que existe para o sujeito-da-câmera, que, por sua vez, sustenta a câmera, com sua presença.” (RAMOS, 2008, p. 90).

Conforme apontado, Ramos defende que a tomada deve ser estudada em perspectiva diacrônica. Assim, a “ética documentária” que tenha predominado em determinado período histórico resulta em traços estilísticos particulares para

---

<sup>10</sup> Ramos apresenta como exemplo a imagem da Terra feita por uma câmera posicionada em Marte, onde nenhum ser humano esteve ainda.

os documentários (ou para a maior parte deles) produzidos no respectivo período. Ramos relaciona “três grandes constelações” que nortearam a ética<sup>11</sup> do documentário do século XX. Primeiramente, a “ética da missão educativa”, que dominou a realização documentária na primeira metade do século passado.

A ação da educação traz inerente a percepção do outro pelo vínculo altruísta. Esse “outro”, para quem o discurso educativo enuncia suas verdades, é o povo, definido como polo passivo. Esse polo recebe e tira proveito da condescendência de quem educa. A alteridade definida como “povo” existe a partir da ação altruísta do sujeito que educa. (RAMOS, 2005, p. 173) [Aspas do original]

Os traços estilísticos dessa primeira etapa do documentário são: 1) enunciação predominantemente não dialógica, estabelecida através da presença de uma voz-fora-de-campo (também denominada “voz de deus” e “voz over”), sem motivação diegética de personagem; 2) influência das propostas de montagem no estilo da escola soviética; 3) estilo fotográfico marcado pela luz presente nas composições de estúdio; 4) a câmera tende a ser estática ou é movimentada em *travellings* tradicionais; 5) o som direto é exceção.

O segundo campo ético apontado por Ramos é o do recuo – que corresponde, eminentemente, ao cinema direto norte-americano. Esse novo modo de documentário, que surgiu no fim dos anos 1950 e início da década de 1960, se constitui em franca oposição ao documentário educativo.

Contra o saber, a ética do recuo oferece a ambiguidade; contra o aprendizado, a liberdade e responsabilidade; contra a voz-de-Deus, o recuo do discurso documentário e a estética mosca-na-parede; contra a voz fora-de-campo, a fala do mundo. (RAMOS, 2005, p. 177)

A terceira constelação é a ética participativo-reflexiva, que, por sua vez, se contrapõe a diversos princípios da ética do recuo.

O que nos ensina a cartilha participativo-reflexiva? Que é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que

---

<sup>11</sup> Ramos (2005, p. 168) define ética para o contexto da sua abordagem como “o conjunto de regras morais de conduta que são valorizadas positivamente dentro de determinado período histórico”.

marcam a conformação dessa enunciação. Que o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula, e que o espectador deve estar atento a esse fato. (RAMOS, 2005, p. 178)

Negando a validade da posição de recuo, a ética participativo-reflexiva vai preconizar “a necessidade de um corpo-a-corpo com a circunstância do mundo em situação da tomada” (RAMOS, 2005, p. 179). Em vez da tomada observativa do direto, o “procedimento estilístico por excelência” da ética participativo-reflexiva será a entrevista. Além dessa estratégia de abordagem, também é próprio dessa ética expor o “como se faz o documentário”. Para tanto, surgem imagens da própria câmera realizando as tomadas e a imagem do sujeito-da-câmera interagindo com os demais personagens. Um terceiro traço estilístico recorrente é a imagem do próprio documentário sendo exibido para os personagens.

Pensar a questão ética no documentário exige uma reflexão detida sobre a mediação da câmera e a singularidade que essa mediação confere à imagem-câmera no universo das imagens. A mediação da câmera conforma um universo de imagens que possui uma singularidade: traz, em sua aparência imagética, pelo espectador, a dimensão da tomada. (RAMOS, 2005, p. 185)

Para cada concepção ética, procedimentos de produção diferentes e traços estilísticos distintos. Assim, a ética dos documentaristas em determinado período e a forma dos documentários que produzem estão amalgamados. Não se deve esquecer, contudo, que as estratégias de abordagem e a forma resultante também estão imbricadas à tecnologia disponível em cada época – esse aspecto é abordado no capítulo 2. Por ora, importa reforçar que da reflexão sobre as três éticas resulta que a “tomada”, sendo a instância que constitui a matéria sensível para os olhos e ouvidos do espectador, deveria adquirir maior destaque na reflexão sobre o documentário – e é nessa linha que a presente pesquisa se encaminhou.

### **1.2.3 Decisão-tomada: formulação e significado**

Como, então, cheguei à construção do termo “decisão-tomada” e ao que ele pretende significar? Reafirmando o que pontuei anteriormente, o conceito

surgiu do cruzamento das ideias de Bordwell e de Ramos. Deste último: a dimensão da tomada, ainda pouco explorada nos estudos do documentário, produz a imagem-câmera – “carne” do documentário; para que exista imagem-câmera é necessária a presença na circunstância da tomada de um sujeito – o sujeito-da-câmera. De Bordwell: uma das formas de entender o ofício do diretor é a partir do fato de ele ter de resolver problemas, tanto de ordem prática quanto de ordem artística, uma implicada na outra; defrontado, o diretor não pode deixar de escolher.

Se substituíssemos o segundo termo da palavra composta “decisão-tomada” pelo correspondente da língua inglesa, teríamos “decisão-*take*”. Por um lado, isso evidenciaria o termo *take* e evitaria a interpretação redutora que a primeira opção pode ter, isto é, “uma simples tomada de decisão”. Mas, por outro lado, *take* eliminaria justamente o sentido que o particípio passado do verbo “tomar” acrescenta.

Portanto, **decisão-tomada** abarca as seguintes ideias:

1) um filme é, sim, o resultado de uma sucessão de tomadas de decisão (o modelo pragmático de Bordwell problema/solução = novo problema/nova solução, e assim por diante), sucessão que começa na concepção do filme e só termina na conclusão da montagem.

2) o momento da tomada, isto é, o intervalo de tempo durante o qual é registrado, para o espectador futuro, o encontro entre o sujeito-da-câmera e os sujeitos filmados, constitui o núcleo do fazer (e do pensar sobre) documentário – pelo menos o documentário de encenação direta.

3) uma vez que, no transcorrer da “tomada”, a decisão recaia por um determinado recorte do espaço (recorte que sempre comporta um *in* e um *off*) durante um determinado período de tempo, a imagem-câmera estará formada. Não se pode voltar no tempo, para fazer uma escolha diferente e, a menos que se apague/se destrua a imagem-câmera constituída, ela não deixará de existir. Ao mesmo tempo, as imagens-câmera potenciais – aquelas que poderiam ter sido realizadas durante a tomada, mas não o foram – nunca existirão.

### 1.3 Encenações e encenações

A valorização da *mise-en-scène* ou encenação como conceito da crítica cinematográfica e dos estudos de cinema tem seu ponto de ancoragem em André Bazin (1918-1958). O crítico francês entendia haver dois tipos de diretores: os que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade. Estes últimos utilizam técnicas como o plano-sequência, o movimento de câmera e a composição com profundidade de campo como meios cinematográficos para captar (e restituir ao espectador) a continuidade espaço-temporal tal como ocorre no mundo em que se vive. A *mise-en-scène* é, então, para Bazin, a ferramenta de que o cinema dispõe para explorar sua potencialidade de representação do real. Já os críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut, Jacques Rivette e Eric Rohmer, entendiam que as mesmas técnicas apontadas por Bazin serviam não tanto para captar a realidade, mas para, essencialmente, expressar a visão pessoal de cada diretor – que, dessa forma, sendo capazes de construir seu estilo particular, se constituíam como “autores”. Tanto Bazin quanto os críticos da *Cahiers* defendiam que o “plano” era a unidade de espaço-tempo por excelência na qual o cineasta deveria construir/desenvolver a encenação em vez de recorrer à articulação entre planos (isto é, à montagem) como forma principal de estruturar a narrativa. Os defensores da *mise-en-scène* viam a montagem como invasiva: é no plano que a encenação deve acontecer. Assim, a noção mais difundida de *mise-en-scène* é a ação que se desenvolve em plano-sequência com grande profundidade de campo. É neste momento histórico da crítica que se enfatiza a diferença entre o “cinema do plano” e o “cinema da montagem”, sendo que é a partir do primeiro, o cinema do plano, que os críticos elaboram sua nova “lista” canônica de cineastas-autores.

Historicamente, a questão da *mise-en-scène* no cinema costuma aparecer com destaque quando se pensa o filme ficcional e de forma um tanto constrangida quando o tema é o filme documentário. “A encenação está em toda a parte, nada se pode imaginar sem ela”, sentencia Jacques Aumont (2008, p. 10). Se considerarmos que a natureza do documentário é ir a toda parte para,

assim, buscar contato direto com o mundo, então, nenhum espaço-tempo filmado estará fora da encenação.

### 1.3.1 A *mise-en-scène* no cinema de ficção

A encenação foi essencial, em quase toda a história do cinema, para a construção de um filme, afirma Bordwell (2008). Os diretores da indústria cinematográfica, pelo menos até a década de 1970, tinham como tarefa principal transformar roteiros em cenas. Essa passagem do roteiro para a cena, consiste, em suma, em planejar detalhadamente as relações dos personagens no espaço. “Havia especialistas em iluminação e figurino, cenografia e montagem, mas o diretor era responsável por dar forma às representações dentro do espaço-tempo da cena” (BORDWELL, 2008, p. 28).

Segundo o autor, os espectadores, de modo geral, retêm em sua memória apenas alguns aspectos particulares do filme assistido, como o rosto dos atores, momentos surpreendentes da trama, diálogos marcantes ou ainda a história como um todo. Já as minúcias da preparação de cada cena, via de regra, não são apreendidas.

Os espectadores concentram-se nos rostos, nos diálogos, nos gestos, tentando avaliar sua pertinência para o desenrolar da trama. Entretanto, os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte do cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos. (BORDWELL, 2008, p. 29)

Bordwell (2008, p. 36) considera que os defensores da estética da *mise-en-scène* raramente distinguem os vários aspectos que a compõem. Assim, diz o autor, o sentido técnico do termo deve abarcar e considerar cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação de atores dentro do quadro<sup>12</sup>. Dessa forma, a análise da *mise-en-scène* pode ir além da noção de “plano-sequência

---

<sup>12</sup> Diferentemente de outros críticos, Bordwell não inclui o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*; prefere deixá-lo como uma variável independente.

com grande profundidade de campo” para, então, ser capaz de “apreender as complexidades da prática cinematográfica examinando essas técnicas em suas gradações e diferenciações” (BORDWELL, 2008, p. 36). Nesse sentido, Bordwell (2008, p. 36 a 40) faz diversas propostas para expandir a compreensão de *mise-en-scène*. Tentarei aqui enumerá-las de forma objetiva e elegendo aquelas que dialogam mais diretamente com meu trabalho:

1) em vez de contrapor planos-sequências a planos breves, deve-se ter em mente que as tomadas podem ter qualquer duração (de 1/24 de segundo a 12 minutos ou mais) e, por isso, as normas do comprimento da tomada são mais pertinentes para um período específico ou para um estilo determinado;

2) o enquadramento pode ser tanto aproximado quanto distante;

3) não há razão para supor que o plano-sequência deva ser filmado a distância, em plano-geral;

4) também não há justificativa para que o *close* tenha de ser cortado rapidamente na montagem; ele pode durar, sem que isso elimine a existência de *mise-en-scène*;

5) composições em profundidade podem ser encontradas (e, portanto, realizadas) em tomadas curtas ou longas e em enquadramentos distantes, médios ou mesmo bem aproximados;

6) deve-se reconhecer também o potencial estético da encenação lateral, mesmo se a profundidade for mínima;

7) embora os admiradores da *mise-en-scène* costumem ver a montagem como invasiva ou opressiva, é possível o ajuste entre a encenação e a montagem – diretores que optam por planos-sequências e profundidade de campo em seus filmes utilizam a montagem para manter ou transformar as relações espaciais no decorrer da cena e, assim, os cortes adquirem grande importância.

### **1.3.2 A *mise-en-scène* documentária**

Ao deslocarmos a encenação do filme ficcional para o documentário é preciso realizar alguns ajustes conceituais. Ramos (2011; 2012) defende que, para se pensar a cena documentária, deve-se ampliar semanticamente a noção

de “cena”, para fazê-la caber em estruturas que nem sempre foram caracterizadas como próximas do conceito de *mise-en-scène*.

A cena composta por cenário, figurinos e estúdio compõe uma parcela considerável da tradição documentária, mas não está localizada, por assim dizer, no centro de sua estilística, como ocorre no cinema de ficção. Devemos reconhecer que a exuberância estilística da *mise-en-scène* no cinema de ficção, constitui-se de modo distinto no campo documentário. Ao pensarmos a *encenação documentária* em seu núcleo criativo nos deparamos com a movimentação do corpo na cena, devedor da natureza da imagem mediada pela câmera, naquilo que definimos como *tomada*. A encenação documentária traz, portanto, em seu centro a noção de *tomada*. (RAMOS, 2011, p. 6) [Grifos do original]

A tomada, como exposto anteriormente neste trabalho, a partir de definições do próprio Ramos, é a dimensão que reúne num mesmo espaço-tempo a câmera, o sujeito que a sustenta (sujeito-da-câmera) e os sujeitos que se dispõem a serem filmados. A tomada existe, claro, tanto no cinema de ficção como no documentário, mas, conforme defende Ramos, é no documentário que ela, a tomada, determina de modo mais marcante a dimensão estilística.

Colocaremos, portanto, a dimensão da tomada como essencial para pensarmos a encenação documentária. A própria noção de encenação tem sua determinação na forma-câmera e na dimensão da tomada. É a partir da janela que a tomada abre, no modo de lançar-se da circunstância presente para o espectador, que podemos pensar a especificidade da encenação documentária. **A encenação documentária tem, portanto, em seu centro irradiador a presença do sujeito-da-câmera agindo na tomada.** (RAMOS, 2011, p. 7) [Grifos nossos]

Grifei o trecho acima porque ele encerra uma perspectiva que vem claramente ao encontro da minha proposta: pensar a realização documentária, incluindo o tema da encenação, a partir da experiência do sujeito-da-câmera. A tomada, no entanto, para existir, requer algum tipo de aproximação e de negociação com os sujeitos filmados, ou melhor, a serem filmados. Diferentemente do filme de ficção, em que o contrato com os atores pressupõe a “compra” de sua força de trabalho como garantia para a realização do filme, no documentário, embora em alguns casos, a remuneração também possa fazer parte das negociações, o “contrato” se impõe de forma mais complexa. O sistema de troca assume uma carga com nuances subjetivas que, se, por um

lado, podem ser mais difíceis de identificar, por outro, não podem ser ignoradas ou subestimadas, já que elas alimentam a realização documentária.

Ramos identifica e nomeia dois tipos de encenação no documentário: a encenação construída e a encenação direta<sup>13</sup>.

Quando a encenação na tomada é explorada estilisticamente em sua radical indeterminação (ligando-se umbilicalmente ao transcorrer presente em sua tensão de futuro ambíguo/indeterminado), a chamaremos de *encenação direta*, ou *encena-ação/afecção*. Quando for refratária a indeterminação do tempo presente na tomada, quando trabalhar com a encenação em estúdios, decupada em planos prévios por roteiro (por exemplo), a chamaremos de *encenação-construída*. (RAMOS, 2011, p. 7)

A partir dessa perspectiva, a encenação no documentário não se restringe, por exemplo, àquela que Robert Flaherty engendrou em *Nanook, o esquimó*, mas vale também para a que Frederick Wiseman usou em *High School*. São tipos diferentes de *mise-en-scène*, mas ambas o são. Nos capítulos 3 e 4, vou relatar e refletir sobre como o percurso da realização do documentário **Bateia** partiu de uma expectativa de realização que pretendia estar alicerçada, pelo menos em parte, na ideia de encenação construída e se converteu em uma experiência na qual a encenação direta acabou se impondo e predominando de forma eminente. Da precaução ao risco. Do roteiro à indeterminação do real.

É importante, assim, detalhar um pouco mais a diferenciação proposta por Ramos entre os dois tipos de encenação. Ramos parte do princípio de que a definição sobre uma forma de encenação ou outra advém da relação que o sujeito-da-câmera estabelece com o mundo da tomada. A partir dessa premissa, propõe que a abordagem da *mise-en-scène* documentária se realize “colocando em seu centro a relação entre sujeito-da-câmera e mundo na circunstância da

---

<sup>13</sup> Em textos anteriores, como em “Mas afinal... o que é mesmo documentário?” (2008), Ramos nomeava três tipos de encenação: encenação-construída, encenação-locação e encenação-atitude. A nova configuração, expressa no texto “A *mise-en-scène* do documentário” (2011) e reiterada em “A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles” (2012), parece-me mais apropriada. A encenação construída passa a englobar tanto aquela realizada em locações quando a executada em estúdio, diferentemente da classificação de 2008. E, em vez de encenação-atitude, encenação-direta. Na minha percepção, o termo encenação-atitude parecia se reportar mais ao sujeito filmado, enquanto “encenação-direta” soa mais apropriada para remeter ao *encontro entre sujeito-da-câmera e pessoas filmadas*.

tomada” (RAMOS, 2011, p. 7). Uma vez que minha proposta converge para o estudo do processo de realização documentária a partir da vivência como sujeito-da-câmera e ao mesmo tempo como pesquisador, vejo estreita relação da proposta desta tese com a perspectiva de Ramos.

Uma preocupação que, via de regra, emerge quando se aborda a encenação no documentário diz respeito a como considerar as “encenações do cotidiano”, isto é, os papéis que desempenhamos em diferentes situações da vida em sociedade. É mais ou menos pacífico que assumimos, em cada núcleo social de que participamos, diferentes papéis e os interpretamos, tenhamos ou não nós consciência desse fato. Nesse contexto, Ramos (2011) propõe não considerar os diferentes papéis sociais que exercemos como formas de “encenação”. Pensar que a atuação como professor, pai ou chefe são “encenações” seria ampliar o conceito de *mise-en-scène* ao ponto de confundilo com “estar no mundo”. E “Se todos encenam o tempo todo, por que, naturalmente, também nós não encenaremos para a câmera?” (RAMOS, 2011, p. 8).

Ou seja, se nos detemos *apenas* nas mudanças de comportamento dos sujeitos a partir da presença da câmera, acabamos perdendo a oportunidade de explorar outros aspectos mais produtivos da encenação documentária. Em minha avaliação, essa proposta traz ainda outra vantagem, que é a de afastar as conotações negativas muitas vezes ligadas à ideia de encenação como algo falso, não sincero, pouco autêntico. Configura-se, assim, uma saída pragmática que pode evitar uma rota circular, que não avança.

Se a encenação cotidiana é uma forma de estar no mundo, então mais relevante no estudo do documentário é problematizar quando (e quanto) a encenação diante da câmera é roteirizada previamente e quando não o é.

O corpo presente na tomada pode ou não encenar (no sentido da atuação cênica de um ator, ou mesmo uma pessoa, incorporando uma personalidade/personagem na sua expressão), mas não é este o aspecto que queremos delimitar ao mencionarmos uma *mise-en-scène* documentária. A encenação documentária mostra um corpo na tomada, asserindo sobre si, sobre o mundo, ou simplesmente vivendo, mas sempre sustentado por uma demanda de ação sobre este mundo (educativa, em recuo, reflexiva, interventiva, modesta), trazendo em sua forma de ser na tomada uma série de elementos estilísticos que o

definem enquanto *mise-en-scène*. A *mise-en-scène* documentária herda da *mise-en-scène* cinematográfica ficcional a tomada como espaço da cena, mas constitui-se em estilo “ralo”, se assim podemos chamar uma estilística diferenciada bastante complexa. A articulação narrativa documentária centra-se na cena voltada para a presença de corpo com voz que assere sobre o mundo. (RAMOS, 2011, p. 8-9)

A encenação construída pressupõe preparação prévia, que varia de filme para filme e de época para época. Não obstante os diferentes níveis de preparo para a filmagem, na encenação construída, “a abertura da tomada para a indeterminação é estreita” (RAMOS, 2011, p. 10). A encenação construída nos primeiros anos do documentário, lembra Ramos, era voltada para a ênfase do estatuto artístico do documentário. “Se o cinema de ficção, nesta época, luta explicitamente para conseguir lugar no panteão das artes, em sua recém-aberta sétima vaga, o documentário espera usufruir deste espaço para reivindicar lugar de companheiro legítimo.” (Idem, ibidem). A encenação construída foi amplamente utilizada por John Grierson, constituindo-se na base da estilística da escola inglesa do documentário e casava bem com a famosa definição griersoniana de documentário como “tratamento criativo da realidade”, que pode ser traduzido, em termos práticos, como a roteirização e a planificação, para a filmagem, da “realidade”.

Mas o que a encenação construída prepara com antecedência? Praticamente tudo o que envolve a cena a ser filmada: a movimentação dos corpos, as falas, o(s) posicionamento(s) e movimento(s) da câmera, a cenografia. Nesse tipo de encenação, há roteiro e há decupagem (planificação).

A partir do fim dos anos 1950, a encenação construída perde seu espaço nas escolhas dos documentaristas. A ética e a estética baseadas no preparo prévio não cabiam mais no contexto ideológico do pós-Guerra. O grupo sincrônico leve, formado por gravador de áudio portátil e câmera de 16 mm, propiciou o suporte tecnológico para os documentaristas expulsarem a voz de deus e abrirem o microfone para as vozes das pessoas filmadas. Seja na posição de recuo do cinema direto norte-americano, seja no viés participativo do cinema verdade francês, a encenação se abre para uma maior indeterminação. Menos roteiro, menos decupagem: mais abertura para o imprevisível do(s) encontro(s).

Importante esclarecer que o conceito de encenação “direta”, de Ramos, não se restringe à corrente do cinema “direto”. Encenação direta engloba as diferentes abordagens documentárias que apostam na indeterminação da tomada, o que ocorre tanto na posição de recuo quanto na posição mais ativa, em que o documentarista intervém no universo filmado e/ou explora as próprias condições de enunciação (RAMOS, 2012, p. 27). A encenação direta se realiza, portanto, sempre que a aposta do documentarista é na indeterminação da tomada.

Penso ser possível afirmar que, de modo geral, no cinema de ficção e no documentário com encenação-construída, existe uma supremacia do diretor para com o profílmico<sup>14</sup>, incluindo aí os corpos dos atores. Já no documentário de encenação direta, estabelece-se uma situação de maior equidade entre o sujeito-da-câmera e os sujeitos filmados. O motivo é simples, mas decisivo: na encenação direta, a indeterminação entra em jogo, e é essa indeterminação que passa a reger a relação de todos os corpos envolvidos na filmagem – daqueles que estão à frente e daqueles que estão atrás da máquina de filmar.

#### **1.4 Comolli: é preciso filmar sob o risco do real**

A palavra “corpo” foi recorrente no que escrevi até aqui. É porque no tipo de documentário de que trata este trabalho – o documentário filmado por e com pessoas em situação de presença –, o corpo humano não é um “instrumento” acoplado à máquina de filmar, destinado apenas a “operá-la”; tampouco é um “objeto” escolhido pelo documentarista para estar em frente à câmera.

O corpo humano é a imagem por excelência do cinema: o corpo humano em seu tempo, em seu tempo de existência no mundo. Operários saem da fábrica Lumière e viajantes esperam a chegada do trem; cabeças são cortadas,

---

<sup>14</sup> Conforme explicam AUMONT e MARIE (2003, p. 242), o termo “profílmico”, introduzido pela filmologia, designava, originalmente, apenas os elementos especialmente agenciados para a filmagem em estúdio. A definição do termo foi ampliada à medida que as filmagens em cenários naturais se desenvolveram. E hoje “a palavra designa o que se encontra diante da câmera no momento da filmagem, tenha sido disposto ali intencionalmente ou não”. É nesta acepção atual que utilizo a palavra.

somem e reaparecem na mágica de Méliès; soldados morrem e sobrevivem pelas lentes de Griffith; carteiros mostram a eficiência do serviço postal na Inglaterra; um homem com uma câmera arrisca-se para posicionar a máquina de filmar entre os trilhos e, assim, fazer o espectador ver o trem de um ponto em que o olho humano não poderia. Mesmo no cinema de ficção, o corpo não se perpetua somente como a imagem da personagem encarnada pelo ator; há também uma dimensão documental na inscrição do corpo do ator – o que fez Godard afirmar que *O desprezo* (*Le mépris*, 1973) era também um documentário sobre o corpo de Brigitte Bardot.

Os conceitos de encenação, de decisão-tomada e de partilha do sensível, conforme aqui estão sendo desenvolvidos, fazem sentido apenas em função da existência e presença do corpo humano. É a partilha de um espaço-tempo comum entre o corpo do sujeito-da-câmera e o corpo do sujeito filmado que articula a encenação documentária. Encenação que se materializa na imagem-câmera pela decisão-tomada. Os corpos diante da câmera deixam o traço de sua presença pela inscrição da luz numa superfície sensível (película, fita de vídeo, cartão de memória). O sujeito-da-câmera, com seu corpo, decide a cada momento o que será inscrito para permanecer em imagem.

O corpo está presente tanto no documentário de encenação construída quanto no de encenação direta. Neste último, no entanto, a relação entre os corpos presentes na circunstância da tomada se constrói a partir do princípio da indeterminação. É o risco diante do real que configura o registro indicial dos corpos no mundo, tornando a inscrição marca indelével da presença. Para com o teatro, presença efêmera dos corpos dos atores, o cinema conquistou a vantagem de registrá-los pela imagem maquínica, imagem que pode ser rerepresentada, sempre e sempre, recuperando, para o olhar do espectador, esses corpos que se entregaram para a câmera. Em contrapartida, é só no teatro que os atores compartilham o mesmo espaço-tempo com o espectador. O cinema, para o espectador, oferece a imagem dos corpos sempre em tempo diferido. A partilha em presença que existe no cinema é a da inscrição, espaço-tempo dos corpos mediado pela máquina de filmar.

Comolli (2008, p. 20) afirma que existe “na prática do cinema documentário uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina”. Não custa repetir, não apenas o corpo em frente à câmera, também o corpo que a sustenta. Comolli (2008, p. 10) diz que os cineastas-operadores do cinema direto, como Richard Leacock, Jean Rouch e Michel Brault, permitiram descobrir que “a questão não é o quadro, mas o corpo”. Isto é: “Colocar o corpo do sujeito que filma na imagem, de outra maneira, mas tanto quanto o corpo do sujeito filmado” (COMOLLI, 2008, p. 110). Isso não significa que o corpo de quem filma deva “aparecer” na imagem-câmera na mesma proporção que os demais corpos, mas que o corpo do cinegrafista, liberto das máquinas pesadas, pode mover-se em busca do quadro que julgue melhor representar/traduzir o encontro. Assim, esse corpo movente de quem filma, mesmo não aparecendo, mostra-se. Mostra-se e imprime mais fortemente sua presença, suas decisões, sua sensibilidade artística na imagem-câmera durante a tomada.

Comolli preconiza um tipo de documentário que seja rodado em situação de incerteza, sob o risco do real<sup>15</sup>. Posiciona-se contra o roteiro, o ensaio, a planificação. Por isso, a defesa do encontro em que prevaleça a precariedade do devir da inscrição. Um documentário que se torna, tecnicamente, possível a partir do conjunto sincrônico leve.

Com o cinema direto, temos o próprio corpo do operador que carrega a câmera, temos essa pressão física constante no ato de filmar, uma respiração, um sopro, uma presença. Isso significa dizer que, por essa física dos corpos, a atenção se dirige cada vez mais para a relação constituída na filmagem. De cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito. Essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo. (COMOLLI, 2008, p. 110)

A “física dos corpos” do documentário a partir do final dos anos 1950 se define na fluidez dos movimentos de ambos os lados da câmera, uma fluidez com poucos limites, uma fluidez que permite, inclusive, intercâmbio de posições

---

<sup>15</sup> Um dos textos mais famosos do autor chama-se, justamente, “Sob o risco do real”. No entanto, a defesa do documentário filmado na incerteza perpassa sua obra como um todo.

– o sujeito-da-câmera se entrega também à objetiva enquanto os sujeitos filmados assumem o olhar por trás dela. A *mise-en-scène* direta diminui a distância espacial entre os sujeitos. Um dos princípios de trabalho da Companhia de Teatro Íntimo, como será abordado mais adiante, é justamente diminuir distâncias, é aproximar os corpos dos atores dos corpos que formam a plateia. O anonimato do espectador sentado no escuro é, sutilmente, desafiado pelo ator, através do olhar, do toque, enfim, de um convite à proximidade, a uma intimidade possível.

A planificação, o *storyboard*, o roteiro milimétrico são, claro, instrumentos legítimos da *mise-en-scène* documentária, principalmente quando pensamos no documentário em perspectiva histórica. Se, contemporaneamente, esses instrumentos de preparação da filmagem são menos usados, é preciso recordar que eles constituíam técnicas das abordagens documentárias nas primeiras décadas, especialmente até os anos 1950. Desse modo, as questões éticas de filmagem dos corpos dos primeiros anos do documentário não são as mesmas que se colocam no documentário contemporâneo. No documentário planejado, os sujeitos que interpretam os papéis escritos previamente, mesmo que o seu próprio papel, podem ter uma ideia mais aproximada de como seu corpo, melhor dizendo, a imagem de seu corpo será administrada pelo documentarista. Pode, inclusive, concordar ou não, antes da tomada, em se expor da forma que deseja o cineasta. O mesmo não ocorre na encenação direta. Ao se entregar à indeterminação da tomada, a pessoa filmada até pode dominar seu próprio corpo a fim de não produzir uma imagem de si que considere injusta, mas dificilmente tem controle sobre o que o sujeito-da-câmera decide incluir no quadro para formar a imagem-câmera. Daí decorre que filmar “o que” e “como” dos corpos que se permitiram filmar e, depois, selecionar, na montagem, o que vai permanecer são atos estéticos, claro, mas também, necessariamente, éticos. Comolli trata dessa responsabilidade do documentarista:

A prática do cinema documentário, principalmente porque está em relação direta com os corpos reais daqueles que se prestam ao jogo do filme, obriga a pensar a relação desses corpos, uma vez filmados, com os corpos dos espectadores. Trata-se essencialmente de não vincular ao “desejo de saber” do espectador a indignidade de mostrar a indignidade dos corpos e dos sujeitos, qualquer que seja o

“consentimento” que lhe possa ter sido dado. Não se filma nem se vê impunemente. Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? Como construir para nossos espectadores um percurso de liberdade e de subjetividade? Essas questões se colocam a cada momento aos praticantes do cinema documentário. (COMOLLI, 2008, p. 30)

Naturalmente, a pessoa filmada não está “à mercê” do sujeito-da-câmera. O jogo que se joga na circunstância da tomada estabelece parcelas de poder para ambos os lados. No limite, o sujeito da tomada pode abandonar o jogo, ocasionando, assim, até mesmo a perda do projeto de documentário. Comolli diz sentir-se fascinado ao ver os primeiros filmes dos irmãos Lumière por perceber que as pessoas que ora vemos eram “inocentes da experiência cinematográfica”. Elas não tinham, quando filmadas, experiência anterior, nenhuma referência sobre o que isso significava, ao contrário do que ocorre hoje, quando “não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de filmagem, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens” (COMOLLI, 2008, p. 52-53). Dessa forma, filmam-se “apenas pessoas que já sabem algo a respeito” (COMOLLI, 2008, p. 53). Comolli diz que é a partir daí, desse reconhecimento sobre a consciência das pessoas, que seu trabalho como documentarista começa.

Digamos que vejo meu trabalho documentário iniciar-se a partir desse ponto. Desse tipo de consciência difusa, que circula, de que há filme no ar. Para ser mais preciso: desejo de filme. Desejo do outro lado, no real, no outro como aquele que pode ser sujeito do filme. Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis. (COMOLLI, 2008, p. 53-54)

Comolli relata que para a produção de um dos seus documentários (*Tabarka 42-87*<sup>16</sup>, 1987) ele e o operador de câmera, Jacques Pamart, estabeleceram um “dispositivo” ou uma “regra do jogo”:

---

<sup>16</sup> Para realizar o documentário, Comolli e o operador de câmera acompanharam, em abril de 1987, a volta de um grupo de cinquenta pessoas a Tabarka, no norte da Tunísia, local de onde elas haviam saído quase cinquenta anos antes.

Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata de “guiar”, mas de seguir. [...] No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação da regulagem, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal. A intensidade do prazer de filmar, claramente ligada ao risco de errar, culminando nas tomadas sem preparo, sem observação prévia, sem ajuste, nem de trajetões nem de movimentos, sem nada [...]. (COMOLLI, 2008, p. 54)

Outro ponto importante do pensamento de Comolli refere-se a sua defesa da tomada de longa duração, proporcionada pelas fitas de vídeo de vinte minutos<sup>17</sup>. Filmar durante um tempo tão longo causa, na perspectiva de Comolli, uma estupefação das pessoas filmadas, uma vez que elas estão acostumadas com a televisão, com os cortes bruscos nas imagens, nas falas. A possibilidade de filmar sem desligar a câmera por vinte minutos pode levar a uma mudança na relação filmador-filmado.

Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. **A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens.** Aquela que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (COMOLLI, 2008, p. 60) [Grifos nossos]

A inscrição do presente dos corpos e dos corpos presentes é uma promessa de futuro do tempo ora filmado. Do tempo que escoia durante a filmagem. A força da *mise-en-scène* do encontro reside, em grande parte, nessa

---

<sup>17</sup> O artigo “Aqueles que filmamos – notas sobre a *mise-en-scène* documentária”, no qual Comolli comenta sobre as possibilidades do vídeo, é de 1988.

expectativa de posteridade. “A experiência compartilhada entre os corpos filmados e a máquina filmadora é gravada em uma fita de filme. Esse registro testemunha o que se passou aqui e agora, em determinado lugar, em determinado tempo.” (COMOLLI, 2008, p. 219). Para Comolli, o “realismo ontológico” do cinema, de Bazin, concerne menos à imagem fotográfica (impressão do mundo visível) e mais ao tempo – “a um *tempo comum*, a uma *regra de tempo comum* à ação e ao seu registro – a um *sincronismo*” (COMOLLI, 2008, loc. cit.) [Grifos do original]. O sincronismo a que Comolli alude não é o da imagem e do som, mas o da ação com o seu registro.

Uma máquina e um corpo (pelo menos) partilham uma duração que é feita de *interação* entre eles. Essa partilha é real (e não virtual). Ela extrai sua verdade da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela, como marcas desse desgaste no corpo filmado. (COMOLLI, 2008, p. 219-220) [Grifo do original]

Traço e risco. As duas palavras são apontadas muitas vezes como sinônimos. Mas em pelo menos uma área do conhecimento, a mineralogia, elas se opõem. O risco é o sulco deixado na superfície de um mineral quando ele é riscado por algum material mais duro. O risco, então, pressupõe a retirada de parte daquilo que se risca. No traço, ao contrário, deixa-se algo. O grafite deixa um traço no papel e o papel risca o grafite. Pode-se entender que um perde e o outro ganha. O risco retira e o traço deixa. Mas o risco também deixa e o traço também retira. O risco deixa uma falta, o traço deixa uma sobra. A outra maneira de pensar é que traço e risco se constituem no mesmo movimento. Para que um traço se forme é preciso que, ao mesmo tempo, um risco também se forme. Um implica o outro. Ação e resultado são simultâneos.

Se os corpos são minerais com vida, se a tomada é realizada sob o risco do real, risco é substantivo que corresponde a dois verbos, riscar e arriscar. Para que haja traço (imagem-câmera) dos corpos, a filmagem deixa riscos nos corpos filmados. Não físicos, uma vez que é a luz, refletida nos corpos e que chega à superfície sensível da câmera, que registra o traço deles, a sua presença. Não há fricção, como nos minerais, é necessária uma distância, mínima que seja, capaz de permitir a interposição da luz entre a câmera e pessoas filmadas. O

risco deixado pela câmera de filmar nas pessoas filmadas, se não é um risco físico, o que é então? É o que não existe para elas, ainda, no momento da filmagem. É a expectativa de filme. É a incerteza de como os traços doados por seus corpos refletindo a luz serão restituídos, no futuro, na luz do projetor. Se o resultado da fricção entre o grafite e o papel são simultâneos ao ato do risco e do traço, o traço da filmagem não é restituído ao vivo para as pessoas filmadas. Ele é guardado na máquina de filmar (depois nos HDs). Sob(re) todos os riscos do que será feito com ele, o traço. Traço dos corpos. Risco é promessa de filme.

## 2 DOCUMENTARISTAS: PRÁTICAS E PENSAMENTOS

A história do documentário registra modos diversos de atuação dos documentaristas. Robert Flaherty, Dziga Vertov, Frederick Wiseman e Jean Rouch são cineastas que representam parte da história do cinema documentário e de suas transformações. Além da relevância histórica, considerei ainda para a escolha desses quatro nomes o fato de terem escrito textos nos quais relatam suas práticas e refletem sobre seu ofício, sobre suas decisões. São considerados pontos relevantes: as perspectivas que cada um deles possui sobre o cinema, os procedimentos enquanto diretores e enquanto produtores, as relações estabelecidas com as pessoas e grupos filmados, e ainda aspectos biográficos que se refletem na escolha por este ou por aquele projeto de filme e na eleição de qual recorte do mundo elevar ao *status* de documentário.

Ao expor o que pensam esses documentaristas sobre o seu próprio processo de realização documentária, tenciono um procedimento consoante à proposta geral desta tese, qual seja: relacionar obra documentária, processo de realização e pensamentos que movem o documentarista. Tanto a realização em si do documentário **Bateia** quanto a reflexão sobre o processo de realização encontram pontos de diálogo com os procedimentos desses documentaristas, às vezes por semelhança, outras vezes por diferença.

### 2.1 Flaherty: *poonuk, poonuk, poonuk...*

Robert Flaherty (1884-1951), diretor e produtor de *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), primeiro filme da história do cinema considerado como documentário, nasceu em Iron Mountain, Michigan, EUA<sup>18</sup>. Desde pequeno, planejava para sua vida seguir a carreira do pai, que era engenheiro de minas. O jovem Bob cresceu em meio a campos de mineração, na divisa com o Canadá, onde convivia com mineiros e índios. Mais tarde, o pai tornou-se explorador de recursos minerais em desertos canadenses, trabalhando para

---

<sup>18</sup> Os aspectos biográficos de Robert Flaherty aqui apresentados são baseados especialmente em Erik Barnouw (1996, p. 34-50).

grandes companhias mineiras. Em algumas das expedições, levava o filho. E foi nessas viagens que Robert Flaherty tomou contato com os esquimós, que se converteriam, anos depois, em atores e personagens do seu primeiro documentário.

Em 1910, com vinte e seis anos, Robert Flaherty iniciou sua própria trajetória de explorador, quando foi contratado por William Mackenzie, construtor de estradas de ferro. Uma das primeiras missões de Robert Flaherty foi percorrer a Baía de Hudson para descobrir quais minerais existiam por lá. Em poucos anos, ganhou fama de grande explorador, elaborando, inclusive, mapas de uma região ainda desconhecida e retornando com informações precisas sobre depósitos minerais. Em 1913, quando se preparava para realizar sua terceira expedição, Mackenzie o instigou a levar uma câmera para registrar aqueles lugares e povos desconhecidos. Flaherty comprou uma câmera Bell & Howell, um aparato portátil para revelar e copiar, e também alguns poucos instrumentos de iluminação. Ele não conhecia nada de cinematografia e, por isso, frequentou um curso de filmagem de três semanas em Rochester, Nova York. Nas duas expedições seguintes, em 1914 e 1915, filmou muitas horas de película sobre a vida dos esquimós. “Essa atividade fílmica começou como algo casual, mas logo se tornou uma obsessão que quase eclipsou sua atividade de explorador de minerais.”<sup>19</sup> (BARNOUW, 1996, p. 35).

Alguns documentaristas, e este é o caso de Robert Flaherty, acabam envolvendo a própria família no processo de realização de seus filmes. Entre a terceira e a quarta expedição à Baía de Hudson, Flaherty casou-se com Frances Hubbard, que vivia em Toronto (Canadá). A esposa teria participação fundamental na carreira de Flaherty, pois o apoiava e o acompanhava nas expedições para realização dos filmes, sempre para viver longos períodos nos lugares de filmagem. As três filhas do casal também iriam fazer parte dessas viagens, como na produção de *Os pescadores de Aran* (*Man of Aran*, 1934), quando viveram por dois anos longe de casa. Frances também se torna

---

<sup>19</sup> Todas as citações com transcrição do original em notas de rodapé foram traduzidas por mim. “Esa actividad fílmica comenzó siendo algo casual, pero pronto se convirtió en una obsesión que casi eclipsó su actividad de buscador de minerales.”

importante para a história do documentário por escrever sobre a atividade cinematográfica do marido. Em 1º de fevereiro de 1915, ela registrou em seu diário o trabalho de Flaherty na montagem da primeira versão das filmagens com os esquimós da nação inuit:

As imagens em movimento constituem a base da vida. A cópia já está quase terminada e começou a montagem. R. não me deixa vê-las até que o primeiro corte esteja concluído... R. está dominado pela ideia de empregar as imagens em movimento em campos como a educação e o ensino de geografia e de história. Alguém poderia fazer desta área a obra de sua vida. Por que não nós?<sup>20</sup> (*apud* BARNOUW, 1996, p. 35)

Finda a montagem, Flaherty realizou algumas exposições teste, que foram recebidas com grande entusiasmo. Mesmo incentivado a lançar o filme, Flaherty não o considerava pronto. Em mais uma expedição, a quarta, realizou novas tomadas e, de volta a Toronto, deu continuidade a seu trabalho na montagem. Assim, até 1916, Flaherty pôde captar muito material sobre os hábitos dos esquimós. Nesse ano, enquanto finalizava nova montagem para enviá-la a Nova York, um incêndio consumiu todos os negativos – dez mil metros de película – restando apenas a cópia positiva. Como lembra Barnouw, não se considerava factível naquela época fazer novo negativo a partir da cópia positiva. A reação de Flaherty, inversamente ao que se poderia esperar numa situação como essa, foi de contentamento. Apesar do entusiasmo despertado pela película, Flaherty não estava satisfeito, como relata Barnouw (1996, p. 36):

Pensava que pecava por excesso de descrição de viagens, que ‘se tratava de cenas soltas, sem relação entre si, sem um fio condutor’. Conversou longas horas com Frances sobre o assunto e decidiu que deveria regressar ao norte para realizar um tipo diferente de filme. Decidiu concentrar-se no personagem de um esquimó e sua família para revelar aspectos característicos de sua vida.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> “Las imágenes en movimiento constituyen la base de la vida. La copia está ya casi terminada y comenzó el montaje. R. no me deja verlas hasta que el primer montaje esté terminado... R. está dominado por la idea de emplear las imágenes en movimiento en campos como la educación y la enseñanza de la geografía y la historia. Alguien podría hacer de esta área la obra de su vida. ¿Por qué no nosotros?”

<sup>21</sup> “Pensaba que pecaba por exceso de descripción de viajes, que ‘se tratava de escenas sueltas, sin relación entre sí, sin un hilo conductor’. Conversó largas horas con Frances sobre el asunto y decidió que debía regresar al norte para realizar un tipo diferente de película. Decidió

Flaherty tentou juntar fundos para o novo projeto, realizando, para isso, exposições da cópia que sobrevivera ao incêndio. Teve êxito somente em 1920, quando a companhia de peles Revillon Frères demonstrou interesse em financiá-lo. Flaherty recebeu quinhentos dólares por mês por um período não estipulado, treze mil dólares para comprar equipamentos e cobrir custos técnicos e ainda um crédito de mil dólares para utilizar na “remuneração dos nativos”. Flaherty partiu, então, para a Baía de Hudson e permaneceu com os esquimós durante dezesseis meses.

Agora Flaherty sabia como deveria proceder. A colaboração total dos esquimós constituía a chave do seu procedimento. Essa colaboração parecia uma necessidade filosófica, mas era também uma necessidade prática, já que Flaherty trabalhava sozinho.<sup>22</sup> (BARNOUW, 1996, p. 37)

A perda dos negativos, embora lamentável para a história do cinema, converteu-se em um acontecimento que permitiu a Flaherty realizar a nova filmagem de forma planejada – a primeira versão, segundo ele próprio, era um *travelogue* como todos os demais filmes de viajantes. Em 1913, ele não tinha conhecimento da recém estabelecida “linguagem cinematográfica”; mas, em 1920, sim. Haverá, então, entre a primeira tentativa e a segunda, uma modificação da forma do filme. Mudança de forma que, por sua vez, é resultante tanto do novo modo como ele irá se relacionar com os esquimós durante o período de filmagem, quanto do conhecimento adquirido sobre as possibilidades de articulação dos elementos da linguagem cinematográfica para contar uma história.

Como sabemos, as bases da “linguagem cinematográfica” foram construídas e consolidadas nas duas primeiras décadas do século XX. Edwin Porter descobriu que o plano era a unidade básica do filme. Georges Méliès

---

concentrarse en el personaje de un esquimal y su familia para revelar hechos característicos de su vida.”

<sup>22</sup> “Ahora Flaherty sabía cómo debía proceder. La colaboración total de los esquimales constituía la clave de su procedimiento. Esa colaboración parecía una necesidad filosófica, pero era también una necesidad práctica, puesto que Flaherty trabajaba solo.”

trouxe para a frente das câmeras a encenação teatral. E David W. Griffith aproveitou essas duas contribuições para aprimorá-las, testando-as e aplicando-as em seus mais de 400 curtas-metragens, realizados entre 1908 e 1913. Mas foram os longas-metragens de Griffith, em especial o primeiro – *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915) –, ao alcançarem distribuição mundial, os responsáveis por disseminar a linguagem cinematográfica. Em poucos anos, tanto os realizadores quanto o público passaram a entender como histórias eram contadas através das correlações estabelecidas entre os planos. Por conta de sintetizar os elementos da linguagem cinematográfica e de proporcionar um entendimento universal, Griffith recebeu de muitos historiadores o título de “pai da linguagem cinematográfica”. Suas experimentações e sua proposta de estrutura narrativa seria adotada como modelo pelo cinema de Hollywood e exerceria grande influência também no cinema soviético. Com seus filmes, Griffith mostrou como criar impacto dramático através da justaposição de planos e, com isso, capturar a atenção do espectador por sua identificação com as emoções dos personagens. Para tanto, as três instâncias do processo de produção cinematográfica estão mutuamente implicadas. A primeira, a planificação, consiste no planejamento, anterior à filmagem, de todos os planos a serem rodados. A segunda, o próprio processo de filmagem, inclui o trabalho de direção dos atores e a execução dos planos conforme definidos na planificação. A terceira instância, a montagem, organiza o material filmado em uma certa ordem e ritmo, de acordo com as intenções da narrativa.

Este é, resumidamente, o conhecimento que Flaherty não tinha nas filmagens realizadas até 1916 e que já terá em 1920, na filmagem de *Nanook, o esquimó*. Uma das principais diferenças entre o definitivo *Nanook* e os filmes de viagem está no fato de que estes centravam as filmagens nas ações do próprio viajante-cineasta. Já em *Nanook*, o realizador desaparece do quadro para dar lugar ao outro. O realizador posiciona-se atrás das câmeras e a construção da narrativa passa a assemelhar-se à dos filmes de ficção de decupagem clássica. Com *Nanook*, a quarta parede era erigida também nos filmes realizados com atores sociais e em cenários reais. Assim, curiosamente, o primeiro filme

considerado como documentário nasce, no que diz respeito à sua estruturação formal, em estreita relação com os filmes ficcionais.

A planificação, ausente nas filmagens realizadas entre 1913 e 1916, será um dos recursos que Flaherty irá utilizar em *Nanook*. Na famosa sequência do iglu, por exemplo, alternam-se planos internos e externos da casa de gelo. Também há alternância entre planos de Nanook construindo o iglu e planos de seus filhos brincando. A planificação permite a Flaherty realizar a montagem alternada e, assim, imprimir a ideia de simultaneidade entre ações filmadas em tempos distintos. Um procedimento bem diferente daquele que será adotado décadas mais tarde pelos diretores do cinema direto, por exemplo. Estes irão pregar a não interferência do cineasta no fluir da vida e apostar nos planos longos como marca de autenticidade do observado durante a filmagem. Mas para Flaherty, em seu tempo e na sua perspectiva, o que importava era a construção dramática de cada cena e do conjunto de cenas que constituiriam o filme.

Diferentemente do primeiro período de filmagem (1913 a 1915), quando as atividades de explorador e cinegrafista se sobrepujam, no segundo momento, Flaherty estava concentrado exclusivamente na realização do filme. Algumas anotações em seu diário demonstram as ideias e o grau de planejamento que o realizador tinha para filmar as sequências (BARNOUW, 1996, p. 38):

cenas especiais  
descarga  
o porto  
inverno  
localização  
o gramofone  
Natal  
transporte no trenó  
medicina – óleo de rícino<sup>23</sup>

Essa mesma sequência do iglu serve de exemplo também para outro procedimento utilizado pelo documentarista: as adaptações no cenário natural em função das necessidades da filmagem. Para poder rodar as tomadas

---

<sup>23</sup> “Escenas especiales / descarga / el puerto / invierno / localización / el gramófono / Navidad / transporte en trineo / medicina – aceite de castor”.

internas, Flaherty pede a Nanook que o iglu seja de tamanho bem maior do que o normal. Um iglu, cenográfico, portanto. Pronto o iglu, constatou-se que a luminosidade em seu interior era insuficiente para rodar. Uma nova intervenção cenográfica: recortar a metade do iglu. Tendo um iglu aberto, foi possível ao diretor fazer uso da luz natural e posicionar com maior liberdade a câmera para a realização das diferentes tomadas. Assim, a família de Nanook pôde deitar, dormir (ou fazê-lo de conta) e acordar para o registro da câmera. Aqui um exemplo bastante claro do esquema problema-solução, de Bordwell. Questões de ordem prática precisam ser resolvidas, questões práticas que não estão desvinculadas, muito pelo contrário, da dimensão estética do filme.

Flaherty defende seus procedimentos de realização documentária desta forma:

A finalidade do documentário, tal como o entendo, é representar a vida sob a forma em que se vive. Isso não implica em absoluto o que alguns poderiam crer; a saber, que a função do diretor do documentário seja filmar sem nenhuma seleção, uma série cinzenta e monótona de fatos. A seleção subsiste, e possivelmente de forma mais rígida que nos próprios filmes de espetáculo. Ninguém pode filmar e reproduzir, sem discriminação, o que passa a sua frente, e se alguém for suficientemente imprudente para tentar isso, encontrar-se-ia com um conjunto de fragmentos sem continuidade nem significado, e tampouco poderia chamar filme a esse conjunto de tomadas.<sup>24</sup> (FLAHERTY, 1980, p. 145)

Portanto, na concepção de Flaherty, o documentarista não deve filmar de modo “indiscriminado” tudo o que acontece a sua frente. O diretor de documentário deve, sim, “discriminar”, isto é, escolher aquilo que lhe convém entre tudo o que acontece na vida real. No caso de Flaherty, os acontecimentos da vida real não são registrados pela câmera, propriamente, **enquanto** acontecem no fluxo do mundo, independentemente da situação de filmagem. As

---

<sup>24</sup> “La finalidad del documental, tal como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo. Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado, y tampoco podría llamarse *film* a ese conjunto de tomas.”

ações e movimentos necessários são, como apontado anteriormente, planejados com antecedência e interpretados, durante a filmagem, para a câmera. Nesse sentido, será necessário rodar tomadas que possibilitem, na etapa da montagem, uma narrativa compreensível aos espectadores. Tal seleção, como acreditava Flaherty, deveria ser mais rígida no documentário do que nas próprias produções ficcionais.

De acordo com Barnouw (1996, p. 38), Flaherty anotava em seus diários diversas palavras dos esquimós, junto a seu significado. Uma delas era *poonuk*, que significa “outra vez”.

Flaherty deve ter dito muitas vezes *poonuk* aos seus colaboradores. Mostrava-lhes imediatamente cada sequência. Se esta parecia pouco satisfatória ou se Flaherty desejava outra tomada a partir de outro ângulo ou a distância diferente, a ação se repetia.<sup>25</sup> (BARNOUW, 1996, p. 38)

Flaherty também registrou em seu diário o dia da filmagem da caça à morsa. Depois de conseguirem atingir uma morsa com o arpão, os esquimós faziam força, puxando o animal pelas cordas dos arpões, mas não conseguiam puxá-la para fora da água. Ao contrário, a morsa os arrastava para dentro da baía. “Eu, entretanto, filmava e filmava. Os homens clamaram para terminar aquela luta a tiros de espingarda, tanto temiam serem arrastados para o mar”<sup>26</sup>. (FLAHERTY, *apud* BARNOUW, p. 38). Posteriormente, Flaherty confessou ter fingido não entender o pedido dos esquimós e que simplesmente continuou filmando (BARNOUW, 1996, p. 38).

### 2.1.1 Esquimós colaboradores

Uma das principais marcas do processo de realização de Flaherty era o estabelecimento de uma convivência durante longos períodos com as pessoas e com o cenário que figurariam em seus filmes. Essa estratégia foi adotada não

---

<sup>25</sup> “Flaherty debe de haber dicho muchas veces *poonuk* a sus colaboradores. Les mostraba inmediatamente cada secuencia. Si esta parecía poco satisfactoria o si Flaherty deseaba otra toma desde otro ángulo o a diferente distancia, la acción se repetía.”

<sup>26</sup> “Yo, mientras tanto, filmaba y filmaba. Los hombres clamaron para que terminara aquella lucha a escopetazos, tanto temían verse arrastrados al mar.”

só em *Nanook, o esquimó*, como em boa parte de suas produções, entre as quais *Os pescadores de Aran (Man of Aran, 1934)* e *Moana (Moana, 1926)*. A colaboração dos habitantes dos locais filmados era imprescindível para a realização do tipo de filme de Flaherty.

Com os esquimós, a colaboração se deu em diversas frentes. Na organização de estrutura para as filmagens e para a revelação, eles percorreram a costa da baía em busca de madeira jogada à praia pelas águas com o objetivo de construir uma câmara para manter a película segura contra a umidade. Os esquimós também aprenderam a desmontar e remontar a câmera, o que faziam sempre que ela caía no mar e tornava-se necessário limpar e secar cada peça. E, finalmente, os esquimós se tornaram atores do filme. Flaherty elegeu um conhecido caçador da região para ser o protagonista. E assim, *Nanook* “se converteu no núcleo das sequências fílmicas. Seu zelo e entusiasmo pelo *aggie* – o filme – não tinham limites”<sup>27</sup> (BARNOUW, 1996, p. 37).

Uma das primeiras propostas de *Nanook* foi filmar uma caça de morsas, de acordo com a tradição dos antepassados. Barnouw descreve um diálogo entre Flaherty e *Nanook*, uma negociação de como seria de fato a produção e a ação para a filmagem.

“Suponhamos que o façamos”, lhe disse Flaherty. “Sabes que tu e teus homens podem ter que abandonar a matança se esta não convier ao meu filme? Recordarás que o que interessa a mim é filmá-los na caça do *ivuik* e não sua carne?”  
 “Sim, sim”, lhe assegurou *Nanook*. “Em primeiro lugar, o *aggie*.”<sup>28</sup>  
 (BARNOUW, 1996, p. 37) [Itálico e aspas do original]

Aqui cabe pontuar algumas questões sobre a negociação levada a cabo entre Flaherty e *Nanook*. A ação necessária para o registro da prática da caça é colocada como prioridade. O diretor exige que *Nanook* confirme ter entendido que não é o resultado da caça – a carne – o que interessa ao filme e sim a

---

<sup>27</sup> “*Nanook* se convirtió en el eje de las secuencias fílmicas. Su celo y entusiasmo por el *aggie* – la película – no tenían límites.”

<sup>28</sup> “Supongamos que lo hacemos”, le dijo Flaherty. “¿Sabes que tú y tus hombres pueden tener que abandonar la matanza si ésta no conviene a mi película? ¿Recordarás que lo que a mí me interesa es filmaros en la cacería del *ivuik* y no su carne?” // “Sí, sí”, le aseguró *Nanook*. “Lo primero será el *aggie*.”

encenação de movimentos imprescindíveis à representação da caça. Flaherty quer ter a garantia de que será possível filmar todas as tomadas de que precisará na montagem. Assim, ao assegurar que o “aggie” estará em primeiro lugar, Nanook aceita a exigência de Flaherty e, mais que isso, demonstra entender que o diretor precisa rodar de acordo com a planificação.

Antes de partir em sua viagem de volta para casa, Flaherty fez uma promessa a Nanook sobre o destino das imagens captadas e do filme que seria construído a partir delas. Na bela descrição de Barnouw (1996, p. 40):

Antes de ir embora, encontrando-se [Flaherty] na praia com Nanook, apontou-lhe os incontáveis seixos que viam e lhe disse que as pessoas, em igual número, veriam no Sul os inuit – “nós, o povo”, como eles próprios se chamavam” – em ações que tinham filmado juntos.<sup>29</sup>  
[Aspas do original]

Uma das acusações contra Flaherty, tanto em relação a *Nanook*, quanto a seus filmes posteriores, foi a de que ele expunha seus personagens a perigos extremos (BARNOUW, 1996, p. 44). Sobre essa questão, Barnouw argumenta em defesa de Flaherty:

Mas esses personagens certamente aceitavam de bom grado os riscos e até os buscavam, o que indica até que ponto compartilhavam com Flaherty o interesse pela filmagem. Nanook, que propunha as sequências mais perigosas, pode muito bem ter sentido que assim assegurava uma espécie de imortalidade aos inuit e para si mesmo.<sup>30</sup>  
(BARNOUW, 1996, p. 44)

As dificuldades de negociação constituem outro ponto importante na relação do documentarista com seus futuros personagens. Robert Flaherty narra que na pré-produção de *Os pescadores de Aran* ocorreram diversos percalços, em especial na fase inicial da aproximação. “Demorou alguns meses para que

---

<sup>29</sup> “Antes de marcharse, hallándose en la playa con Nanook, le señaló a éste los incontables guijarros que se veían y le dijo que la gente, en igual número, vería en el sur a los inuit – “nosotros, el pueblo”, como ellos mismos se llamaban – en acciones que habían filmado juntos.”

<sup>30</sup> “Pero esos personajes ciertamente aceptaban de buen grado los riesgos y hasta los buscaban, lo cual indica hasta qué punto compartían con Flaherty el interés por la filmación. Nanook, que proponía las secuencias más peligrosas, puede muy bien haber sentido que así aseguraba una especie de inmortalidad para los inuit y para sí mismo.”

começassem a ter confiança no que queríamos fazer e também a nos levar a sério”<sup>31</sup>. Um dos primeiros obstáculos, conta Flaherty, foi com relação à resistência de uma mãe em permitir que seu filho fizesse parte do elenco. Nas palavras de Flaherty:

Estávamos de olho num certo garoto, o qual sabíamos que seria o único que poderia fazer esse papel, mas durante o processo, sua mãe não permitiu que viesse [para as filmagens]. Oferecemos mais dinheiro, mais do que ganhariam em toda sua vida. Era uma família pobre, talvez a mais pobre do lugar. Mas não conseguíamos persuadi-la a deixar a criança ir. Passaram-se semanas, minha esposa foi para a fazenda para tentar convencê-la. Pat Mullen<sup>32</sup>, todos os moradores de Aran que iriam participar das filmagens fizeram seu melhor, mas ela sempre balançava a cabeça. Estávamos desesperados, tínhamos que ter esse garoto, não haveria para nós outro para esse papel. Até que falamos com o padre local, Padre Adrian. Fui até ele, falei de minhas dificuldades, e pedimos que intercedesse por nós. E ele intercedeu. E ela [a mãe] desistiu, o garoto veio conosco, e fez parte do elenco do filme. Demorou mais alguns meses para finalmente entender o porquê de a mãe não deixar a criança participar. Parece que cem anos antes da independência da Irlanda, quando os protestantes vieram da Inglaterra, eles davam sopa para as pessoas que partilhavam sua fé. E aqueles que aceitavam a oferta dos missionários, passaram a ser chamados de “souters”. Então, essa mulher, cem anos depois, pensava que iríamos fazer de seu filho um “souter”. [Aspas do original]

Como o relato demonstra, a persistência e obstinação eram características de Flaherty. Não desistia no primeiro “não” e tentava, de todas as formas, garantir aquilo que julgava essencial para rodar o filme. As características pessoais do realizador, em geral, refletem na condução das negociações com os futuros personagens e, no limite, na própria viabilização do filme. Barnouw elenca algumas das características pessoais de Flaherty:

Flaherty era um homem de grande encanto. Seus olhos azuis tinham uma vivacidade extraordinária e chamavam a atenção. De físico imponente, possuía uma prodigiosa capacidade de trabalho, era companheiro cordial, narrador de contos incríveis e bom bebedor; não poupava esforços e nem os poupava aos demais. Gostava de música, tanto que levou à região subártica seu violino e seus discos de fonógrafo para divertir os esquimós. Era admirador e colecionador de gravuras e desenhos esquimós, e isso se refletia no filme; as

---

<sup>31</sup> Nessa citação e na seguinte, utilizei a tradução apresentada no extra do DVD, com algumas modificações, quando julguei que a tradução não estava clara para o contexto da tese.

<sup>32</sup> Um dos habitantes do local que atuou no filme.

composições fotográficas de Nanook muitas vezes sugeriam desenhos esquimós: pequenas figuras perdidas em vastas extensões brancas.<sup>33</sup> (BARNOUW, 1996, p. 44)

No tocante a este estudo, interessa perceber e registrar que o modo de ser e de agir do documentarista, seus gostos e aptidões podem “ser colocados a serviço” da produção dos documentários e, de diversas formas, refletir-se nos filmes que realiza.

### 2.1.2 Homem natural x idealização

Se, por um lado, Flaherty lança mão da planificação e da interferência nas locações, por outro, ele não convoca atores profissionais; prefere que os papéis sejam interpretados por pessoas do próprio meio a ser documentado. Ele organiza esses atores não profissionais de acordo com o roteiro que estabelece, sem se preocupar em ser fiel aos papéis e às relações que as pessoas de fato possuem em seu grupo social. Em *Os pescadores de Aran*, por exemplo, a família que se vê no filme não é uma família real fora da tela. Ela foi formada por pessoas de núcleos familiares distintos. No entanto, todos os personagens são interpretados por pessoas que habitavam aquele conjunto de ilhas do lado ocidental da Irlanda. No entendimento de Flaherty, utilizar-se de “atores locais” e filmar em locação natural são procedimentos que garantem que seus filmes se diferenciem dos filmes de ficção. Ele argumenta que as intervenções realizadas no ambiente a ser filmado, seja na constituição do elenco, seja no cenário natural, têm os objetivos de construir uma narrativa dramática convincente e de “capturar o espírito da realidade” do modo de vida do grupo humano. Nas suas palavras:

[...] em *Nanook*, em *Os pescadores de Aran* e em *O menino elefante*, eu e meus colaboradores tentamos capturar o espírito da realidade que

---

<sup>33</sup> “Flaherty era hombre de gran encanto. Sus ojos azules tenían una vivacidad extraordinaria y llamaban la atención. De físico imponente, poseía una prodigiosa capacidad de trabajo, era compañero cordial, narrador de cuentos increíbles y buen bebedor; no se ahorraba esfuerzos ni se los ahorraba a los demás. Le gustaba la música, de modo que llevó a la región subártica su violín y sus discos de fonógrafo para divertir a los esquimales. Era admirador y coleccionista de grabados y dibujos esquimales, y esto se reflejaba en la película; las composiciones fotográficas de Nanook a menudo sugerían dibujos esquimales: pequeñas figuras perdidas en vastas extensiones blancas.”

queríamos representar, e por isso fomos, com todos os nossos equipamentos, aos povoados nativos dos indivíduos que tínhamos eleito – esquimós, ilhéus de Aran, hindus – e fizemos deles, de seus ambientes e dos animais que os rodeavam, as “estrelas” dos filmes realizados.<sup>34</sup> (FLAHERTY, 1980, p. 146-147) [Aspas do original]

Os três filmes mencionados por Flaherty são, de fato, fruto de longos períodos de permanência junto aos grupos humanos. Pode-se depreender, facilmente, que Flaherty conhecia a realidade contemporânea dos povos que figuravam nos seus filmes. No entanto, há um descompasso entre esse seu conhecimento e o tipo de filme que acabava realizando. Tanto em *Nanook*, quanto em *Os pescadores de Aran* e em *Moana*, Flaherty reconstrói um tempo passado desses povos e não seu então momento atual. Barnouw (1996) avalia que Flaherty não era alheio ao processo de exploração e de aculturação imposto pelo explorador branco. Pelo contrário, Flaherty parecia inquietar-se não só com a exploração comercial dos empresários brancos, mas também com a exploração que ele mesmo protagonizava ao avançar no mundo dos esquimós enquanto explorador de novas áreas de minérios, favorecendo o avanço das companhias. Mas esses conflitos interiores não se refletiam nos filmes, uma vez que Flaherty excluía “todo elemento alheio ao mundo que estava pintando” (BARNOUW, 1996, p. 45.) Essa percepção é corroborada pelas próprias palavras de Flaherty (*apud* BARNOUW, *idem*, *loc. cit.*):

Não me proponho fazer filmes sobre o que o homem branco fez dos povos primitivos...  
O que desejo mostrar é o antigo caráter majestoso dessas pessoas enquanto isso ainda seja possível, antes que o homem branco destrua não apenas seu caráter, mas também o próprio povo.  
O vivo desejo que tinha de fazer *Nanook* se devia a minha estima por essa gente, à admiração por ela; eu desejava contar aos demais algo sobre esse povo.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> “[...] en Nanuk, en El hombre de Aran y en Sabú, yo y mis colaboradores hemos intentado captar el espíritu de la realidad que queríamos representar, y por eso hemos ido, con todas nuestras máquinas, a los tugurios nativos de los individuos que habíamos elegido – esquimales, isleños de Aran, hindúes – y hemos hecho de ellos, de sus ambientes y de los animales que los rodeaban, las “estrellas” de los films realizados.”

<sup>35</sup> “No me propongo hacer películas sobre lo que el hombre blanco ha hecho de los pueblos primitivos... / Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea aún posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino

Flaherty, como todos os documentaristas o fazem, escolheu “o seu” recorte do mundo. A escolha de Flaherty não era o então tempo presente dos esquimós, assim como não foi o presente do povo samoano nem o dos ilhéus de Aran. Sua seleção recaía sobre um tempo pretérito, provavelmente vivido por esses povos, mas um tempo não contemporâneo à época da filmagem. O que Flaherty registra no presente da filmagem são os corpos dos esquimós, dos samoanos e dos habitantes de Aran interpretando o que seus antepassados haviam sido e vivido. Assim, *Nanook*, *Moana* e *Os pescadores de Aran* apresentam, claro, “pessoas elas mesmas, pessoas reais”, mas não “vivendo elas mesmas”, e sim, representando, mesmo que de bom grado, os dias de seus pais e avós.

### 2.1.3 O documentário segundo Flaherty

Robert Flaherty dizia acreditar que o documentário tinha função de mostrar aos espectadores como vivem as pessoas de outros lugares. Sempre povos dos quais não havia (ou pouco havia) registro sonoro-imagético. “Nunca como hoje o mundo teve uma necessidade maior de promover a mútua compreensão entre os povos”<sup>36</sup> (FLAHERTY, 1980, p. 144), escreveu em meados da década de 1930. Aproximar os povos, para ele, era tarefa que poderia ser alavancada pelo documentário. O caminho mais rápido, escreve Flaherty, é “oferecer ao homem em geral, o chamado homem da rua, a oportunidade de aprender sobre os problemas que afligem os seus semelhantes.”<sup>37</sup> (FLAHERTY, 1980, p. 144). Uma vez que o “homem em geral”<sup>38</sup> tenha lançado “um olhar concreto para as vidas de seus irmãos” e tenha

---

también el pueblo mismo. / El vivo deseo que tenía de hacer *Nanook* se debía a mi estima por esa gente, a la admiración por ella; yo deseaba contarles a los demás algo sobre ese pueblo.”

<sup>36</sup> “Nunca como hoy el mundo ha tenido una necesidad mayor de promover la mutua comprensión entre los pueblos.”

<sup>37</sup> “[...] ofrecer al hombre en general, al llamado hombre de la calle, la posibilidad de enterarse de los problemas que agobian a sus semejantes.”

<sup>38</sup> Podemos entender essa figura do “homem da rua” ou do “homem em geral”, evocada por Flaherty, como o homem desprovido de formação acadêmica. Ao mesmo tempo, podemos pensar essas expressões também como referência ao espectador ainda em formação do cinema.

conhecido “suas lutas diárias através das fronteiras, suas lutas diárias pela vida com fracassos e vitórias”, passam também a entender a “unidade e a variedade da natureza humana”. É a missão de um cinema que pretende possibilitar à sociedade ocidental, e “mais avançada”, conhecer-se a si mesma através da comparação com sociedades consideradas “mais primitivas”, e usualmente ainda em contato direto com a natureza – sendo que esta, a natureza, se constitui no principal oponente, a força a ser domada. Flaherty acredita ser responsabilidade do filme documentário fazer entender que o “estrangeiro”, independentemente de “sua aparência exterior”, não é apenas um “estrangeiro”, mas “um indivíduo que alimenta suas próprias exigências e desejos, um indivíduo em última instância, digno de simpatia e consideração”<sup>39</sup>. (FLAHERTY, 1980, p. 144).

É preciso lembrar que Flaherty vivia e fazia documentários em uma época em que o cinema ainda buscava reconhecimento e legitimação frente a outras formas dominantes e consagradas de comunicação e de arte. Portanto, significava, também, “defender” o cinema diante de outras manifestações, como a literatura e mesmo a escrita em geral. Para tanto, Flaherty não se constrange em colocar em xeque a capacidade do homem comum nem em exaltar a ideia de que o cinema seria uma forma de comunicação de apreensão mais fácil. É o que se confirma com este trecho:

[...] é importante lembrar que o homem da rua não tem muito tempo disponível para a leitura e que, mesmo quando lê, depois do trabalho, não tem a energia necessária para assimilar as noções lidas. Aqui reside o grande privilégio do cinema: em conseguir deixar, graças a suas imagens vivas, uma impressão duradoura na mente.<sup>40</sup> (FLAHERTY, 1980, p. 144-145).

O alcance e poder da comunicação verbal são contrastadas por Flaherty (1980, p. 144) com o poder que atribui à imagem cinematográfica.

---

<sup>39</sup> “[...] un individuo que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo en última instancia, digno de simpatía y de consideración.”

<sup>40</sup> “es importante recordar que el hombre de la calle no tiene mucho tiempo disponible para la lectura y que, incluso cuando lee, después de su trabajo, no tiene la necesaria energía para asimilar las nociones leídas. En esto reside la gran prerrogativa del cine: en conseguir dejar, gracias a sus imágenes vivas, una impresión duradera en la mente.”

Sem dúvida, descrições orais ou escritas são muito instrutivas, e seria absurdo ignorá-las ou acreditar poder prescindir delas, uma vez que constituem nossa pedra angular, mas deve-se reconhecer que são abstratas e indiretas, e que por isso não conseguem nos colocar em contato imediato e estreito com as pessoas e as coisas do mundo, tal qual pode fazer o cinema.<sup>41</sup>

Flaherty considera que o cinema, na comparação com a escrita e fala, tem a vantagem de tornar concreto aquilo que o verbal mantém em nível abstrato. E, por isso, o cinema seria particularmente adequado para colaborar na “grande obra vital”, isto é, na missão de promover a “mútua compreensão entre os povos”.

#### **2.1.4 Sem *making of*, sem erro**

A construção do iglu fornece elementos para expor outro aspecto relevante a este trabalho. Conforme relata Barnouw (1996, p. 39), as primeiras tentativas de erguer o iglu fracassaram, pois a cúpula desmoronava, “enquanto os construtores riam às gargalhadas”. Esse *making of* da filmagem, naturalmente, não aparece no filme de Flaherty. Flaherty não concebia que esse tipo de “erro” durante as filmagens pudesse compor a obra finalizada, como irá ocorrer em outras concepções de documentário, décadas depois. Em sua decupagem do material captado, não haveria espaço para os trechos de filmes que tivessem registrado o desmoronar do teto do iglu, da mesma forma que as armas de fogo durante a caça da morsa ou ainda o processo de negociação com a mãe do menino antes das filmagens de *Os pescadores de Aran*. Nesse tipo de documentário, os percalços de produção são elididos. Não cabem no filme. Ficamos sabendo deles apenas por materiais extrafílmicos, como entrevistas e textos escritos pelo diretor ou por outros integrantes da equipe<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> “Indudablemente, las descripciones verbales o escritas son muy instructivas, y sería absurdo pretender ignorarlo o creer poder prescindir de ello, desde el momento en que constituyen nuestra piedra angular, pero en cambio hay que reconocer que son abstractas e indirectas, y que por tanto no consiguen ponernos en inmediato y estrecho contacto con las personas y las cosas del mundo tal como puede hacerlo el cine.”

<sup>42</sup> As dificuldades na pré-produção de *Os pescadores de Aran*, por exemplo, são relatadas por Flaherty em depoimento que consta como material extra da versão em DVD do filme.

Para Flaherty interessava “a autenticidade dos resultados”, pontua Barnouw (1996, p. 39). Tal autenticidade não era o que hoje poderíamos entender como tal. Em Flaherty, a autenticidade está em construir sequências “perfeitas” em conformidade com a gramática cinematográfica. Tudo aquilo que possa prejudicar a montagem fica, obrigatoriamente, de fora do corte final. Hoje, esse material seria algo precioso, pois constituiria um documento do próprio ato de filmar de Flaherty. Em seguida, veremos que, na mesma década de 1920, o diretor Dziga Vertov fará questão de mostrar “como o filme é feito”.



Figura 2-1: Fotogramas de Nanook, o esquimó

Apesar de toda identificação formal de *Nanook* com os filmes de ficção, alguns planos mantidos na montagem escapam ao padrão de transparência almejado por Flaherty. São os planos em que Nanook olha para a câmera (Figura 2-1), planos que acabam quebrando a convenção da quarta parede, seguida em quase todo o filme. Nos filmes posteriores de Flaherty não haverá planos em que as pessoas filmadas olham para a câmera, mesmo que tomadas com essa atitude do olhar dos filmados tenham sido realizadas.

## 2.2 Vertov: um sol real queima sobre a vida real

Denis Arkadyevich Kaufman (1896-1954) nasceu em Bialystok, cidade pertencente à época ao Império Russo; hoje, à Polônia. Primogênito de um casal de intelectuais, estudou medicina e psicologia, mas também teve sua educação voltada para o estudo da literatura e das artes, chegando a cursar música, de 1912 a 1915, no conservatório de sua cidade natal. Em 1915, durante a I Guerra Mundial, mudou-se com seus pais e irmãos para Moscou, onde conviveu

com jovens intelectuais e intensificou seus conhecimentos no campo artístico, vindo a escrever poemas e ensaios. (GRANJA, 1981)

Há mais de uma versão para o significado de Dziga Vertov, pseudônimo que o cineasta adotou. *Dziga* seria uma onomatopeia do girar da manivela de uma câmera e *vertov* uma derivação do verbo russo *vertet* (dar volta em torno de um eixo). Tanto nesta quanto em outras versões, o que sempre permanece é a ideia de movimento, numa clara referência à paixão que nutria pelo cinema. Vertov tem relevância para a história do documentário e do cinema em geral, tanto por conta de suas obras quanto por sua liderança em movimentos que discutiam e defendiam um certo caminho para a realização cinematográfica. E, não menos importante, por ter manifestado, em textos escritos e em pronunciamentos, o seu pensamento e as suas convicções sobre o cinema. É, possivelmente, um dos cineastas que podem ser destacados por fazer, de forma sistemática, a interseção e o diálogo entre produção e reflexão sobre seu próprio trabalho. Também é preciso destacar que a obra cinematográfica de Vertov, seja nos cinejornais, seja nos documentários que produziu e dirigiu, engajava-se politicamente. Seu trabalho estava a serviço da Revolução Soviética e isso fica evidente em seus filmes e escritos.

Assim como Flaherty, Vertov também começou a atuar no cinema na década de 1910, quando a linguagem cinematográfica ainda estava sendo estabelecida e divulgada. O emprego do cinematógrafo para contar histórias ficcionais afastava-o, em certa medida, da função que lhe fora conferida inicialmente pelos irmãos Lumière, a de registrar e reproduzir o mundo real. Esse caminho que o cinema tomava na direção da narrativa ficcional baseada na gramática cinematográfica passou a ser combatido por muitos cineastas e movimentos, especialmente na década de 1920. Vertov era um deles.

Os títulos de “pesquisador”, “experimentador” e “criador de novas formas”, frequentemente atribuídos a Dziga Vertov, fazem-lhe jus já no início de sua carreira, com os cinejornais, primeiro no Kino-Nedelia, em 1918 e 1919 e, depois no Kino-Pravda, de 1922 a 1925. Trabalhando como editor do Kino-Nedelia, Vertov tinha como hábito guardar todo o material filmado que recebia dos correspondentes, arquivando-o de forma organizada conforme o conteúdo. Os

trechos de películas que sobravam após seu trabalho de montagem eram mantidos mesmo que fossem desinteressantes se considerados isoladamente. Foi nesse período que Vertov realizou seus primeiros experimentos com montagem, consoante seu relato: “Eu reunia pedaços filmados encontrados ao acaso em grupos de montagem cuja ‘consonância’ era maior ou menor”<sup>43</sup> (VERTOV, 1980b, p. 44). A partir dessas experiências, Vertov concebeu suas primeiras dúvidas em relação à necessidade de um traçado de união literário entre as diferentes situações visuais registradas nos diversos planos. No Kino-Pravda, Vertov era o responsável principal pela produção das edições e passou a contar com o auxílio de dois personagens importantes para a sua trajetória: sua esposa Elizaveta Svilova e o irmão Mikhail Kaufman. Eles formavam o Conselho dos Três, responsável pelo lançamento de diversos manifestos contra o cinema de ficção e a favor do cinema documental. Elizaveta trabalhou na montagem dos filmes de Vertov, e Mikhail, como seu principal cinegrafista.

De modo semelhante ao que aconteceu com Flaherty entre o primeiro projeto com os esquimós e o que resultou em *Nanook*, a passagem do tempo e a experiência adquirida sobre linguagem cinematográfica também influenciaram radicalmente o trabalho de Vertov. Seus experimentos no Kino-Nedelia acabaram se constituindo no ponto de partida para o trabalho no Kino-Pravda, no qual desafiou os espectadores (e seus inimigos do cinema) com experiências de montagem sempre mais radicais a cada nova edição do cinejornal. Para Vertov, a importância desse cinejornal se relacionava menos à formação de um repertório político para os trabalhadores e mais à “luta contra o repertório dos cinemas comerciais”<sup>44</sup>. Os críticos de Vertov acusavam o Kino-Pravda de ser montado com “material filmado de antemão e, em consequência, acidental”<sup>45</sup>, crítica a que Vertov respondeu da seguinte forma:

---

<sup>43</sup> “[Yo] reunía pedazos filmados encontrados al azar en unos grupos de montaje cuya “consonancia” era más o menos grande.”

<sup>44</sup> “[...] en la lucha contra el repertorio de los cines comerciales [...]”

<sup>45</sup> “Al enfrentarse violentamente con el Kino-Pravda, nuestros malintencionados críticos explican maliciosamente que se fabrica con material filmado de antemano y, en consecuencia, ‘accidental’.”

Isso, para nós, significa que os noticiários são feitos de pedaços de vida organizados em um tema e não ao contrário. Isso significa igualmente que o Kino-Pravda não obriga à vida que se desenvolva de acordo com o roteiro do escritor, mas que observa e registra a vida tal como é e somente depois tira conclusões de suas observações. Então, definitivamente, isso é nossa qualidade e não nosso defeito.<sup>46</sup> (VERTOV, 1980b, p. 46)

Portanto, os aspectos considerados problemáticos por seus opositores eram, para Vertov, justamente a fortaleza da sua proposta cinematográfica. Ele faz ainda uma comparação que resume bem seu ponto de vista no que tange à relação entre o filmado e o construído na montagem:

O Kino-Pravda se faz com materiais da mesma forma que a casa se faz com tijolos. Com tijolos se pode construir uma chaminé, a parede de uma fortaleza e muitas coisas mais. Com a película filmada se pode construir diferentes obras. Assim como a casa precisa de bons tijolos, precisa-se de um bom material cinematográfico para organizar bons filmes. Por isso, é necessário tratar com seriedade os noticiários cinematográficos, esta fábrica de cine-materiais, nos quais a vida, ao passar pela objetiva da câmera, não submerge para sempre e sem deixar vestígios, mas deixa, ao contrário, um traço preciso e inimitável. Da forma em que deixemos penetrar a vida na objetiva, do momento que selecionemos para isso, do modo em que capturemos o vestígio que [a vida] tenha deixado, dependerão a qualidade técnica, o valor social e histórico do material, e posteriormente a qualidade de todo o filme.<sup>47</sup> (VERTOV, 1980, p. 47)

Para Vertov, o que se constituía como revolucionário no cinema era a combinação entre a forma de capturar a “vida como ela é” e a forma de organizar

---

<sup>46</sup> “Lo que para nosotros significa que los noticiarios están hechos de trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. Eso significa igualmente que el Kino-Pravda no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida tal como es y solo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones. Así pues, en definitiva, eso es nuestra cualidad y no nuestro defecto.”

<sup>47</sup> “El Kino-Pravda se hace con materiales de igual manera que la casa se hace con ladrillos. Con unos ladrillos se puede construir una chimenea, el muro de una fortaleza y muchas cosas más. Con la película filmada se pueden edificar diferentes obras. De igual manera que la casa necesita unos buenos ladrillos, se necesita un buen material cinematográfico para organizar unos buenos films. Por ello es necesario tratar con seriedad los noticiarios cinematográficos, esta fábrica de cine-materiales, en los que la vida, al pasar por el objetivo de la cámara, no se hunde para siempre y sin dejar huellas, sino que deja, al contrario, un trazo preciso e inimitable. // De la manera en que dejemos penetrar a la vida en el objetivo, del momento que elijamos para ello, del modo en que capturemos la huella que habrá dejado, dependerán la calidad técnica, el valor social e histórico del material, y posteriormente la calidad de todo el film.”

esses trechos de vida real. Nesse contexto, a expressão “kino-pravda”<sup>48</sup>, além de denominar o cinejornal que dirigiu, também manifestava o objetivo da sua proposta cinematográfica: revelar a verdade do mundo real. Diretamente ligado ao termo “kino-pravda” (cine-verdade) está a expressão “kino-glaz” (cine-olho). Se o primeiro remetia ao objetivo do cinema, o cine-olho era o “meio” ou o “método”. Vertov parte do princípio de que a câmera possuía um poder muito maior que o olho humano para ver e captar a realidade:

Nosso olho vê muito mal e muito pouco – e por isso o homem inventou o microscópio para ver fenômenos invisíveis, e descobriu o telescópio para ver e explorar mundos distantes e desconhecidos. A câmera de cinema foi inventada para penetrar de modo mais profundo o mundo visível, para explorar e registrar fenômenos visuais [...]<sup>49</sup> (VERTOV, 1984a, p. 67)

Munido da câmera, o homem se transforma. E a câmera, operada pelo homem, também se transforma – desde que utilizada de forma adequada, de modo a realmente captar a realidade. Uma relação estreita entre aparelho e homem que caracteriza uma espécie de “antropomorfização da câmera”, nas palavras de Robert Stam (2003, p. 60). Em diversos – e sempre belíssimos – textos, Vertov anunciava a nova era do cine-olho: movimento da câmera, movimento do homem que filma, o *kinok*<sup>50</sup>.

Sou o cine-olho, sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro-lhes o mundo como apenas eu sou capaz de vê-lo. Agora e para sempre, liberto-me da imobilidade humana, estou em constante movimento, eu me aproximo e me afasto dos objetos, eu rastejo por baixo deles, eu subo neles. Eu acelero seguindo o focinho de um cavalo galopante, mergulho a toda velocidade sobre a multidão, eu ultrapasso soldados correndo, eu caio de costas, eu subo com um avião, eu submerjo e me elevo junto com corpos que submergem e se elevam.<sup>51</sup> (VERTOV, 1984b, p. 17)

---

<sup>48</sup> A tradução literal é cinema verdade. O cinejornal foi batizado Kino-Pravda numa homenagem ao jornal Pravda, fundado por Lênin, em 1912.

<sup>49</sup> “Our eye sees very poorly and very little – and so men conceived of the microscope in order to see invisible phenomena; and they discovered the telescope in order to see and explore distant, unknown worlds. The movie camera was invented in order to penetrate deeper into the visible world, to explore and record visual phenomena [...]”

<sup>50</sup> Neologismo criado por Vertov para identificar os cinegrafistas do cine-olho.

<sup>51</sup> “I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it. Now and forever, I free myself from human immobility, I am in constant motion, I draw near, then

Em 1924, Vertov lança *Cine-Olho (Kinoglaz)*, um piloto de uma série de seis episódios, cujas sequências não chegaram a ser realizadas. *Cine-Olho* tem como subtítulo “a vida de improviso”. Filmar a vida de improviso, significava, então, três ausências: de atores, de cenários em estúdio e de roteiro, este considerado por Vertov “uma peça literária e anticinematográfica”. No lugar desses itens, próprios do filme dramatizado, deveriam estar: 1) pessoas de verdade que não interpretariam papel algum, elas apenas seriam filmadas em suas atividades rotineiras, preferencialmente sem que percebessem a presença da câmera; 2) cenários reais: ruas, fábricas, campos de batalha e todos os lugares em que a vida não esteja sendo interpretada por atores, mas acontecendo “de verdade”; 3) no lugar de um roteiro, um “plano de filmagem”, que apenas aponta possibilidades para as tomadas em vez de determinar, de antemão, o que deve ser filmado. *Cine-Olho* é considerado um filme-manifesto, isto é, o filme se constitui em “meio” para Vertov expor suas convicções e propostas para o cinema.

Uma grande batalha de Vertov era “livrar” o cinema de qualquer dependência para com o teatro e a literatura e construir uma linguagem exclusivamente cinematográfica. Assim, o filme *Um homem com uma câmera (Chelovek s kinoapparatom)*, de 1929, vai ser, segundo ele, esse grande marco: “O novo trabalho experimental do Cine-Olho aponta para a criação de uma verdadeira linguagem fílmica universal, totalmente escrita no filme, e para a completa separação do cinema do teatro e da literatura” (VERTOV, 2009b, p. 95). No texto “Um homem com uma câmera: uma sinfonia visual”, que anunciava o novo filme, Vertov faz um paralelo entre os filmes da arte dramática e o seu novo filme. Primeiramente, Vertov usa de ironia para definir os filmes de ficção e o ambiente controlado em que são produzidos, os estúdios:

Você se encontrará em uma pequena, mas extraordinária, terra onde todas as experiências humanas, comportamento e mesmo os

---

away from objects, I crawl under, I climb onto them. I move apace with the muzzle of a galloping horse, I plunge full speed into a crowd, I outstrip running soldiers, I fall on my back, I ascend with an airplane, I plunge and soar together with plunging and soaring bodies.”

fenômenos naturais são estritamente controlados e ocorrem em momentos precisamente determinados.

Sob seu comando e sempre que você desejar, uma chuva poderá cair, um temporal ou uma tempestade.

Se você preferir, o aguaceiro irá parar. As poças secarão imediatamente. O sol vai brilhar mais forte. Talvez, até mesmo dois sóis.

Se você desejar, o dia se tornará noite. O sol, lua. Estrelas aparecerão. O inverno substituirá o verão. Flocos de neve irão rodopiar. Uma lagoa irá congelar. Pedacos de gelo irão emoldurar as janelas.

Você pode, se assim quiser, afundar ou salvar navios no mar. Causar incêndios e terremotos. Promover guerras e revoluções. As lágrimas e as risadas humanas obedecem aos seus comandos. Paixão e ciúme. Amor e ódio.

De acordo com seu rígido horário, as pessoas brigam e se abraçam. Casam e se divorciam. Nascem e morrem. Morrem e voltam à vida. Morrem de novo e de novo voltam à vida. Ou beijam-se eternamente em frente à câmara até o diretor estar satisfeito.

Estamos em um estúdio de cinema onde um homem com seu megafone e um roteiro dirige a vida de uma terra de mentira. (VERTOV, 2009b, p. 95-96)

Em contraposição aos filmes “dramáticos e literários”, Vertov anuncia o que seria visto em breve na tela, quando *Um homem com uma câmara* estreasse:

Bem acima desse pequeno mundo falso com suas lâmpadas de mercúrio e sóis elétricos, no alto do céu de verdade um sol real queima sobre a vida real. A fábrica de filmes é uma ilha em miniatura no tempestuoso mar da vida. [...]

Um pequeno homem, armado com uma câmara, deixa esse pequeno mundinho de mentira da fábrica de filmes e parte rumo à vida. A vida o sacode para frente e para trás como uma palha. Ele é como uma frágil canoa em um mar agitado. Ele é frequentemente inundado pelo tráfego da cidade furiosa. A agitada e apressada multidão humana sobe e desce por ele a cada momento. [...]

Ao contrário da fábrica de filmes, onde a câmara é quase imóvel, onde toda a “vida” é visada pela lente da câmara em uma ordem restrita e determinada de planos e cenas, a vida aqui não aguarda pelo diretor nem obedece às suas instruções. Milhares, milhões de pessoas ocupam-se com seus negócios. A primavera segue o inverno. Tempestades, chuvas, trovoadas, neve não obedecem a roteiro algum. Incêndios, casamentos, funerais, aniversários – tudo acontece em seu próprio tempo; eles não podem ser mudados para se encaixar em um calendário inventado pelo autor do filme.

O homem com a câmara deve desistir de sua costumeira imobilidade. Ele deve exercer seus poderes de observação, rapidez e agilidade ao máximo para manter a paz com o fenômeno fugaz da vida.

Os primeiros passos do homem com a câmara terminam em fracasso. Ele não está chateado. Ele persiste e aprende a manter a paz com a vida. Ele ganha mais experiência. Ele se torna acostumado à situação, assume a defensiva, começa a empregar toda uma série de técnicas especiais (câmera escondida; súbitas filmagens de surpresa; a distração do assunto, etc.)

O homem com a câmera marcha apressadamente com a vida. Até o banco e o clube. À cervejaria e à clínica. Ao Soviete e à assembleia. À cooperativa e à escola. À demonstração e aos encontros de grupo. O homem com a câmera dá um jeito de ir a todo lugar. [...] O caos da vida gradualmente torna-se claro à medida que ele observa e filma. (VERTOV, 2009b, p. 96-99)

As comparações entre o cinema dominante e o cinema do cine-olho são um tema recorrente em grande parte das manifestações de Vertov. Mas nos dois trechos acima estão condensadas as principais diferenças.

Vertov não estava sozinho ao defender o documentário e execrar os “dramas artísticos”. Tratava-se, sim, de uma grande disputa, tanto no campo ideológico quanto estético, pela hegemonia do cinema na URSS. No *front* em que Vertov se encontrava, defendia-se um cinema baseado na vida real, captada pelo olho da câmera, através do método do cine-olho. Um cinema feito com pessoas reais vivendo situações reais, sem ensaio.

Trabalhar com o cinema, para Vertov, não deveria ser uma função diferente das demais funções assumidas pelos operários da construção do socialismo. Assim, *Um homem com uma câmera* traça diversos paralelos entre o trabalho dos operários do cinema (o cinegrafista, a montadora) e o trabalho dos operários das fábricas, dos operários camponeses, dos operários de uma central telefônica, entre outros. O cine-olho, com seu poder de revelar a verdade, deveria tornar visível o que estava invisível para o olho humano, ou seja, desvelar a estrutura da sociedade – seja a capitalista, seja a nova sociedade socialista.



Figura 2-2: Fotogramas de Um homem com uma câmera

E como o cinema é parte da estrutura, o seu “modo de fazer” também deveria ser exposto. Todo segredo que recobrisse a realização do filme deveria ser revelado. Por isso, *Um homem com uma câmera* possui também um aspecto didático, ao assumir a tarefa de revelar como um filme é construído. Uma das formas utilizadas por Vertov para expor “como se faz cinema” foi a inclusão da câmera e do cinegrafista nas imagens do filme. Em um dos trechos, por exemplo, Vertov alterna planos que mostram o cinegrafista e sua câmera sobre um carro em movimento, filmando pessoas que estão em outros carros, também em movimento, com planos que exibem o ponto de vista da câmera, isto é, o que ela e o homem da câmera haviam registrado. A figura 2-2 evidencia que o carro e as pessoas que aparecem no primeiro plano não correspondem às pessoas e ao carro mostrado no plano seguinte – um truque para expor o poder da própria montagem.

### 2.2.1 Contra os letreiros

Uma forma utilizada por Vertov para expor sua perspectiva acerca de seus filmes e do cinema como um todo eram os próprios letreiros iniciais. Em *Cine-Olho*, lê-se: “Câmera-olho. Em seu primeiro reconhecimento. O primeiro filme não-ficção. Sem um roteiro. Sem atores. Fora do estúdio.”. Já em *Um homem com uma câmera*, os letreiros iniciais anunciam: “Uma gravação em seis rolos de filme”; “O filme representa um experimento na comunicação cinematográfica de eventos/fatos visíveis”; “Um filme sem intertítulos”; “Um filme sem roteiro”; “Um filme sem *set* e sem atores”; “Esse trabalho experimental almeja criar uma verdadeira linguagem universal de cinema baseado na sua total separação da linguagem da literatura e do teatro”; “Autor-supervisor do experimento: Dziga Vertov”. A cartela em que está escrito “Um filme sem intertítulos” se destaca porque remete a uma relevante diferença entre *Um homem com uma câmera* e *Cine-Olho*. No filme de 1924, os letreiros entre as cenas (os intertítulos) anunciam e explicam onde a câmera esteve e, conseqüentemente, o que será visto na tela. Alguns exemplos: “Câmera-olho no feriado da igreja. Ou o efeito caseiro da vodca caseira nas mulheres da aldeia”; “Com os jovens pioneiros da aldeia”; “Com os jovens pioneiros da cidade”. Essas cartelas são usadas para

explicitar ao espectador que as imagens existem somente porque a câmera esteve naqueles lugares, registrando a vida enquanto ela acontecia. No filme de 1929, não existem intertítulos, visto que o objetivo era “criar uma verdadeira linguagem universal”. Ou, seja, não era mais necessário um texto escrito para remeter à presença da câmera na tomada.

O uso, o não uso e a forma de uso de cartelas com texto escrito constitui para Vertov uma verdadeira marca de “evolução” do cinema preconizado pelo cine-olho. No limiar, estava a abolição de quaisquer textos escritos, que deveriam ser substituídos pela articulação dos planos na montagem. As pesquisas, os experimentos, erros e acertos neste âmbito são recordadas por ele de modo recorrente. No texto “Da história dos kinoks”, de 1929, Vertov declara que o primeiro estudo “decisivamente experimental” havia sido *A batalha de Tsaritsyne* (*Boi pod Tsaritsynom*, 1920). Com uma “montagem bastante rápida e sem legendas”, é considerado por Vertov o “ancestral” dos filmes *Cine-Olho* (1924) e *Um homem com uma câmera* (1929). “A construção da montagem desse primeiro estudo contou com uma linguagem fílmica: não havia legendas verbais.” (VERTOV, 2009a, p. 87). Fazendo referência a *Intolerância* (*Intolerance*, David W. Griffith), Vertov relata que, com *A batalha de Tsaritsyne*, o “ritmo de estudo” estava bastante acelerado e que ficaria cada vez mais fácil de ser compreendido. Mas, conforme relata, a projeção de *A batalha de Tsaritsyne* teve um efeito negativo quanto às possibilidades de um trabalho futuro. “Alguns chefes criativos realmente gostaram do filme. Entretanto, o Conselho Artístico e o governo responderam negativamente. Eu não poderia mais repetir experimentos como aquele.” (VERTOV, 2009a, p. 88). Nesse mesmo texto, Vertov comenta sobre a relação entre os filmes *Cine-Olho* e *Um homem com uma câmera*:

O filme *Cine-Olho* – a vida de improviso foi apresentado como “o primeiro reconhecimento da câmera” sobre a vida real. [...] Partindo dos princípios do cine-olho, eu mostrei a vida como ela é, pelo ponto de vista do olho humano melhorado, que vê melhor que o olho humano. Sentimos que era necessário usar todas as possibilidades da câmera em uma apresentação daquela vida que passa e em uma exibição de ângulos ainda desconhecidos por nós. Eu devo dizer que o tema de *Um homem com uma câmera* acabava de surgir – a única diferença era que a própria câmera não tinha sido mostrada na projeção. As

legendas, os títulos, continuamente, enfatizavam o fato de que algo tinha sido visto desta ou daquela forma, através do ponto de vista do cine-olho. (VERTOV, 2009a, p. 89). [Aspas do original]

É importante observar e pontuar que a pesquisa e as experiências realizadas por Vertov em um filme refletiam em outro. De um filme a outro, mais experimentos, mais conquistas. *Tsaritsyne* é considerado o ancestral entre os estudos cinematográficos, que levariam aos filmes seguintes. *Um homem com uma câmera* surge, de acordo com Vertov, “a partir” de *Cine-Olho*. Livrando-se das cartelas que tanto o incomodavam, Vertov pôde então, em 1929, “apresentar os fatos em uma linguagem cem por cento filmica” (VERTOV, 2009a, p. 90).

### 2.2.2 Montagem contínua e intervalo

A noção de cinema-olho não se relaciona apenas ao momento da filmagem. Ela contempla todo o processo de realização, da ideia inicial ao momento de dar a montagem por finalizada. A montagem, por sua vez, está presente sempre para Vertov, não se restringindo, de forma alguma, ao processo de selecionar pedaços de película e colá-los. Vertov cria e defende o conceito de “montagem contínua”, que pode ser entendida nessa equação que ele apresenta: “Cine olho = Cine-eu vejo (eu vejo com a câmera) + Cine-eu escrevo (eu gravo com a câmera sobre a película) + Cine-organizo (eu monto)”<sup>52</sup> (VERTOV, 1980a, p. 31). Esse método deveria ser aplicado em todos os filmes do cine-olho: “Qualquer filme do cine-olho está em montagem desde o momento em que se elege o tema até a saída da película definitiva, quer dizer, está em montagem durante todo o processo de fabricação do filme.”<sup>53</sup> (VERTOV, 1980a, p. 33). No texto “Kino-Eye”, Vertov expõe de forma mais detalhada todos os passos da montagem contínua:

1. Montagem durante a observação – orientando o olho nu a todo lugar, a todo momento.

---

<sup>52</sup> “Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo gravo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).”

<sup>53</sup> “Cualquier film del cine-ojo está en montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film.”

2. Montagem após a observação – organizando mentalmente o que foi visto, de acordo com traços característicos.
3. Montagem durante a filmagem – orientando o olho (auxiliado) da câmera no lugar observado na etapa 1. Ajustando para as condições de filmagem.
4. Montagem após a filmagem – organizando as imagens de acordo com traços característicos. Procurando os fragmentos de montagem que estejam faltando.
5. Aferição pela visão (à caça dos fragmentos de montagem) orientando-a instantaneamente em todo o ambiente visual com o objetivo de capturar os planos essenciais de ligação. Atenção excepcional. Uma regra militar: aferição de vista, velocidade, ataque.
6. A montagem final – revelando os temas menores, escondidos junto com os temas maiores. Reorganizando toda a filmagem na melhor sequência. Trazendo à tona o núcleo do objeto do filme. Coordenando os elementos semelhantes e, finalmente, calculando numericamente os grupos de montagem.<sup>54</sup> (VERTOV, 1984a, p. 72)

Na teoria de Vertov (e na aplicação prática), tão importante quanto o conceito de “montagem contínua” é o de “intervalo”.

A escola do cine-olho exige que o filme se construa sobre os “intervalos”, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação de umas imagens com as outras. Sobre as transições de um impulso visual a outro.<sup>55</sup> (VERTOV, 1980a, p. 34)

Na avaliação de Jaques Aumont (2004, p. 20), “Vertov inventa o conceito de intervalo, destinado a fornecer a chave da montagem cinematográfica (e também da filmagem e da visão)”. O intervalo é o movimento “entre” as imagens, o movimento “entre” um plano e outro. Assim, o intervalo substitui o *raccord*, tipo de montagem que almeja “apagar” a passagem de um plano a outro de modo

---

<sup>54</sup> “1. Editing during observation – orienting the unaided eye at any place, any time. 2. Editing after observation – mentally organizing what has been seen, according to characteristic features. 3. Editing during filming – orienting the aided eye of the movie camera in the place inspected in step 1. Adjusting for the somewhat changed conditions of filming. 4. Editing after filming – roughly organizing the footage according to characteristic features. Looking for the montage fragments that are lacking. 5. Gauging by sight (hunting for montage fragments) instantaneous orienting in any visual environment so as to capture the Essential link shots. Exceptional attentiveness. A military rule: gauging by sight, speed, attack. 6. The final editing-revealing minor, concealed themes together with the major ones. Reorganizing all the footage into the best sequence. Bringing out the core of the film-object. Coordinating similar elements, and finally, numerically calculating the montage groupings.”

<sup>55</sup> “La escuela del cine-ojo exige que el film se construya sobre los “intervalos”, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro.”

que o espectador não perceba as transições, concentrando-se na continuidade da narrativa visual.

A oposição dessas duas noções – *raccord* e intervalo – designa bem a diferença entre um cinema da continuidade dramática a ser estabelecida e restabelecida e um cinema da descontinuidade visual, no qual cada momento do filme deve transmitir uma parte da mensagem total e de sua verdade. O intervalo é, assim, um potencial de diferença [...] (AUMONT, 2004, p. 21)

Fica claro que, na concepção de Vertov, o *raccord* está para o cinema de ficção assim como o intervalo está para o cinema que ele, Vertov, defendia. Um cinema que deve mostrar e não esconder. Mostrar o real – do mundo, como um todo, e do cinema, parte desse mundo.

### 2.2.3 Imagem e som

A relevância de Vertov enquanto pesquisador e experimentador do cinema não se restringe apenas à instância “imagem”; ele também se dedicou ao “som”. Em várias partes do mundo, testes e pesquisas nessa área, tanto do ponto de vista técnico quanto estético, já ocorriam em anos que antecederam a *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, direção de Alan Crosland, 1927)<sup>56</sup>. O primeiro filme sonoro de Vertov foi *Entusiasmo: Sinfonia do Donbass* (*Entuziazm: Simfoniia Donbassa*), de 1931. Em 1936, Vertov escreveu um artigo em que propõe a formação de um “Laboratório de criação” para desenvolver de forma mais acelerada as pesquisas de equipamentos móveis e sincrônicos. No texto, ele afirma que a primeira grande barreira a transpor era a impossibilidade de gravar som e imagem em sincronia em todos os lugares onde o tema estava sob observação. Nesse mesmo texto, descreveu as condições técnicas que precisavam ser alcançadas:

1. A filmagem deve ser instantânea, sem nenhum atraso, em simultâneo com a ação do sujeito sob observação.
2. A filmagem deve ser silenciosa, para evitar atrair a atenção de quem está sendo filmado, e não deixar ruídos na gravação.

---

<sup>56</sup> Esse filme é considerado o marco da passagem do cinema silencioso para o cinema com som gravado.

3. A filmagem deve ser tecnicamente possível em qualquer lugar (uma casa de camponês, um campo, um aeroporto, um deserto, etc.).
4. As câmeras e o som devem ser interligados de forma que uma não obstrua a outra, de modo que a filmagem comece sem preparação e instruções, de maneira que o conjunto esteja em contínua prontidão, sem necessidade de marcações especiais para a sincronização.
5. A qualidade do som deve atender aos requisitos padrão em vigor no momento em que nossos melhores filmes tenham sido concluídos.
6. O equipamento para a filmagem sincronizada deve ser compacto e não deve depender da presença de uma rede elétrica no local.
7. A possibilidade de acidentes deve ser eliminada, já que estamos filmando cenas e ações que não podem ser repetidas (não estamos lidando com pessoas que estão atuando/encenando).
8. As ações do cinegrafista e do técnico de som devem ser coordenadas e conectadas ao máximo, simultâneas – isso pode ser melhor alcançado pela combinação da gravação de som e imagens sobre duas faixas em uma única câmera.
9. Enquanto se solucionam os problemas relacionados à gravação independente de rede elétrica, nós podemos ao mesmo tempo, implementar outras soluções técnicas no laboratório, que já foram desenvolvidas, mas ainda não executadas pelo nosso grupo (tipos essenciais de filmes e lentes, rodar em ambientes internos, à noite, às escondidas, a distância, etc.)
10. Para filmar de forma competente o comportamento humano fora do estúdio, sob condições naturais, é indispensável concentrar em um único local todas as técnicas e métodos de filmagem, assim como os equipamentos especiais, descobertos e inventados em épocas diversas. Isto é possível somente sob as condições de um laboratório criativo.<sup>57</sup> (VERTOV, 1984c, p. 138-139)

Assim, Vertov antecipou em algumas décadas o que seriam as conquistas tecnológicas do fim dos anos 1950 e princípio dos anos 1960, quando câmeras

---

<sup>57</sup> “1. The filming should be instantaneous, that is, subject to no delay, simultaneous with the action of the subject under observation. 2. The filming should be noiseless, to avoid attracting the attention of the subject being filmed, and should leave no background noise on the film. 3. Filming should be technically possible anywhere (a peasant hut, a field, an airport, a desert, etc.). 4. Both cameras, silent and sound, should be interconnected so that one camera does not impede the other, so that the filming begins without preparation and signals, so that the whole is in continual readiness, requiring no special guide marks for synchronization. 5. The sound quality should meet standard requirements in effect at the time our best films were completed. 6. The equipment for sync shooting should be compact, without bulky accumulators, and should not depend on the presence of an electrical network on location. 7. The possibility of mishaps should be eliminated since we're filming scenes and actions that cannot be repeated (we are not dealing with people who are acting). 8. The actions of the cameraman and soundman should be maximally coordinated and united, simultaneous – this can be best achieved by combining the sound and silent recordings in a single unified camera with two tracks. 9. While solving the problems related to the sound camera and filming independent of an electric network, etc., we can, at the same time, implement other technical solutions in the laboratory, those that have already been developed but not yet carried out by our group (essential types of film and lenses, shooting indoors, at night, in concealment, from a distance, etc.). 10. To film human behavior competently outside the studio, under natural conditions, it's indispensable to concentrate in a single place all the techniques and methods of filming, as well as the special devices, discovered and invented at various times. This is possible only under the conditions of a creative laboratory.”

leves e gravadores portáteis de áudio vieram a ser utilizados pelos cineastas do cinema direto e do cinema verdade. Mas essa antecipação não significa que o cinema de Vertov possa ser identificado com a ética e a estética “do real” dos anos 1960. Como bem aponta Da-Rin (2006, p. 126), para os cineastas do direto, “a não-intervenção durante a filmagem representava um respeito quase sagrado ao ‘real’, razão de uma postura neutra do cineasta, ‘observando aquele mistério supremo, a realidade’” [aspas simples do original]. Já para Vertov, na avaliação de Da-Rin,

a “vida de improviso” nunca significou uma renúncia em manipular livremente as imagens. Ao contrário, ele as sobrepunha e as subdividia, invertia seu movimento, operava com diversas velocidades de câmera, enfim, trabalhava com os “cine-objetos” como signos de uma livre escritura audiovisual. (DA-RIN, 2006, p. 126) [Aspas do original]

Por fim, é preciso pontuar que a obra de Vertov sobreviveu ao contexto de sua época. Sua obra não tem importância apenas como documento histórico para que se obtenham informações sobre aqueles primeiros anos da Revolução Soviética. Por quê? Porque sua obra não se restringiu a “veicular conteúdo” nem a “transmitir a mensagem” socialista. Os filmes que realizava eram também experiências – experiências em que testava e defendia suas convicções sobre o cinema futuro. Assim, a forma de seus filmes e toda a pesquisa relacionada a ela permanecem questões atuais.

### **2.3 Wiseman: a mosca é um inseto inconsciente**

Frederick Wiseman, nascido em Boston (Estados Unidos), em 1930, tornou-se um dos nomes mais importantes do cinema direto, embora ele não goste de ser enquadrado em categorias documentárias específicas. Afirma, por exemplo, que o termo cinema observacional dá impressão de ser uma técnica que consiste em gravar todas as coisas que aparecem pela frente, como se tudo tivesse o mesmo valor. Sem ignorar a aversão do diretor à categorização do seu trabalho, considero o trabalho deste cineasta eminentemente identificado com o modo observativo, conforme a classificação proposta por Nichols.

Wiseman construiu um método próprio de trabalho, bastante rígido e seguido à risca em todos os seus filmes. O tema e o cenário principais desse documentarista são instituições estadunidenses, como asilos, escolas, hospitais e prisões. Os filmados são pessoas que trabalham ou moram nas instituições ou, ainda, que delas fazem uso. O trabalho de Wiseman resulta em documentários em que figura e fundo – pessoa e instituições, no caso – não são facilmente distinguíveis um do outro.

Antes de ingressar na carreira de documentarista, Wiseman formou-se em Direito e atuou como professor dessa área durante alguns anos. Costuma dizer que essa experiência se tornou útil na realização de seus filmes, porque os responsáveis pelas instituições em que pretende realizar os documentários pensam que ele entende de leis mais do que de fato entende. Essa percepção, em sua avaliação, serve para abrir portas e facilitar seu acesso aos locais que elege para filmar.

A estreia de Wiseman foi com *Titicut Follies* (1967), rodado dentro de um manicômio judicial. A polêmica, que marca a trajetória cinematográfica de Wiseman, já se faz presente em seu primeiro filme, que permaneceu censurado durante mais de 20 anos, período em que pôde ser exibido somente para públicos restritos, como em escolas e universidades. *Titicut Follies* é, certamente, um marco do cinema documentário, tanto pelo seu conteúdo, quando pelo método adotado por Wiseman, que ele seguiria usando em todos os seus filmes.

Outras instituições norte-americanas exploradas por Wiseman em seus documentários foram o exército (*Basic Training*, 1971), a polícia (*Law & Order*, 1969), hospitais (*Hospital*, 1970, e *Near Death*, 1989), os tribunais (*Juvenile Court*, 1973), a escola (*High School*, 1968, e *High School II*, 1994) e o sistema de assistência social (*Welfare*, 1975).

A forma de aproximação de Wiseman consiste, inicialmente, em um contato com os responsáveis pela instituição onde quer realizar o documentário. Explica seus objetivos, pede permissão para filmar e estabelece um contrato que lhe assegure autonomia tanto no que se refere à filmagem, quanto à montagem. Recebida a autorização, Wiseman dedica cerca de um mês para observar o

local, sem realizar nenhuma filmagem. Ele procura não esconder nada das pessoas que vão ser filmadas e, por isso, realiza reuniões com quem trabalha nas instituições para explicar-lhes o que irá fazer lá. Além da autorização geral do responsável pela instituição, também sempre obtém autorização das principais pessoas filmadas. Ele explica:

Às vezes eu a obtenho [a autorização] antes da filmagem, normalmente eu a obtenho depois, porque não quero interromper e dizer: “Não faça isso, quero explicar o que estou fazendo”. Eu filmo e, depois, explico o que estou fazendo e, se eles dizem “não”, então eu não uso. Mas é um risco que vale a pena assumir porque 99% das vezes, mais que 99% das vezes, as pessoas não se opõem. (WISEMAN, 2001)<sup>58</sup> [Aspas do original]

A equipe de filmagem é reduzida, composta por um operador de câmera e pelo próprio Wiseman, que, além de ser diretor e produtor, responsabiliza-se também pela captação de áudio. Em alguns casos, Wiseman conta também com um assistente de câmera. O objetivo com essa formatação da equipe é o mesmo dos demais realizadores do cinema direto: tentar não chamar a atenção e interferir o menos possível no decurso normal dos acontecimentos. Ele afirma que nunca dá indicações às pessoas que filma e que a equipe tenta ter a menor influência possível sobre a realidade filmada, sem, no entanto, jamais se dissimular (GAUTHIER, 2011, p. 141). Ao mesmo tempo em que explicita às pessoas filmadas os seus objetivos, Wiseman não concede a elas qualquer controle sobre o material captado, muito menos sobre o resultado da montagem.

O período de filmagem consiste, para Wiseman, em espera e “faro” para decidir o que filmar. Wiseman e a equipe passam dias inteiros nas instituições, mas a câmera não fica ligada o tempo todo. Aqui é importante lembrar que Wiseman, bem como os demais realizadores do cinema direto – e, igualmente, os do cinema verdade – utilizavam película e não poderiam, por questão de economia de negativo, filmar o tempo todo. Uma diferença importante em relação ao processo atual de produção de documentários, em que a tecnologia digital

---

<sup>58</sup> Disponível em:

<[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick\\_wiseman\\_2001.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick_wiseman_2001.htm)>.

Acesso em: 18 jun. 2015.

possibilita manter as câmeras ligadas e gravando durante todo o tempo, se esta for a opção do realizador e se houver estrutura de produção suficiente para tal. A decisão sobre o que filmar, para Wiseman, resulta do cruzamento de dois fatores. O primeiro são as indicações que recebe e que anota durante o período de contatos e de observação; o segundo, o acaso. Nas palavras do documentarista:

Filmo determinada sequência, conforme o que me foi assinalado, ou, às vezes, é o acaso que me guia... Grande parte do tempo de filmagem se passa na espera. Para *Welfare*, filmei em média duas horas por dia, mas estávamos lá da abertura ao fechamento: ficamos lá, olhamos, observamos... Para *Welfare*, filmei 30.000 metros de negativo, ou seja, mais de 40 horas de material bruto em quatro semanas, para conservar, finalmente, um pouco mais de duas horas e meia delas... A escolha das cenas na filmagem deve muito à intuição, ao “faro” ... (WISEMAN, *apud* GAUTHIER, 2011, p. 141)

Esse método é chamado por Gauthier de “improvisação preparada”. Isto é, os acontecimentos significativos e importantes podem ocorrer durante as filmagens, mas, para captá-los, é necessário estar preparado, com o olhar aguçado e tomar a decisão de quando começar a filmar. “Poderíamos pensar que o acaso faz muitas coisas, e que basta, afinal de contas, se deixar levar por ele. Seria esquecer que o acaso só satisfaz aqueles que estão preparados para o encontro.” (GAUTHIER, 2011, p. 142)

A montagem é, para Wiseman, o momento de dar forma e construir a “ilusão” da estrutura dramática. Dezenas de horas filmadas precisam ser condensadas em aproximadamente duas horas.

Eu edito os filmes. Eu filmo entre 80 e 120 horas, e acabo usando 3% do material. Os filmes são muito editados. Um filme como *Belfast, Maine*<sup>59</sup>, que é exibido neste festival<sup>60</sup>, tem 3.600 cortes, o que é um enorme número de cortes em um documentário. Há uma cena de 11 minutos na qual há 270 cortes. Os filmes são muito editados. (WISEMAN, 2001)

---

<sup>59</sup> Filme de 1999, que aborda o cotidiano da comunidade na antiga cidade portuária de New England, com ênfase no trabalho e na vida cultural.

<sup>60</sup> Wiseman se refere ao Festival Internacional de Documentários *É tudo Verdade*. Em 2001, em sua sexta edição, o festival fazia uma homenagem a Wiseman e exibiu oito de seus filmes. A entrevista ao programa *Roda Viva*, do qual esse trecho foi extraído, foi concedida durante o período da realização do festival.

Wiseman costuma ser bastante econômico no que se refere aos recursos de montagem. Utiliza basicamente o corte seco e não usa qualquer efeito de transição entre os planos. O som, por sua vez, é quase sempre sincrônico às imagens que estão sendo mostradas. Wiseman faz concessões à assincronia apenas para suavizar, sonoramente, a passagem de um plano a outro.

[...] nunca uso o som de uma cena em outra cena. Eu só faço isso quando... digamos que haja uma cena com carros. Em vez de cortar o som do carro abruptamente quando a cena seguinte começa, eu coloco o som de um carro sob a cena seguinte e diminuo discretamente. [...] Ou digamos que há uma banda, música em uma cena. Eu continuo na cena seguinte, mesmo que ela tenha sido gravada duas semanas depois, simplesmente para suavizar a edição. Por outro lado, não acrescento som, não acrescento palavras a uma cena na qual não tenham sido originalmente gravadas. (WISEMAN, 2001)

Outro recurso utilizado por Wiseman na montagem são os *inserts*. Em *High School*, por exemplo, é provável que Wiseman tenha filmado na íntegra as conversas entre o orientador educacional e os alunos que recebe em sua sala. Também é provável que tenha filmado aulas inteiras. Wiseman não costuma utilizar *jump cuts* na montagem. Então, para condensar esse tipo de sequência, Wiseman faz uso de *inserts*, como planos detalhe de mãos e de outras partes do corpo das personagens, planos detalhe do ambiente e ainda contraplanos dos ouvintes (Figura 2-3). Ele prefere sempre suavizar as passagens de tempo com o uso dos *inserts* em detrimento do uso de *jump cuts*. O tempo real de uma aula ou de uma conversa é, assim, reduzido. Mas para o espectador, ao menos para aquele que não faz análise dos procedimentos formais, resulta a impressão de que não houve elipses temporais na montagem. Se, por um lado, Wiseman comprime o tempo, por outro, ele ressalva que jamais faz inversões temporais na ordem dos acontecimentos de uma sequência.

[...] uma cena em tempo real pode durar uma hora. Dessa hora posso filmar 58 minutos. Dos 58 minutos posso usar 5, às vezes posso usar 5 minutos consecutivos, mas é muito raro. Normalmente pego 37 segundos aqui, um minuto e meio aqui, 40 segundos lá... E, com o uso de imagens de pessoas que não estão falando, edito de forma que pareça que ocorreu da forma que você vê. Mas nada foi acrescentado, só que os primeiros 30 segundos podem estar ligados com os últimos, com algo que aconteceu 42 minutos depois. E tento editar de uma

forma que seja justa com o espírito e a intenção da conversa original. (WISEMAN, 2001)



Figura 2-3: Fotogramas de High School

O uso de uma única câmera nas filmagens também é marca do método de Wiseman. Somente em poucos casos, ele faz uso de câmera adicional. Em *Tribunal Juvenil*, para as cenas de tribunal, Wiseman dispôs uma câmera no fundo da sala em uma posição fixa para filmar o juiz durante todo o tempo, enquanto a outra câmera ficava liberada para cobrir os demais personagens. Nesse caso específico, seria impossível cobrir tudo o que interessava – e que seria necessário para a montagem – com uma única câmera. Outra oportunidade em que Wiseman usou uma segunda câmera foi na sequência final de *Basic training*, a cerimônia de formatura. Aqui, também era preciso cobrir, simultaneamente, os oficiais na banca examinadora e os soldados marchando diante da banca.

Wiseman não filma a equipe. Mais um aspecto importante da concepção de documentário desse cineasta. Para ele, o espectador não precisa ser avisado de que uma equipe esteve lá para registrar os acontecimentos.

Acho que todos os que assistem a um filme sabem que é um filme. Não é preciso ter imagens da câmera. Alguns documentaristas gostam de ter imagens de si próprios, o que é uma forma de narcisismo que, às vezes, é associada a esse tipo de filmes. Mas eu nunca penso que o filme é tão poderoso que o espectador deve ser lembrado de que está

vendo um filme. Gosto de ser capaz de mostrar que o que estão vendo são eventos externos ao processo de filmagem. (WISEMAN, 2001)

Além de não incluir a equipe, a câmera e o microfone no quadro durante a filmagem, Wiseman também tem outro cuidado, desta mesma ordem formal, agora no momento da montagem. Ao escolher as tomadas, ele exclui todos os trechos em que as pessoas filmadas tenham olhado para a câmera. Ou seja, no que diz respeito à quarta parede, o documentário de Wiseman almeja uma estrutura semelhante à dos filmes de ficção de decupagem clássica. Essa opção fica clara quando Wiseman afirma que gosta de causar nos espectadores a sensação de que veem “eventos externos ao processo de filmagem”. No trecho acima, Wiseman também critica a inclusão de imagens do diretor e da equipe no filme, considerando narcisismo tal procedimento. Obviamente, Wiseman não relativiza a opção, visto que cada diretor adota procedimentos diferenciados e que cada procedimento tem suas peculiaridades. Os filmes do modo participativo, por exemplo, são baseados, justamente, na interação do diretor com as demais pessoas filmadas e nos resultados desse “encontro”, o que, em muitos casos, torna natural uma imagem-câmera que mostre também o cineasta e sua equipe.

Produzir um documentário que cause a impressão de que os acontecimentos foram registrados “como se a câmera não estivesse lá” é uma das bases do cinema direto. Por conta disso, essa técnica foi chamada pelos próprios cineastas do direto de “mosca na parede”. Câmeras leves e gravadores portáteis permitiam essa espécie de “invisibilidade” das equipes. No entanto, Wiseman não gosta das expressões “observacional” e “mosca na parede”; para ele, elas acarretam uma conotação de “passividade”, o que não é, na sua avaliação, uma característica dos filmes que realiza.

A observação é importante para tudo, não apenas para o cinema. [...] O que mais um documentário poderia ser? Esses filmes são também uma série de outras coisas, são extremamente estruturados, dramáticos... “Observacional” é outra maneira de usar a expressão bastante pejorativa “mosca na parede”, que implica certo grau de passividade, e esse tipo de cinema não tem nada de passivo. A todo momento é preciso fazer escolhas: o que filmar, como filmar, quando parar, quando começar etc. Você não coloca simplesmente uma câmera no canto de uma sala, a liga e deixa as coisas acontecerem,

que é o que a palavra “observacional” sugere. Não sou um grande fã desse tipo de cinema. (WISEMAN, 2013, p. 90) [Aspas do original]

Na mesma entrevista da qual foi extraído o trecho acima, Wiseman é questionado sobre a associação que os críticos fazem dos seus filmes ao cinema verdade e ao cinema direto, e sobre se os filmes dessas vertentes teriam lhe servido de referência. Wiseman é enfático: não se identifica com nenhum desses estilos.

Nenhum deles foi referência, não me lembro de ter visto nada que tenha servido de referência. Acho expressões como “mosca na parede” repugnantes. Ora, você não é uma mosca na parede. A mosca é um inseto inconsciente que vaga por aí em busca de alimento. Para fazer um filme, é preciso ser muito consciente e seletivo. (WISEMAN, 2013, p. 91) [Aspas do original]

Fica claro, assim, que, para Wiseman, a posição de recuo durante as filmagens não redundava em um documentário “objetivo”, uma característica muitas vezes atribuída ao modo observativo. É preciso ser muito consciente e seletivo, pontua Wiseman.

No modelo de documentário de Wiseman não cabem, naturalmente, a utilização da entrevista como estratégia de abordagem. Isso não impede que lhe perguntem sobre isso. No programa *Roda Viva*, respondendo sobre o fato de prescindir dessa possibilidade de interação, Wiseman diz que a entrevista serve para certos tipos de documentário, mas não para o seu. Por considerar que as perguntas do mediador do programa também são importantes, incluiu-as no trecho a seguir:

Paulo Markun: Este é o mais antigo programa de entrevistas da televisão brasileira e também certamente o mais longo, uma hora e meia. Então a primeira pergunta que eu faço ao senhor, até por causa disso, o que o senhor tem contra as entrevistas, já que nenhum dos seus documentários utiliza esse recurso de esclarecimento, de investigação do que pensam as pessoas?

Frederick Wiseman: Não tenho nada contra entrevistas, em tese. Um dos melhores documentários que conheço é baseado em entrevistas, *Hotel Terminus* [vencedor do Festival de Cannes em 1988], de Marcel Ophüls. Mas o que tento fazer em meus filmes é retratar eventos reais enquanto ocorrem. E entrevistas normalmente não fazem parte da vida cotidiana. Minha técnica é captar eventos não ensaiados e, depois, editá-los em forma dramática. É apenas uma técnica diferente. Não digo que uma é melhor que a outra.

Paulo Markun: Mas eu imagino que em certas circunstâncias é complicado de se registrar partes da realidade sem o uso da entrevista. Quer dizer, menciona o fato, por exemplo, tudo o que é relativo a coisas acontecidas anteriormente, as pessoas podem citar numa entrevista, mas dificilmente vão mencionar naquelas situações de cotidiano que o senhor registra.

Frederick Wiseman: Um documentário não precisa, necessariamente, lidar com o passado. Ele pode lidar com o presente, e, por inferência, sugerir o passado. Nenhum documentário, livro, peça ou filme de ficção é capaz de mostrar todos os aspectos de seu tema. É necessário selecionar e limitar. Com minha técnica, ganha-se algo e perde-se algo. Quando se faz um filme de entrevistas, pode-se lidar com questões mais abstratas, e, talvez, com questões históricas, mas há menos chance de lidar com questões atuais. Não se trata de uma coisa ou outra, trata-se de o que você quer fazer. (WISEMAN, 2001)

Sobre a escolha dos seus temas, Wiseman explica que eles dizem respeito a uma opção pessoal. Costuma afirmar que faz filmes “*for fun*” e para satisfazer aquilo que deseja em determinado momento.

Escolho temas que me interessam. Tento escolher temas que eu acho que serão suficientemente complexos para eu passar um ano trabalhando neles. Na minha mente há 20 milhões de bons temas, é uma questão de qual atrairá meu interesse em um determinado ano. Por exemplo, quando eu estava com quase 50 anos, achei que seria divertido fazer um filme sobre uma agência de modelos. Então fiz um filme sobre uma agência de modelos. (WISEMAN, 2001)

O estabelecimento de um espaço físico restrito (o das próprias instituições) é outro ponto importante do método de Wiseman. Em geral, ele filma apenas dentro dos limites físicos das instituições. Quando muito, insere alguns planos das redondezas, geralmente no início do filme, indicando que a equipe, a câmera e o microfone estão indo para aquele local. É o caso, por exemplo, de *High School*. Com a câmera dentro de um veículo, a sequência inicial é composta de uma série de planos de deslocamento pelas ruas até chegar ao prédio da escola. O próximo plano já mostra o lado de dentro do prédio e todas as demais sequências se passarão em interna. As pessoas são observadas e filmadas somente durante o período em que passam dentro das instituições. A equipe de filmagem jamais sai da instituição para, por exemplo, acompanhar e registrar o cotidiano de um funcionário fora de seu local de trabalho. Conseqüentemente, as personagens que serão vistas nos documentários de Wiseman estarão restritas aos aspectos de suas vidas relacionados à instituição.

A escolha dos lugares em que vai filmar obedece a dois critérios. O primeiro é de ordem prática: a autorização. Em segundo lugar, Wiseman leva em conta as indicações e informações fornecidas a ele por pessoas que conhecem mais do assunto do que ele próprio. “Esses são os dois critérios, e os dois se inter-relacionam. Eu pergunto muito. Por exemplo, quando fiz o filme sobre a polícia, perguntei a pessoas que conheciam a polícia nos EUA onde seria um bom lugar para ir.” (WISEMAN, 2001). Wiseman prefere locais “no qual as pessoas se esforçam e fazem o melhor que podem” (WISEMAN, 2001) e que não sejam alvo fácil, como um local “obviamente corrupto”. Na mesma entrevista ao Roda Viva, o mediador Paulo Markun questiona sobre a importância do espaço físico, sempre em torno de instituições. “A sensação que dá é algo que acontece entre quatro paredes, num limite físico, e que tem a sua própria história e que a maioria da sociedade não conhece, é isso?” Wiseman responde:

É verdade. E eu faço isso porque acho que ajuda o filme. Ao ter uma visão intensiva sobre um lugar, você pode ter uma noção... Todos os lugares têm regras, e você tem uma noção de como as regras funcionam, como são feitas, como são seguidas, se são seguidas, situações nas quais se foge delas... A analogia que costumo fazer é que as instituições têm as mesmas funções das linhas ou da rede em uma quadra de tênis. Elas fornecem um limite. O que acontece no edifício que abriga a instituição, ou, no caso de *Belfast, Maine*, a zona do canal, a área geográfica é algo que pode ser incluído no filme. O que acontece do lado de fora é outro filme, ou não é adequado para incluir no filme. Isso me ajuda a estabelecer limites. Quando eu fiz o filme sobre previdência social, tudo aconteceu em um edifício. Tive a opção de ir aos apartamentos onde os beneficiários moravam, de ir a abrigos, a outras agências de previdência, de ir com pessoas que procuravam empregos. Tudo se relaciona com o tema mas, ficando em um edifício, em uma agência, achei que poderia captar a conexão entre os funcionários, como eles trabalham, a relação entre eles e os clientes, os clientes que voltavam muitas vezes, como as regras eram interpretadas no local, como eram feitas reuniões para instruir os funcionários sobre como interpretar as regras. Olhar intensamente um local fez com que o filme tivesse uma certa densidade que poderia não ter tido se tivesse se espalhado, dessa forma ele seria mais diluído ou superficial. (WISEMAN, 2001)

Quanto a um possível papel que o documentário possa exercer na sociedade, Wiseman se mostra bastante reticente e pessimista. É o que se depreende das respostas que deu aos curadores da mostra “Frederick Wiseman – O documentário além da observação”, realizado no Rio de Janeiro, em 2013:

[Pergunta]: Você acha que os cineastas são responsáveis pelo impacto de seus filmes na vida das pessoas?

Wiseman: Bom, acho que o cineasta tem a responsabilidade de fazer um filme que seja justo com sua experiência, que no fim é o tema do filme. Isso significa dizer que é preciso ter algum padrão interno de justiça, e espero que eu o tenha. Nem todo mundo vai concordar comigo, achar meu padrão de justiça justo. Acho muito importante tratar as pessoas decentemente, humanamente, de uma forma justa etc. [...]

[Pergunta]: Seus filmes muitas vezes mostram as relações de poder entre os indivíduos. Com a ideia de poder em mente, você acha que o cinema tem o poder de alterar aspectos da vida contemporânea?

Wiseman: Não... Quero dizer, não conheço nenhum exemplo. Fui a uma universidade americana certa vez e expressei esse ponto de vista. Pedi ao público um exemplo de qualquer obra, não só cinematográfica, que tivesse produzido uma mudança social. Alguém levantou a mão e disse que *As bodas de Figaro* tinha causado a Revolução Francesa. Antes, não sabia disso. (WISEMAN, 2013, p. 95-96)

Sobre a relação com as pessoas que se tornam personagens de seus documentários, Wiseman é bastante pragmático: “Quando vou fazer um filme, não é minha intenção conquistar novos melhores amigos. Estou lá para fazer um filme.” (WISEMAN, 2013, p. 95). Assim, salvas poucas exceções, Wiseman não retorna ao lugar de filmagem nem mantém contato com as pessoas que filmou. Quanto a exibir o filme no local em que foi filmado e para as pessoas que participaram dele, Wiseman costuma fazer isso “quando as pessoas estão disponíveis”. Sobre sua motivação para fazer documentários, Wiseman traz o assunto para o âmbito de sua satisfação pessoal e profissional.

[Pergunta]: O que o estimula a continuar fazendo filmes?

Wiseman: Eu gosto. É interessante. É melhor que trabalhar para ganhar a vida.

[Pergunta]: É claro que gosta, mas você pensa sobre a razão de gostar?

Wiseman: Por que gosto de fazer cinema? É uma coisa que exige muito de você. É um esporte, portanto é fisicamente cansativo. E exige muito do seu intelecto, porque você tem de encontrar uma maneira de resolver todos os tipos de questões complexas. Em cada filme que faço surgem novos problemas sobre os quais tenho de pensar, então é uma forma de ter uma vida profissional muito exigente e muito intensa, uma vida profissional que seja intelectual e emocional. Cada filme é um novo desafio, pois cada filme tem seu próprio conjunto de problemas intelectuais e fílmicos. (WISEMAN, 2013, p. 96)

Wiseman se mostra bastante crítico em relação ao alcance social de seus filmes e prefere tratar seu ofício de documentarista como um trabalho que lhe traz satisfação pessoal. Penso que uma coisa não exclui a outra. Os filmes de Wiseman, independentemente das reticências do diretor, causam impacto, mesmo que em círculos restritos, como ocorre com a maior parte da produção documentária. Seu depoimento, entretanto, alerta os realizadores para que não deixem de lado o “prazer” e a “realização pessoal”.

#### **2.4 Rouch: faço parte do culto, a câmera de filmar é um objeto do ritual**

Jean Rouch (1917-2004) disse em várias oportunidades que os antropólogos o consideravam um cineasta e que os cineastas o tinham como antropólogo. Ele, por sua vez, preferia a denominação antropólogo-cineasta. E, de fato, os dois campos que constroem a trajetória de Rouch, a antropologia e o cinema, estão interligados de tal forma que não é possível decidir se ele pertence mais a um ou mais ao outro. Essa dúvida não é um problema, uma vez que a imbricação das duas áreas constitui a singularidade e a força de seu pensamento, de sua metodologia e de suas realizações.

Jean Rouch é o principal expoente do cinema verdade, corrente do documentário que se desenvolveu na França no início dos anos 1960 e que tem seu marco no filme *Crônica de um verão* (1960, *Chronique d'un été*), dirigido por ele junto com Edgar Morin. Do ponto de vista técnico, o cinema verdade se constitui e se viabiliza a partir das mesmas inovações que propiciaram o surgimento do cinema direto nos Estados Unidos: câmeras mais leves, gravadores portáteis de áudio e a possibilidade de captar som sincrônico às imagens. As necessidades tecnológicas apontadas por Dziga Vertov para desenvolver o “cinema do real” estavam, quarenta anos depois, finalmente, à disposição dos realizadores. Como se sabe, os novos equipamentos foram apropriados de formas diferentes. Se nos Estados Unidos, os documentaristas utilizaram o grupo sincrônico leve para se posicionar de modo discreto diante dos acontecimentos, na França, os mesmos equipamentos serviriam para que realizadores interagissem com as pessoas filmadas. O cinema do modo

observativo preconizava o recuo durante a filmagem, a menor interferência possível. Já no modo participativo, o cineasta não só assume a presença da câmera (e da equipe, naturalmente) como a converte em agente catalizador dos acontecimentos. Em vez da “mosca na parede”, que observa sem ser percebida, “a mosca na sopa”.

Rouch dizia que “ao ligar uma câmera uma privacidade é violada”. A partir de tal convicção, não convinha, como faziam os cineastas do direto, tentar se camuflar sob uma suposta invisibilidade. A câmera e o diretor faziam (e deveriam fazer!) parte da cena tanto quanto as pessoas filmadas. Importante registrar que esse modo de pensar não surgiu para Rouch como um postulado teórico-metodológico, o qual ele viria a “aplicar” em seus filmes. Ao contrário, foram as experiências de realização fílmica que, pouco a pouco, filme após filme, construíram sua perspectiva. Assim, as estratégias fílmicas e o(s) modo(s) de aproximação foram estruturados por Rouch a partir das práticas de realização. Não há, em Rouch, um modelo *a priori*. É o fazer filmes que lhe permite desenhar uma forma de aproximação, moldar um estilo e nutrir seu pensamento.

Diferente de *Crônica de um verão*, que tem Paris e os parisienses como cenário e personagens, a maior parte dos filmes de Rouch se desenvolveu na África. Seu primeiro contato com o continente africano foi durante a Segunda Guerra Mundial. Soldado do exército francês, Rouch tinha sido preso pelos alemães em 1941 e, junto com dois amigos, partiu para trabalhar como engenheiro civil no oeste africano. Voltou à Paris liberada e passou a cursar antropologia e filosofia. Logo após o fim da Guerra, Rouch frequentou, no Museu do Homem de Paris, aulas destinadas a treinar estudantes de antropologia como cinegrafistas. Rouch decidiu, então, votar à África, agora como antropólogo. Iria descer o Rio Níger de canoa. Diante disso, Marcel Griaule, seu professor, disse-lhe que deveria levar uma câmera e um gravador. Griaule propôs dar a Rouch sua câmera 35 mm, que pesava cerca de vinte quilos. “Felizmente um de meus amigos era cinegrafista e me disse para ir ao mercado de pulgas de Paris onde

eu poderia encontrar uma Bell & Howell 16 mm<sup>61</sup>” (ROUCH, 2003, p. 219). Era a câmera que os cinegrafistas norte-americanos tinham usado durante a guerra. “E foi com aquela câmera que eu descobri como fazer filmes<sup>62</sup>” (ROUCH, 2003, p. 219).

Entre 1947 e 2002, Rouch realizou 107 filmes (GONÇALVES, 2008, p. 22), a maior parte deles rodada em países africanos (Níger, Gana, Costa do Marfim, Burkina Fasso, Mali e Senegal). Para Gonçalves (2008, p. 22), o local escolhido por Rouch, “lhe permitiu experimentar, via a diferença, linguagens e técnicas narrativas colocando em conexão a Antropologia e o cinema, ambos concebidos como produtores de conhecimento”. Gonçalves também lembra que Rouch criou diversos conceitos a partir, justamente, da longa vivência com os povos e com o contexto africanos.

A partir de uma imersão no continente africano e no processo de realização de seus filmes, Rouch cria conceitos em profundo diálogo com as teorias da Antropologia e do cinema: “cine-transe”, “antropologia compartilhada”, “câmera participante”, “etnoficção”. (GONÇALVES, 2008, p. 26) [Aspas do original]

Jean Rouch credita a Robert Flaherty e a Dziga Vertov o seu modo de fazer filmes e a própria invenção do filme etnográfico. No texto “O cinema e os homens”, de 1974, ele analisa as principais contribuições e influências dos dois precursores, que, assim como ele, também aprenderam a partir do processo de campo. “Robert Flaherty era um geógrafo-explorador que estava fazendo etnografia sem saber disso<sup>63</sup>”, avalia Rouch (1974)<sup>64</sup>. Já Vertov “era um poeta futurista que estava fazendo sociologia também sem saber disso<sup>65</sup>” (ROUCH, 1974). Para Rouch, Flaherty inventou, também sem o saber, dois procedimentos: a observação participante e o *feedback*.

---

<sup>61</sup> “Fortunately one of my friends was a cameraman, and told me to go to the Paris flea-market where I could find a Bell & Howell 16 mm.”

<sup>62</sup> “And it was with that camera that I discovered how to make films.”

<sup>63</sup> “One, Robert Flaherty, was a geographer-explorer who was doing ethnography without knowing it.”

<sup>64</sup> Disponível em: <<http://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2015.

<sup>65</sup> “The other, Dziga Vertov was a futurist poet who was doing sociology, equally without knowing it.”

Quando Flaherty construiu seu laboratório de revelação na Baía de Hudson e projetou suas imagens para Nanook, ele não tinha ideia de que estava inventando, naquele momento, a observação participante (um conceito ainda usado por etnógrafos e sociólogos cinquenta anos depois) e feedback (uma ideia que, só agora, nós estamos toscamente experimentando).<sup>66</sup> (ROUCH, 1974)

Jean Rouch aprendeu com os filmes de Robert Flaherty que a convivência com as pessoas filmadas era um procedimento essencial para a realização dos filmes. Mas Rouch aprofunda o sentido das relações estabelecidas com os povos estudados e filmados. Não se trata somente de garantir o consentimento e a colaboração de pessoas e de grupos humanos. A postura metodológica de Rouch vai dar início à “antropologia compartilhada”, uma verdadeira revolução para os estudos etnográficos. Com Rouch, o etnógrafo deixa de ser aquele pesquisador que vai até um povo estrangeiro e se porta como um visitante temporário, que observa e anota informações para, então, voltar à academia de seu país, onde redigirá seu texto, texto que, por sua vez, será divulgado apenas entre os pares do pesquisador. Rouch inverte as relações e embaralha os papéis do observador e do observado. As pessoas de quem se aproxima deixam de ser apenas “objeto da observação” e passam a ser consideradas sujeitos; ao mesmo tempo, ele, Rouch, sem abandonar o papel de sujeito-observador-pesquisador, converte-se também em objeto da própria pesquisa. Isso porque o “objeto do estudo” não é mais apenas o sistema observado, mas também a interação construída entre todos os sujeitos envolvidos. Nas palavras de Jean Rouch:

O cinema, para mim é um meio de estabelecer um diálogo antropológico entre pessoas de diferentes culturas. **O mais importante no cinema são as relações entre as pessoas filmadas e a pessoa que filma.** Estas ligações não são episódicas, não cessam quando o filme termina. Por isto estou sempre projetando meus filmes na África para as pessoas que filmei. [...]

Perguntar pela razão das coisas não conduz ao imediato encontro da resposta. Mas quando a dúvida chega, as ligações entre o observador e o observado deixam de ser automáticas – passam a ser mais

---

<sup>66</sup> “When Flaherty built his developing lab at Hudson Bay and projected his images for Nanook, he had no idea that he was inventing, at that very instant, “participant observation” (a concept still used by ethnographers and sociologists fifty years later) and “feedback” (an idea with which we are just now clumsily experimenting).”

humanas. Com frequência a preocupação com uma atitude antropológica leva o observador a se comportar como alguém culto que faz perguntas a pessoas sem qualquer cultura, quando o importante é conseguir um diálogo antropológico entre pessoas que pertençam a culturas diferentes. O cinema, neste sentido, é ideal para o diálogo porque tanto propõe perguntas às pessoas observadas quanto ao observador. (ROUCH, 1973)<sup>67</sup> [Grifos nossos]

Especificamente sobre a realização dos filmes de cunho etnográfico, o procedimento de Jean Rouch compreende, primeiramente, uma convivência com os grupos sociais que pretende estudar – melhor seria dizer: com os grupos sociais com quem pretende compartilhar o estudo. Em geral, também divide com os integrantes dos grupos as decisões sobre os procedimentos de filmagem. Após a montagem, exhibe o filme para as pessoas filmadas, colhe delas as impressões e, quando necessário, faz alterações. Somente depois, apresenta o filme para o meio acadêmico e a outros públicos. O relato de Rouch sobre a realização do filme *La chasse au lion à l'arc* (1965) mostra como a presença da câmera e do sujeito-da-câmera altera a percepção de uma comunidade sobre ações de seu cotidiano.

Para preparar um documentário sobre a caça ao leão permaneci longo tempo numa aldeia africana. As filmagens foram feitas num período de mais ou menos seis anos. Para as pessoas desta aldeia o cinema se tornou uma coisa familiar. Depois deste primeiro filme sobre a caça coletiva ao leão eles me pediram para filmar regularmente as caçadas. Fazer vários filmes sobre o mesmo assunto para eles é absolutamente natural e uma caçada sem a presença da câmera deixou de ser boa. O cinema se tornou parte da cerimônia; a câmera, uma arma para a caça. (ROUCH, 1973)

Importante observar nesse trecho do depoimento de Rouch que a realização do filme acabou gerando para o grupo filmado uma necessidade antes inexistente. Isto é, a presença da câmera e o ato de filmar passaram a fazer parte da caçada – um “objeto” e uma ação necessárias tanto quanto o arco, a flecha e os movimentos dos caçadores. Assim, a decisão do pesquisador-cineasta de realizar um filme se complexifica e passa a exigir um comprometimento que não

---

<sup>67</sup> Disponível em: <[http://www.escrevercinema.com/rouch\\_verdade.htm](http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2015.

se extingue com a conclusão do filme. O “preço” das imagens tomadas é a presença da câmera e do cineasta nas caçadas subsequentes. Nesse caso, pode-se pensar que, para captar as imagens e sons necessários à montagem do filme, bastaria a Rouch acompanhar e filmar uma ou duas expedições de caça. Mas eis que “as imagens e sons necessários” passam a constituir apenas um dos elementos do processo de interação e de trocas.

Ao comentar sobre *Tourou et Bitti, les tambours d'avant* (1971), curta-metragem sobre uma dança religiosa durante a qual as pessoas caem em transe, Rouch reforça a relação de troca que se estabelece e o comprometimento dele para com os grupos filmados:

Conheço bem a cerimônia da caça e a dança religiosa que mostro em *Tourou et Bitti*. Uma de minhas poucas teses escritas foi sobre esta dança dos tambores. Sabia, portanto, antes de começar a filmar como deveria me movimentar, tinha perfeita noção das coisas a destacar. Conheço tão bem a cerimônia quanto sou conhecido e de certo modo sou mesmo considerado um balalaô. Isto é, faço parte do culto, a câmera de filmar é um objeto do ritual. Da mesma forma os caçadores me consideram um caçador. Existe uma relação toda especial entre estas pessoas e o cinema. Eles têm perfeita noção de que as coisas observadas pela câmera são especialmente destacadas. A câmera passa então a ter um papel ativo na cerimônia. Se por acaso eu cometo um erro e desvio minha atenção para um participante antes dele merecer o destaque – isto é, dele entrar em transe – eles protestam: “Não! Não é o que você deve filmar agora.” (ROUCH, 1973)

O fato de conhecer antecipadamente os movimentos do que vai filmar, como no exemplo de *Tourot et Bitti*, não redundava no estabelecimento de uma planificação prévia do que irá filmar. Em vez disso, Flaherty, Rouch adota a “improvisação”:

Em todos os documentários sou o próprio fotógrafo. É absolutamente importante poder observar diretamente pelo visor, escolher a composição da imagem. Podemos dizer que meus filmes são improvisados no momento da filmagem, ou podemos dizer ainda que sou o primeiro espectador. Com frequência trabalho com uma lente grande-angular para poder estar exatamente no meio da situação. As pessoas que eu filmo sabem então se o que eu faço está correto, se eu compreendo com exatidão o sentido da cerimônia – porque estou ao lado delas. (ROUCH, 1973)

Na mesma linha, ao relatar um episódio da filmagem de *Un lion nommé l'Américain* (1968), novo episódio da caça ao leão com arco e flecha, Rouch

evidencia que sua performance durante a filmagem é alvo de questionamento e avaliação por parte dos sujeitos filmados.

*Un lion nommé l'Américain*, o filme sobre a caça, por exemplo, eles perseguiram um leão que chamavam de Americano, que conseguiu escapar. Eles pegam a fêmea, chamada de Vietname por causa da guerra dos americanos no Vietname. No momento da caçada eu filmava breves planos da leoa e me detinha no rosto dos homens, porque me interessava mostrar bem a expressão deles durante a caçada. As primeiras flechas disparadas erraram o alvo. No segundo lançamento apenas uma flecha atingiu a leoa, mas causou ferimento leve. No terceiro lançamento filmei a leoa, e não os caçadores que disparavam as flechas. E então uma flecha atingiu mortalmente o animal, que saltou ferido para cair em seguida. Surgiu então uma crítica imediata da imagem, feita por um dos caçadores que estava a meu lado: “Agora sim, você fez certo, filmou o leão”. (ROUCH, 1973)

Na prática documentária, de modo geral, decisões como para onde apontar a câmera, o que enquadrar, quando começar e quando terminar a tomada são prerrogativa do cineasta. É sua “reserva de poder”. Mas no caso de Rouch, a percepção dos sujeitos da tomada sobre o que está sendo filmado é levada em consideração por ele, sujeito que filma, e acaba influenciando na forma do filme.

Importante ressaltar que, para realizar filmes “improvisados”, é necessário, na perspectiva de Rouch, que o cineasta seja o operador da câmera. Vários procedimentos ocorrem simultaneamente e estão, todos eles, mutuamente implicados. A visualização do quadro pelo olho do cineasta permite a tomada de decisão sobre o que enquadrar/reenquadrar no fluxo de tempo da tomada. O conhecimento antecipado da coreografia dos caçadores garante a Rouch certa margem de antecipação em relação aos movimentos dos corpos durante a tomada, movimentos que vão se tornar imagem-câmera. Ao mesmo tempo, Rouch, sujeito-da-câmera, precisa estar preparado para o acaso que todo lance de dados comporta. À ciência das pessoas de que estão sendo filmadas soma-se a compreensão de que a seleção efetuada pelo cineasta se dá de acordo com o direcionamento espacial que ele imprime à objetiva. Tal “controle” exercido pelos filmados poderia, em muitos casos, resultar no retraimento do cineasta. Mas Rouch ressignifica o estado de vigilância dos filmados, transformando-o em partilha de conhecimentos. Com “estou ao lado

delas” pode-se compreender, em nível denotativo, que cineasta e pessoas filmadas estão espacialmente próximos. Já, de modo simbólico, estar lado a lado não se restringe à contiguidade espacial; é, sim, uma posição em que se compartilha também o tempo: um tempo presente (o filmar) e um tempo futuro (o filme que será).

#### 2.4.1 Improvisação e plano-sequência

Como abordado anteriormente, a planificação (anterior às filmagens) e a repetição de tomadas (o *poonuk*) constituíam a técnica adotada por Flaherty para garantir a compreensão pelo espectador através da montagem em continuidade das ações. Rouch vai preferir o plano-sequência – a montagem ocorre internamente no próprio plano. Se Flaherty utiliza dois planos para mostrar que as crianças brincam “enquanto” Nanook constrói o iglu, Rouch movimenta-se (ele e a câmera), acompanhando e registrando, na mesma tomada, o balé das pessoas filmadas. Não custa ressaltar que a escolha estilística de Rouch é possível porque dispõe de equipamento leve. Se Rouch tivesse a sua disposição a mesma câmera de Flaherty possivelmente a cobertura de todos os movimentos necessários não poderia acontecer em uma única tomada e, conseqüentemente, também não poderiam, todos os movimentos, serem exibidos em um único plano.

Uma coisa que aprendi com as projeções na África: filmar planos longos. A montagem não é compreendida facilmente. Com frequência me perguntavam por que havia saltos na imagem. E depois destas críticas eu mesmo percebi que na maioria das vezes os cortes não tinham razão de ser. Ao contrário, a melhor solução possível era a documentação numa só imagem. (ROUCH, 1973)

Para “documentar numa só imagem”, é imprescindível, para Rouch, caminhar com a câmera, como faz em *Tourou et Bitti*, quando filma um plano sequência de quase dez minutos (Figura 2-4). Mais do que “imprescindível”, poder movimentar-se com a câmera é, para Rouch, o único modo de se portar na tomada.

Para mim, a única forma de filmar é caminhar com a câmera, levando-a até onde ela seja mais efetiva e improvisando outro tipo de balé com

ela, tentando fazê-la tão viva quando as pessoas que ela está filmando. Eu considero essa improvisação dinâmica a primeira síntese entre o cine-olho de Vertov e a câmera participante de Flaherty.<sup>68</sup> (ROUCH, 1974)

A improvisação dinâmica é, então, para Rouch, uma premissa da forma de realizar filmes. Tal premissa traz para dialogar no mesmo espaço três instâncias: a estratégia de interação entre os sujeitos, questões de ordem estilística e opções/possibilidades técnicas de realizar a tomada.



Figura 2-4: Fotogramas de *Tourou et Bitti, les tambours d'avant*

Além da necessidade de equipamento leve para poder se movimentar livremente e do uso de lente grande angular, Rouch também discute sobre o uso do tripé e do *zoom*, contrapondo-se a esses recursos.

Alguns diretores continuam usando tripé, sempre em prol do rigor técnico. A imobilidade física de uma câmera fixada no tripé é compensada pela ampla utilização das lentes *zoom*, que cria uma imitação ótica da tomada com *dolly*. Mas, na verdade, estas lentes não permitem esquecer a rigidez invisível da câmera, porque o movimento *zoom* é sempre a partir de um único ponto de vista. Embora esses balés ocasionais possam parecer sedutores, é preciso reconhecer que

---

<sup>68</sup> "For me then, the only way to film is to walk with the camera, taking it where it is most effective and improvising another type of ballet with it, trying to make it as alive as the people it is filming. I consider this dynamic improvisation to be a first synthesis of Vertov's cine-eye and Flaherty's participating camera."

eles só trazem a câmera e o homem para junto opticamente, porque a câmera repousa sempre a distância. Na verdade, esse tipo de tomada parece mais um *voyeur* olhando para alguma coisa de um poleiro distante, e realizando *zoom in* para os detalhes. Esta arrogância involuntária de parte da câmera é ressentida não apenas posteriormente pelo espectador atento, mas também pelas pessoas que são filmadas, porque é como um posto de observação. [...] Assim, em vez de usar o *zoom*, o cinegrafista-diretor pode realmente entrar no assunto. Indo a frente ou seguindo um dançarino, um sacerdote ou um artesão, ele não é mais ele mesmo, mas um olho mecânico acompanhado por um ouvido eletrônico. É este estranho estado de transformação que ocorre no cineasta que eu chamei, analogamente aos fenômenos de possessão, “cine-transe”.<sup>69</sup> (ROUCH, 1974) [Aspas do original]

Os argumentos de Rouch relacionam sempre a dimensão técnica da realização da tomada à dimensão ética que deve orientar o pesquisador-realizador. Partilhar de um espaço comum aqui é estar fisicamente perto das pessoas filmadas, movimentando-se junto com elas, participando de um balé que inclui além dos filmados também o sujeito-da-câmera. Os corpos dos sujeitos filmados e de quem filma devem estar ao alcance um do outro. Não se pode partilhar quando se permanece a distância, iludindo-se na falsa proximidade do recurso *zoom in*. É preciso, de fato, ir até quem se filma. A entrega não pode ser de uma das partes, apenas; sujeito-da-câmera também deve se entregar, realizando, assim, o que Rouch chama de cine-transe.

Para Marcius Freire (2007), é nos filmes chamados de improvisação, que o “outro” deixa de ser apenas um objeto de registro e passa a ser “inventado”, isto é, construído pelo cineasta e por ele próprio (o outro). Freire aponta que tanto nos filmes de improvisação quanto nos filmes de registro etnográfico existe

---

<sup>69</sup> “Yet some directors have continued the general use of the tripod, always for the sake of technical rigor. [...] The physical immobility of a tripod-fixed camera is thought to be compensated for by the wide use of variable-focal-length lenses (zoom lenses), which create an optical imitation of a dolly shot. But in fact, these lenses don't allow one to forget the unseen rigidity of the camera, because the zooming is always from a single point of view. Although these casual ballets may appear seductive, one must recognize that they only bring the camera and man together optically, because the camera always rests at a distance. Actually, this type of shooting more closely resembles a voyeur looking at something from a faraway perch, and zooming in for the details. This involuntary arrogance on the part of the camera is resented not only a posteriori by the attentive viewer but also by the people who are filmed, because it is like an observation post. [...] Thus instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, ‘cine-trance’.”

“construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não propriamente aquela do mundo histórico” (FREIRE, 2007, p. 60). A diferença, entretanto, está no fato de que nos filmes de improvisação ocorre a explicitação dessa invenção. A eleição dessa invenção torna-se “condição prévia para a existência do filme” (FREIRE, 2007, p. 60).

Em Rouch, a *mise-en-scène* é uma construção partilhada. A circunstância da tomada é, por um lado, resultado de uma intervenção do antropólogo-diretor: ele propõe a realização do filme e as ações se desenvolvem a partir dessa proposta. As pessoas filmadas, por sua vez, também assumem posição ativa: orientam durante a filmagem (como no caso de *Un lion nommé l'Américain*) e opinam quando Rouch exhibe os filmes. A participação das pessoas filmadas acontece, então, em todas as etapas da realização dos filmes.

### 3 IN PROCESS: UMA METODOLOGIA CONSTRUÍDA NO CAMINHO

Entendo que a metodologia de uma pesquisa está fortemente relacionada ao percurso realizado pelo sujeito-pesquisador; percurso esse compreendido entre o projeto inicial e a materialização da pesquisa, que é o texto final. Particularmente para o caso desta tese, julgo indispensável relatar o trajeto que foi sendo traçado, uma vez que o processo de realização de um documentário, produzido e dirigido pelo próprio doutorando, acabou se tornando o objeto central da pesquisa. Assim, a decisão de narrar o caminho busca promover uma melhor compreensão do ponto alcançado.

Minha convicção encontra suporte, inicialmente, nos ensinamentos de Edgar Morin, para quem não existe construção de conhecimento sem sujeito. Um dos princípios do *Método* de Morin é, justamente, a “restauração do sujeito” para o campo da construção teórica, o que não implica, explica o autor, resvalar para o subjetivismo. “Trata-se muito pelo contrário de enfrentar esse problema complexo em que o sujeito cognoscente se torna objeto do seu conhecimento ao mesmo tempo em que permanece sujeito.” (MORIN, 1996b, p. 27). O livre pensador francês reivindica a reinserção “daquele que conhece em todo conhecimento” (MORIN, 2000, p. 34). Para Morin, esse princípio, além de “operar a restauração do sujeito”, também ilumina a problemática cognitiva, isto é, passamos a reconhecer que, em todos os níveis – da percepção à teoria científica – todo conhecimento é sempre uma “reconstrução/tradução por um espírito/cérebro numa certa cultura e num determinado tempo” (MORIN, 2000, p. 34). O autor combate, assim, a secção sujeito/objeto realizada pelo positivismo.

O reposicionamento do sujeito como protagonista do processo do conhecimento se dá de forma efetiva e exemplar com o próprio Morin, pois a construção de sua obra não ocorre dissociada de sua vida. Em boa parte de seus textos, Morin realiza a produtiva conexão entre vivência e construção intelectual. Provavelmente por isso se valha muitas vezes de Nietzsche. Como na epígrafe do volume “A natureza da natureza” de *O método*: “Sempre pus nos meus escritos toda a minha vida e toda a minha pessoa”. Em *Meus demônios*, sua autobiografia, Morin retoma essa citação, acrescentando a continuidade: “Ignoro

o que possam ser problemas puramente intelectuais”. E rescreve, de outra forma, o que aprendeu de Nietzsche: “Este livro contém, necessariamente, elementos de autobiografia. Minha vida intelectual é inseparável de minha vida, como escrevi em *La Méthode*<sup>70</sup>: ‘Não escrevo de uma torre que me separa da vida, mas de um redemoinho que me joga em minha vida e na vida’” (MORIN, 1997, p. 9) [Itálico e aspas simples do original]. E complementa: “Não sou daqueles que têm uma carreira, mas dos que têm uma vida” (MORIN, 1997, p. 9).

O método proposto por Morin demanda que se descreva o caminho. Ao descrever o caminho do pensamento, do início da pesquisa ao seu término – este sempre provisório –, o pesquisador está deixando claro o que levou em consideração durante seu percurso. Honestidade para consigo mesmo, honestidade para com os pares. Diversas vezes aludindo a um poema de Antonio Machado: “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”, Morin propõe, antes de tudo, que o sujeito construa seu percurso e compreenda que essa construção corresponde à trajetória do próprio conhecimento. Não há um lugar de chegada para o saber, é o percurso do sujeito que pensa, com todos os desafios e superações, que constitui a regra do jogo. Acredito, então, que a perspectiva de Morin sustenta, do ponto de vista teórico, os procedimentos metodológicos da pesquisa desenvolvida. E passo, agora, ao relato.

A pesquisa que resultou nesta tese começou com o documentário *Jogo de Cena* (direção Eduardo Coutinho, 2007). Minha primeira condição frente ao filme foi a de amador, no duplo sentido que a cinefilia conferiu à palavra. Ver (e ouvir) esse documentário provocou uma explosão de pensamentos e de sensações. Alguns anos depois, em 2011, aproximei-me do filme na condição de pesquisador, elaborando um projeto de doutorado, cujo título era “A entrevista no documentário pós-*Jogo*”. A ênfase do estudo então proposto estava na *entrevista* – como essa estratégia de abordagem da realização documentária estaria sendo utilizada pelos documentaristas após o citado filme de Coutinho e também de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) terem decretado o “fim da

---

<sup>70</sup> Ele se refere ao volume 2 (A vida da vida) de *O método*.

inocência no documentário brasileiro contemporâneo”? A sentença de Carlos Alberto Mattos (2007) resume a recepção da maior parte da crítica e também da academia para com aqueles dois filmes lançados no mesmo ano.

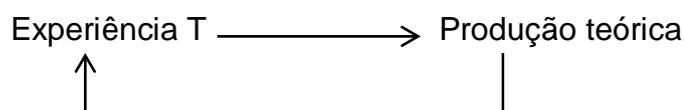
Pretendia, naquela primeira investida, realizar um levantamento dos documentários de longa metragem produzidos no Brasil “após” *Jogo de Cena*, para, em seguida, proceder a uma análise das formas como a entrevista teria sido utilizada pelos realizadores. Eu também apontava, como possibilidade, a realização de um “documentário de entrevistas”.

A proposta que apresentei dois anos depois, em 2013, no processo de qualificação mantinha algumas marcas daquele projeto inicial. Ao mesmo tempo, novas inquietações acabaram ganhando relevo. Questões como “encenação” e “relações entre cinema e teatro” assumiram o lugar de destaque que antes era destinado à entrevista. Da mesma forma, as perspectivas metodológicas foram se adequando ao novo percurso que se delineava para a continuidade da pesquisa. De certa forma, muitos dos termos que interessavam no projeto de 2011 também estavam presentes na proposta da qualificação, de 2013: encenação, teatro, relação diretor/pessoas filmadas. O que ocorreu foi uma nova distribuição dos termos no quadro, resultando em outra composição, outro enquadramento, novo olhar.

Assim, o trajeto proposto em 2013 incluía a realização de um documentário, batizado, na qualificação, de *Experiência T*, e que agora recebeu o nome **Bateia**. Embora eu não tivesse excluído a entrevista como uma das formas de abordagem do documentário a ser realizado, eu não pretendia mais um “documentário de entrevista”, como projetado em 2011. A proposta, em 2013, havia se modificado: rodar um documentário acompanhando um grupo teatral durante duas semanas – o período de filmagem, de 13 a 24 de janeiro de 2014. Escrevi no texto da qualificação: “A realização do documentário e a reflexão/formulação teórica configuram um processo de retroalimentação entre as duas instâncias.”. A escolha de um grupo de teatro e de seus integrantes como personagens do documentário tinha como objetivo colocar em uma mesma situação de campo os dois conceitos que apareciam como mais relevantes naquele momento: “encenação” e “cinema documentário”. Escrevi, para

justificar: “A primeira (a encenação) aparece, em geral, nos estudos de cinema, como categoria de análise dos filmes de ficção. Já quando o filme documentário é o objeto de pesquisa, poucas vezes a *mise-en-scène* tem prevalência sobre outros aspectos que orbitam em torno da produção documentária. A intensificação do problema em um trabalho de campo (assim pode ser considerada a realização do documentário *Experiência T*), possivelmente alimentará a reflexão posterior e a escritura da tese. Essa é a expectativa.”.

Explicitarei, naquele momento, a concepção geral da metodologia desta forma:



A metodologia proposta consistia nas seguintes etapas: um trabalho de campo (realização do documentário); aprofundamento bibliográfico contínuo; confrontação da experiência de campo com aportes teóricos; produção de reflexão sobre o processo, sempre em retroalimentação; escrita do texto final da tese.

Denominei essa proposta de “metodologia *in process*”, em uma referência à expressão *work in process*, procedimento criativo utilizado nas artes, entre elas o teatro. Renato Cohen (2013, p. 17) explica que esse procedimento “tem como matriz a noção de processo, feita, iteratividade, retroalimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos”. Como esclarece Cohen (2013, p. 18), o conceito de *work in process* tem sido aplicado também na ciência, na filosofia e na psicologia, sendo que, em todas as áreas e disciplinas, a noção sempre leva em conta “as ocorrências do processo”.

Dessa forma, a metodologia para a realização deste trabalho não precisaria – e não deveria – estar totalmente definida *a priori*, mas o próprio caminho sendo percorrido deveria ir configurando a pesquisa. Entendia que, a cada passo, mudanças poderiam ocorrer, por isso, uma metodologia aberta, sem engessamentos, parecia ser, para o caso desta pesquisa, uma opção adequada. Assim, foi a decisão de permitir que o “objeto” – o processo de realização do

documentário – interferisse no modo de fazer, em vez do contrário, o que permitiu redefinir, a partir do trabalho de campo, os objetivos a serem alcançados e os conceitos teóricos a serem aprofundados. Um exemplo está nas mudanças relacionadas à entrevista: no primeiro projeto (2011), ela era o centro da proposta; no projeto de 2013, a entrevista aparecia como possibilidade de técnica a ser utilizada; já, durante a filmagem de **Bateia**, em janeiro de 2014, a entrevista mostrou-se desnecessária. Primeiro, o documentário *de* entrevista; depois, a possibilidade de um documentário *com* entrevista; por fim, um documentário sem entrevista alguma.

Os estudos que se debruçam sobre o processo de realização dos filmes ainda são escassos. Historicamente, as pesquisas na área do cinema privilegiaram, por diversos motivos, a análise das obras prontas. Conforme apontado no capítulo 1, Bordwell credita parte dessa escassez ao fato de se ter pouco acesso ao processo criativo dos realizadores. Poucas também são, até o momento, as propostas em que o realizador do filme e o pesquisador são a mesma pessoa. Nesse contexto, é natural que não existam ainda bases metodológicas sólidas para quem escolhe encaminhar sua pesquisa dessa forma. Para mim, foi desde o início, um desafio – e não deixou de sê-lo até a última palavra escrita desta tese.

O que fazer, então, para tentar suprir essa carência de bases metodológicas consolidadas? Minha proposta, já na qualificação, era articular o pensamento de autores nos quais, tangencialmente, podemos identificar algum tipo de proximidade com esse tipo de produção intelectual. Do lado dos cineastas, os “diretores-críticos”. Em minha dissertação (GIACOMINI, 2004), utilizei a expressão “escritor-crítico”, cunhada por Leyla Perrone-Moisés (1993) para propor a variante “diretor-crítico”. Assim como para Perrone-Moisés o escritor-crítico é aquele autor que, além de produzir obras literárias, também produz reflexões sobre o “fazer literário”, o “diretor-crítico” é, então, o diretor que, além de dirigir filmes, também elabora reflexões sobre a realização cinematográfica. Essa manifestação do pensamento pode acontecer em textos escritos, de forma oral (em entrevistas ou debates, por exemplo) e, ainda, nas próprias obras cinematográficas. Robert Bresson, por exemplo, escreveu *Notas*

sobre o *cinematógrafo*, onde, segundo a avaliação de Jacques Aumont (2004, p. 16), o diretor apresenta “uma concepção do cinema insuperável por seu rigor e uma das mais influentes jamais propostas”. A publicação do cineasta francês não é exatamente um texto teórico, está muito mais para uma coletânea de aforismos; entretanto, como atesta Aumont, oferece muitas possibilidades de pensar a realização dos filmes.

Assim, julguei que, para o presente trabalho, seria produtivo resgatar o trabalho de alguns documentaristas, confrontando diferentes práticas e pensamentos. Comolli (2008, p. 26) diz que “as maneiras de fazer são formas de pensamento”. A afirmação, explica o autor, pode valer para todas as práticas, mas especialmente para as artísticas, nas quais “prática e teoria estão estreitamente ligadas no gesto do artista, saiba ele ou não, a primeira esconde a segunda ou não” (Idem, *ibidem*). No cinema, a relação teoria/prática é “ainda mais essencial, na medida em que, de alguma forma, opera diante de nossos olhos” (loc. cit.). Comolli faz um relato sobre uma etapa de sua carreira, durante a qual a imbricação do seu trabalho como documentarista e como pesquisador ficou bastante evidente:

Entre 1987 e 1993, filmo numa espécie de respiração raivosa, oito longas-metragens documentários, como que para desfazer o que eu pudesse ter feito e passar a um outro fazer. E como por ocasião das intervenções nos debates ou das apresentações de filmes eu tentava tirar alguma coisa dos filmes que eu fazia, vinha-me assim a ideia de voltar a escrever sobre o cinema, para dirigir-me a ele de outra forma, baseando-me nessas experiências, deslocando as questões teóricas em direção às fontes de uma prática [...] (COMOLLI, 2008, p. 19)

Um exemplo de conexão entre academia e realização cinematográfica vem justamente do filme *Jogo de Cena*, que motivara o início do meu trajeto no doutorado. Em 2003, Ismail Xavier publicou o artigo “Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna”. Até aquele momento, Coutinho havia realizado, entre outros, *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002). Discorrendo sobre este último filme e sobre a performance de uma das entrevistadas, Xavier (2003, p. 223) questiona: “Forma atual de inversão do paradoxo do comediante (Diderot) intuída por uma jovem inteligente? Reconhecimento definitivo do documentário como um jogo de

cena?”. Cinco anos depois, em 2008, em entrevista a Felipe Bragança, Coutinho relata seu contato com o artigo de Xavier e a influência que a leitura teve na realização do documentário *Jogo de Cena*.

Quem escreveu um artigo muito bom foi o Ismail Xavier, que eu tinha lido sem dar bola, sabe aquela coisa de ler meio de borda? E eu, quando fui fazer o filme, decidir o filme eu fui reler e pensei: “Caralho, esse artigo!” Porque é um artigo sobre filme de entrevistas, que ele fala de vários de vários (sic) filmes e de duas coisas: primeiro, essa visão do acaso da fala e da cena... ele até tem uma hora, um parágrafo que fala, ele usa o termo: jogo de cena, que eu vi, sei lá, e foi dali, provavelmente sem perceber, que eu tirei o título do meu filme. (COUTINHO, in BRAGANÇA, 2008, p. 207-208) [Aspas do original]

Em 2010, três anos após o lançamento de *Jogo de cena*, o artigo de 2003 de Ismail Xavier é republicado em *Ensaio no real*, organizado por Cezar Migliorin. Entre a publicação original do artigo, em 2003, e a republicação, em 2010, Coutinho havia realizado *Peões* (2004), *O fim e o princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). Por ocasião do livro de Migliorin (2010), Xavier acrescenta uma nota para atualizar algumas informações, particularmente à relacionada ao título do último filme.

Naquele momento (2003) eu estava lançando o livro *O olhar e a cena: Hollywood, melodrama, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, pela CosacNaify, que focaliza as relações entre cinema e teatro, e encontrei no cinema de Coutinho um notável experimento para a reflexão pelo que já se via até *Edifício Master*. Sua forma de compor o ritual da entrevista ensejou esta análise do seu depurado jogo de cena. Mais tarde, ele decidiu desdobrar este jogo, fazê-lo exibir a sua própria lógica no espaço de um teatro, com a arquitetura típica, o que foi feito em *Jogo de cena* (2007). [...] Em entrevista a Felipe Bragança, que organizou o livro *Eduardo Coutinho*, da coleção Encontros (Azougue, 2008), Coutinho comenta o seu diálogo com este meu artigo na gestação de *Jogo de cena*. (XAVIER, 2010, p. 65-66)

Esse exemplo demonstra como pesquisa acadêmica e realização cinematográfica podem se retroalimentar. É um processo de troca que nem sempre é possível de ser resgatado em todos os seus detalhes, já que o processo criativo, seja o do pesquisador, seja o do cineasta, nem sempre é registrado. Sobre a relação entre estudo e produção documentária, Bill Nichols declara o seguinte:

O forte vínculo entre produção e estudo era característico de muitos documentários no passado. Minha esperança é que esse vínculo continue vital no futuro e que os conceitos discutidos aqui [no seu livro] ajudem a conservar essa vitalidade (NICHOLS, 2005, p. 25).

Essa perspectiva de Nichols também me amparou na trajetória deste trabalho. A experiência de uma realização documentária e a reflexão acadêmica deveriam retroalimentar-se. Em outras palavras, sujeito-da-câmera e sujeito-pesquisador precisariam dialogar, certamente. Conforme exposto no capítulo 1, Ramos ressalta a unidade composta pela câmera e seu sujeito: ambos compõem uma unidade indissolúvel (RAMOS, 2012a, p. 77). A mesma perspectiva de unidade pode ser aplicada à relação entre sujeito-da-câmera e sujeito-pesquisador.

A realização do documentário **Bateia** constituiu-se, portanto, como uma etapa de trabalho de campo e se articula com as demais fases da pesquisa. A escolha do universo a ser abordado pelo documentário – a prática de uma companhia teatral – teve como objetivo intensificar, para a reflexão, o conjunto de termos implicados na pesquisa, tais como: cinema, documentário, encenação, teatro, formas de aproximação, sujeito-da-câmera, sujeitos filmados.

A eleição da Companhia de Teatro Íntimo se deu por duas motivações principais. A primeira é o fato de eu ter relação de amizade com o diretor da Companhia, Renato Farias, e com o autor das peças do grupo, Tarcísio Lara Puiati. Esse fator foi um facilitador para a primeira etapa do processo, que consistiu na apresentação da proposta de realização de um documentário vinculado a um projeto de pesquisa acadêmica. A segunda motivação, e a mais importante, diz respeito à maneira como essa companhia teatral desenvolve seu trabalho.

As formas de aproximação do ator com a plateia constituem uma das pesquisas do grupo – à relação ator-plateia, o diretor Renato Farias nomeia de “intimidade”, daí o mote para batizar o grupo. O “afeto” é outro conceito trabalhado, este na relação entre os integrantes da companhia. Um terceiro conceito é a “autonomia”, que diz respeito tanto aos indivíduos da plateia quanto

aos integrantes da Companhia<sup>71</sup>. Em seu site<sup>72</sup>, quando do trabalho desenvolvido junto à Companhia, ela assim se apresentava:

A Companhia de Teatro Íntimo é formada por um núcleo de artistas que se dedica à pesquisa da relação ator-espectador. Nossa opção é a busca de uma maior intimidade, sem violentar a plateia. Ao contrário, o convite para a aproximação é sutil, delicado, emocionado. O processo de criação de cada trabalho respeita o ator em todas as suas dimensões. Como ser humano, como ser criativo, como artista em exposição. Assim, tudo o que resulta em cena tem correspondência com o que o ator tem de mais sincero. Os outros artistas envolvidos na criação: diretor, autor, cenógrafo, iluminador, figurinista, também orientam suas criações para além da dimensão estética. Juntos, constroem um espaço onde esse encontro possa se dar com o maior deleite possível para todos os envolvidos no momento único que é cada espetáculo.

Antes da qualificação, expus a Renato Farias três diferentes possibilidades para a realização do documentário, possibilidades que eu entendia serem viáveis e esteticamente promissoras:

- Possibilidade 1: acompanhar em posição de recuo as atividades do grupo – essa opção se adequaria para o caso de a Companhia já ter atividades agendadas para o período em que eu e demais integrantes da equipe teríamos disponível para a filmagem (duas semanas do mês de janeiro de 2014);
- Possibilidade 2: na hipótese de a Companhia não ter agenda definida no referido período, eu proporia atividades ao grupo;
- Possibilidade 3: uma combinação das possibilidades 1 e 2.

Nenhuma atividade estava agendada para o mês de janeiro de 2014. Assim, a partir da minha provocação, a Companhia decidiu desenvolver, durante o período de filmagem do documentário, as primeiras leituras e ensaios para uma nova peça. O texto a ser trabalhado era *Bateia*, romance de autoria de Puiati. Acordamos, então, que adotariamos, como estratégia de aproximação, a “Possibilidade 3”. Ou seja, como pesquisador e como sujeito-da-câmera, eu iria

---

<sup>71</sup> Informações concedidas ao autor da pesquisa na fase de pré-produção do documentário, em 03 nov. 2013.

<sup>72</sup> Companhia de Teatro Íntimo. Disponível em: <<http://www.teatrointimo.com.br/>>. Acesso em: 12 nov. 2013.

acompanhar as atividades que o grupo viria a desenvolver, e, ao mesmo tempo, proporia algumas intervenções no decorrer do período de filmagem.

A proposição de uma metodologia *in process*, na qual a configuração da pesquisa vai sendo pensada e (re)modelada à medida em que os processos vão ocorrendo, mostrou-se produtiva, marcadamente na etapa de realização do documentário. Possibilidades que antes não existiam emergiram. Aponto, rapidamente, essas possibilidades de reflexão que surgiram no trabalho de campo, deixando o aprofundamento para o capítulo 4.

- O questionamento, por parte dos atores, sobre o destino das imagens: quem teria acesso às imagens? Qual a garantia de que as imagens dos ensaios não “iriam parar na internet de forma descontextualizada”?
- Durante a fase de pré-produção, eu havia planejado propor aos atores da Companhia algumas dinâmicas durante as duas semanas de filmagem. No entanto, as atividades pensadas e colocadas em prática pela Companhia foram bastante intensas, de modo que o trabalho fluiu sem que eu propusesse algo específico.
- Abandono da ideia de realização de entrevistas. Na fase de pré-produção do documentário, havia considerado realizar algumas entrevistas durante as duas semanas de filmagem; ao longo da primeira semana, entretanto, cogitei realizar entrevista apenas com o diretor da companhia e com o autor do texto, e na semana seguinte acabei desistindo das entrevistas, pois elas não dialogavam mais com o tipo de documentário que estava sendo filmado. Era mais importante filmar a ação dos atores do que interromper o fluxo das atividades para que eles verbalizassem em entrevista o que pensavam sobre o processo.
- Proposta de que eu não lesse o romance: o diretor da Companhia e o autor do texto propuseram que eu não lesse o romance e que pudesse ir descobrindo a história contada no texto, através do trabalho de adaptação realizado pelo grupo. Aceitei a proposta e não li o romance. Mas no intervalo entre a primeira e a segunda

semana, senti a necessidade de fazer a leitura. Durante o trabalho, seguidamente, o diretor da Companhia fazia referência ao embate entre Dioniso e Apolo, isto é, entre a liberdade de criação e a necessidade de organização. Essa analogia acabou espelhando-se no meu próprio processo. Se na primeira semana, aceitei não conhecer o texto com que estavam trabalhando, para a segunda semana, julguei que precisava “entender melhor” o que o grupo procurava traduzir, do texto à cena teatral.

Um relato de Jean Rouch sobre o seu processo criativo também dialoga com o que aponto aqui – de que “ir a campo”, fatalmente, reconfigura os projetos.

Nunca escrevi nada antes de começar um filme, e quando, por motivos administrativos ou financeiros, me vi obrigado a redigir um roteiro, uma escaleta ou uma sinopse, jamais se realizaram os filmes correspondentes. [...] Na estrada, de Acra a Abidjan, o sol brinca com as folhas das árvores, os quilômetros sucedem às milhas, a chapa ondulada substitui o asfalto sinuoso. É a vigésima vez que passo por aqui. Eu dirijo, a pessoa a meu lado adormeceu. Então, no cenário sempre cambiante e sempre renovado aparecem outros cenários, outros personagens: deste modo, em algumas horas de cansaço e poeira, vi e ouvi o esboço de *A pirâmide humana*, muito mais semelhante ao filme realizado depois que todos os projetos que tive que escrever<sup>73</sup>. (ROUCH, 1980, p. 148),

A metodologia *in process* pressupõe acolher as ideias e novas perspectivas que surgem no caminho que se percorre. Foi assim que procurei encaminhar este trabalho.

No próximo capítulo, apresento a reflexão sobre o processo de realização do documentário *Bateia*, relacionando, sempre que pertinente, aspectos da experiência aos conceitos tratados no capítulo 1 e às práticas e pensamentos dos documentaristas, abordados no capítulo 2. A ênfase da reflexão recai

---

<sup>73</sup> “Nunca he escrito nada antes de començar un film, y cuando, por motivos administrativos o financieros, me he visto obligado a redactar un guión, una escaleta o una sinopsis, jamás se han realizado los films correspondientes. [...] En la carretera, de Accra a Abidjan, el sol juega con las hojas de los árboles, los kilómetros suceden a las millas, la chapa ondulada sustituye al sinuoso asfalto. Es la vigésima vez que paso por aquí. Yo conduzco, la persona que está a mi lado se ha dormido. Entonces, en el decorado siempre cambiante pero siempre renovado aparecen otros decorados, otros personajes: de este modo, en unas cuantas horas de fatiga y de polvareda, he visto y oído el borrador de *La Pyramide humaine*, mucho más semejante al film realizado después que todos los “proyectos” que tuve que escribir.”

especialmente sobre vivências do período de filmagem. A decisão sobre quais tópicos abordar ocorreu em dois momentos. Alguns deles se “impuseram” por sua própria força já no período de filmagem – é o caso da questão sobre o destino das imagens, tratada no subcapítulo 4.5; outros – como o subcapítulo 4.1 – se “revelaram”, posteriormente, quando da visualização das imagens realizadas.

As atividades desenvolvidas de 13 a 24 de janeiro de 2014 envolveram 27 pessoas, entre integrantes da Companhia de Teatro Íntimo, atores chamados de “Filhos da Companhia” (jovens atores que haviam participado de oficinas ministradas por integrantes da Companhia), atores convidados e equipe de produção do documentário – o Anexo A mostra a relação dos participantes com respectivas fotos, elaborada no período de pré-produção.<sup>74</sup> No Dia 9<sup>75</sup>, cerca de 25 pessoas convidadas formaram a plateia para assistir à apresentação da peça **Bateia**.

Para a filmagem, foram utilizadas seis câmeras diferentes: Canon 7D, Canon EOS Rebel T3i, GoPro; Canon FS100 (C), Sony CyberShot DSC-T100 e a câmera do iPhone 5S. Na maior parte das filmagens, foram utilizadas simultaneamente as três primeiras câmeras – em alguns casos, a Canon T3i era substituída pelo iPhone. A câmera Canon FS100 (C) foi utilizada apenas no Dia 9. Para as câmeras DSLR, havia a disponibilidade das seguintes lentes: Canon 50mm F/ 1.8 (duas unidades); Canon 18-55mm F/ 3.5 – 5.6 (uma unidade); 24-85mm F 3.5 – 4.5. (uma unidade). Para a captação de áudio, foram utilizados dois sistemas. O primeiro, de captação separada da imagem, composto por um kit formado por um microfone *shotgun* Rhode NTG-2, um microfone de lapela Sony UTX B2 e um gravador digital Zoom H4n. O segundo, de captação simultânea à imagem. Nesse segundo sistema, foram acoplados microfones mini *shotgun* às câmeras DSLR, ao passo que a captação de áudio no aparelho iPhone

---

<sup>74</sup> Além das pessoas relacionadas nesse material, também estavam presentes, durante alguns dos dias de atividades, Valéria Mauro e Fábio Assuf, ambos convidados de Renato Farias, e João Felipe Freitas, realizador audiovisual, que auxiliou a equipe do documentário, operando a câmera em um dos dias.

<sup>75</sup> Vou me referir aos dias de atividades da Companhia/diárias de filmagem sempre desta forma: Dia 1, Dia 2, Dia 3, etc.

5S e na câmera compacta Sony CyberShot DSC-T100 ocorreu através dos microfones embutidos nos próprios aparelhos.

As imagens e o áudio resultantes das diversas câmeras e microfones foram dispostos na *timeline* do Adobe Première, programa utilizado tanto para visualização das imagens brutas quanto para a montagem. A visualização – e as revisualizações – de todas as imagens captadas por todas as câmeras foi um procedimento com duplo objetivo: avaliar o que poderia ser selecionado para a montagem do documentário e buscar o que poderia ser escolhido para compor a reflexão desta tese.

Outro procedimento foi a decupagem dos dez dias de filmagem, identificando os seguintes itens: a) a minutagem na timeline; b) a(s) câmera(s) que haviam filmado cada segmento; c) a imagem; d) o áudio. Além disso, estabeleci um código com três letras para identificar alguns pontos que poderiam ser importantes, tanto para a montagem quanto para a abordagem no texto da tese. Alguns exemplos: RFF (referência à filmagem); CRP (referência ao corpo); TMP (referência ao tempo); SPC (referência ao espaço); ATR (referência ao ator e a seu trabalho); CNM (referência ao cinema). Esses códigos, e outros, estão presentes tanto na coluna “Imagem” quanto na coluna “Áudio” da decupagem. Falas foram transcritas na íntegra apenas em alguns trechos da filmagem, quando pressupus que a transcrição poderia ser utilizada no texto da tese. Nos demais trechos, na coluna áudio, foi apontado o assunto das falas ou, então, escrito um resumo do que é dito, permitindo, igualmente, o resgate e localização na *timeline* da integralidade das falas sempre que necessário. No anexo B, são apresentadas algumas páginas de decupagem.

É importante ressaltar que este trabalho não tem como objetivo realizar uma análise do documentário finalizado. Cinco cenas que fazem parte do documentário montado e que são citadas no capítulo 4 estão disponíveis para visualização no Anexo C<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Ressalto que a visualização das cenas está restrita, neste momento, aos professores integrantes da banca de avaliação da tese. Outra observação importante: as cinco cenas disponibilizadas no Anexo C não passaram pela fase de “tratamento de imagem e som”.

## 4 BATEIA: UM DOCUMENTÁRIO, UMA EXPERIÊNCIA

Um texto – o projeto de pesquisa – deu origem a imagens em movimento. Agora, as imagens articulam uma escrita. O ponto de partida são sempre as vivências do processo de realização do documentário **Bateia**.

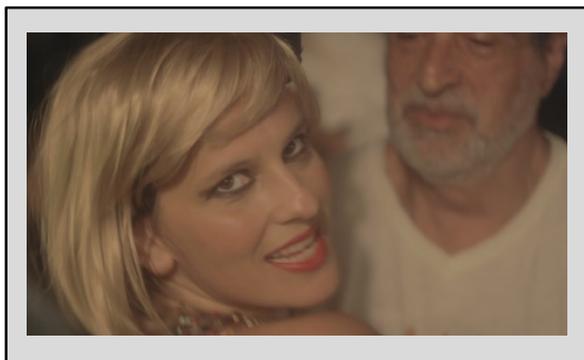


Figura 4-01: Frame da cena “Baile de Ilusão”, de **Bateia**

### 4.1 Fernanda/Jurema: você tem pepita?

“Você tem pepita?”, pergunta Jurema. Não respondo. “Você tem pepita?”, ela insiste. Murmuro um “sim”. “Tem?”, ela quer confirmar. Novamente, falo que sim. “Tô doida pra ver uma pepita”, delicia-se Jurema. Tudo o que essa prostituta quer é saber se eu tenho ouro. Ela dança com outro homem, outro garimpeiro. Dança com outro, mas fala comigo. Ele parece não se importar. Será que Jurema quer o ouro dele e o meu também? Talvez ele já não tenha mais ouro, perdeu tudo o que encontrou. Deve ter dado para Jurema e para as outras deste salão. Aqui, todos querem encontrar sua pepita. A música que toca se chama “Baile de ilusão”.

Escrevi o parágrafo acima na pele de um narrador garimpeiro. Na verdade, neste momento, sou editor. Recorto o trecho de filme na *timeline*. Duplico o trecho. Outra vez. Quero que, futuramente, a dúvida ecoe também para o espectador: “Você tem pepita? Você tem pepita? Tem?”. A pergunta foi/é feita pela atriz Fernanda Boechat enquanto vivia Jurema, um dos seus papéis na peça **Bateia**. Ela dirige seu olhar para mim e para minha câmera. Os destinatários da pergunta, portanto, somos dois: eu e a câmera que opero. Ou

seríamos um, já que sujeito-da-câmera e câmera constituem uma unidade inseparável?

É o início do espetáculo – uma apresentação da Companhia de Teatro Íntimo para uma plateia de convidados. Entre atores, público e equipe de filmagem, somos cerca de cinquenta pessoas. Estamos no pátio do Casarão Austregésilo de Athayde, rua Cosme Velho, 599, Rio de Janeiro. Vinte e três de janeiro de 2013. Dia 9. O pátio, de chão batido, é agora um salão de baile. Os atores, gentilmente, convidam o público para dançar. A letra da música que toca, com seu nome sugestivo, começa assim: “Me colori para lembrar o que vivi / Me colori para contar o que chorei / Me colori pra espantar todo meu pranto, meu coração / Em preto e branco, hoje quer se rebelar...” Todos estamos, de fato, coloridos. E nossas imagens, que estão sendo capturadas também o serão. No universo da peça **Bateia**, a letra também vai adquirir sentido, pois o protagonista é um homem que esqueceu quem ele era e busca, em sua memória fragmentada, as peças para tentar resgatar quem, um dia, ele foi.

Em outro trecho da música, a letra também diz algo importante, algo que só perceberei meses depois diante do *Première*: “Nesse baile de ilusão, só mais uma pela multidão”. O que me faz pensar e escrever agora é, primeiramente, algo bastante óbvio: que cada pessoa é uma individualidade, tem um corpo separado dos demais corpos e, no entanto, é preciso que esses corpos compartilhem um mesmo espaço, se aproximem, dancem dois a dois, dancem juntos, para que exista uma multidão, seja ela do tamanho que for. Depois, penso, junto com Comolli e Rouch, que a experiência da realização de um documentário se dá numa condição de relações que se constroem entre corpos: em especial, os corpos das pessoas filmadas e os corpos de quem filma.

Enquanto não havia respondido para Fernanda/Jurema, eu era um sujeito que operava a câmera. Quando respondo à pergunta dela, passo a ser também um personagem do baile. Inicia, neste instante, algo próximo ao cine-transe de Jean Rouch, quando o cinegrafista-diretor experimenta um “estranho estado de transformação”, quando “indo a frente ou seguindo um dançarino, um sacerdote ou um artesão, ele não é mais ele mesmo” (ROUCH, 1974, p. 8). Ao olhar para

mim/para a câmera e perguntar se tínhamos pepita, Fernanda/Jurema está fazendo um convite: quer que eu faça parte da história que está começando a ser contada na peça. Agora, além de ter uma câmera e de estar filmando, também sou, por alguns instantes, um garimpeiro no baile. Sendo garimpeiro, posso ter ou posso não ter pepita. Como documentarista, a mesma coisa.

Minha primeira visualização da sequência do baile é realizada pelas imagens captadas pela câmera que eu operava. Revejo, então, o que foi registrado pelo meu próprio ponto de vista. No entanto, estávamos filmando com duas câmeras – chamarei à câmera operada por Diego Gonzáles de Câmera 1 ou C1 e à que eu operei, de Câmera 2 ou C2. Depois de rever algumas vezes as imagens, percebi que C1 também havia registrado o momento descrito entre mim e Jurema/Fernanda. Mas a C1 registrou algo um pouco diferente do que contei acima – o que contei estava embasado um pouco na minha memória e um pouco na visualização do registro pela C2.

Mas o que C1 inscreveu em sua tomada? Uma imagem-câmera na qual eu não falei “sim”; apenas afirmei positivamente com um movimento de cabeça – ou seja, minha memória tinha registrado algo que não havia ocorrido. Além disso, C1 mostra que, enquanto eu respondia gestualmente às perguntas de Fernanda/Jurema, eu também estendi meu braço esquerdo e, com a ponta dos dedos, acariciei os cabelos dela – uma peruca, na verdade. Então, por um lado, eu tinha uma falsa memória registrada. Por outro, o que de fato havia acontecido não permaneceu em minha memória. Foi preciso acessar a memória do cartão da C1 para me fazer ver, para me fazer recordar. Meu braço sendo estendido e a carícia nos cabelos de Jurema/Fernanda não estavam no cartão de memória da C2, a minha. Neste caso, nem a câmera que eu operava auxiliaria no resgate da ação exata que protagonizamos. Meu enquadramento estava bastante fechado, selecionava basicamente o rosto de Jurema/Fernanda e o do homem que dançava com ela. Foi preciso o acaso, o acaso da C1, operada por Diego, incluir no seu enquadramento a mim e a Jurema/Fernanda.

Ambas as câmeras e operadores percorriam os espaços possíveis, deslocando-se em meio a “multidão”, ora registrando um casal, ora outro, sem

se deter por muito tempo em nenhum deles. Nada mais longe do “teatro filmado”, que pressupõe um palco italiano para os atores e uma câmera fixa enquadrando o conjunto da cena a partir de um único ponto. Aqui, não há palco italiano: a Companhia de Teatro Íntimo busca sempre uma aproximação com a plateia, seja pelo olhar, seja pela palavra, seja pelo toque, seja envolvendo também os sentidos do olfato e do paladar. Aqui também não haveria sentido para uma câmera fixa. Era preciso que ela fizesse parte do ritual, como a câmera operada por Rouch, que se aproximasse, efetivamente, dos corpos que dançavam. A ideia de “improvisação dinâmica” é bastante adequada para pensar como foi nossa postura durante as tomadas, de modo especial neste primeiro momento da apresentação da peça, mas também em sua continuidade.

A proposta de movimentação para mim e para Diego neste Dia 9 era: cada um deveria sentir como seria melhor se posicionar a cada novo instante da peça. No dia 10, quando avaliamos o Dia 9, Diego relatou ter pensado, inicialmente, em manter uma posição de maior afastamento, já que, diferentemente dos oito dias anteriores, agora havia a presença de uma plateia.

Nos ensaios não havia preocupação em atrapalhar alguém. Mas ontem [Dia 9], eu pensei ‘vou ser mais comportado’, já estou de preto, não vou aparecer, vou ficar aqui, num registro. Mas aí, na hora em que começou a dança, o baile... ‘não posso ficar aqui, aqui não vai ter graça, vou ter que ir, senão não vai ser cinema, vai ser um teatro filmado, vai ser uma câmera de segurança gravando um evento’. Aí eu fui... e comecei a pensar as imagens através da fotografia, através do quadro. [Transcrição de gravação]

Dessa forma, eu e Diego, cada um a seu tempo, vivenciamos a premissa de Jean Rouch. “Para mim, a única forma de filmar é caminhar com a câmera”, afirmou Jean Rouch (1974). A câmera deve ser levada até onde “ela seja mais efetiva e improvisando um balé com ela, tentando fazê-la tão viva quanto as pessoas que ela está filmando” (ROUCH, 1974).

A C1, quando registrou a interação entre mim e Fernanda/Jurema, o fez por acaso. Diego estava enquadrando em primeiro plano outra atriz/personagem: Amanda. Sabíamos, por conta do ensaio geral do dia anterior, que Amanda cantaria uma música, encerrando o prólogo da peça e conduzindo para a primeira cena. Ao perceber que Amanda se deslocava sozinha pelo salão,

Diego a seguiu. Não havia marcação fixa na peça. Muito menos para esse prólogo (o baile). Ao se deslocar junto com Amanda, em determinado momento, o enquadramento de C1 tinha em primeiro plano Amanda e, mais ao fundo, estavam Jurema/Fernanda e seu par. E eu, que filmava os dois.

Podemos observar na sequência de *frames* a seguir (Figura 4-02) o que foi registrado pela C2:



Figura 4-02: Sequência de frames da filmagem de **Bateia** (imagens realizadas por C2)

- (1) busco enquadrar um novo casal que dança pelo salão;
- (2) Fernanda/Jurema, percebendo a minha presença e a da câmera, filmando-a, imediatamente direciona o olhar para a câmera/para mim;
- (3, 4, 5) o casal gira e Fernanda/Jurema passa a ocupar o lado esquerdo do quadro;
- (5, 6, 7) após o giro, Fernanda/Jurema direciona o olhar novamente para a câmera/para mim;
- (8 a 11) Fernanda pergunta: “Você tem pepita? Você tem pepita? Olhaaaaa...”;
- (12, 13 e 14) a câmera, ao aproximar-se do casal, acaba excluindo Fernanda/Jurema do quadro;
- (15 a 18) a câmera e o casal se afastam até a uma distância semelhante à do *frame 2*;
- (15 a 18) Fernanda/Jurema não volta a olhar para a câmera, o interesse dela está agora em outro lugar do salão, está em um espaço *off*, à direita do quadro.

Na próxima sequência de *frames* (Figura 4-03), o que foi registrado pela C1, operada por Diego:

- (1 a 9) Amanda está em primeiro plano; ela caminha pelo salão e a câmera a acompanha; em segundo plano, a câmera registra as demais pessoas que dançam; os casais que estão em quadro mudam à medida que Amanda se desloca;
- (3) Próximo a Amanda, do lado esquerdo do quadro, um casal dança; neste *frame* já se pode ver, mais ao fundo, Fernanda/Jurema e Jair;
- (4) A câmera já não enquadra o casal à esquerda de Amanda, Fernanda/Jurema e Jair já são vistos mais próximos;
- (5, 6, 7) A distância de Jair/Câmera para Fernanda/Jurema, mostrada no *frame 4*, já é menor no *frame 5*, chegando à maior proximidade nos *frames 6 e 7*, que registram Jair tocando os cabelos de Fernanda/Jurema;
- (8) Jair/câmera se afastam de Fernanda/Jurema;

- (9) Amanda já está se deslocando para a esquerda, Jair não está mais no quadro de C1; Fernanda/Jurema já não olha mais para Jair e sua câmera, ela olha em outra direção.

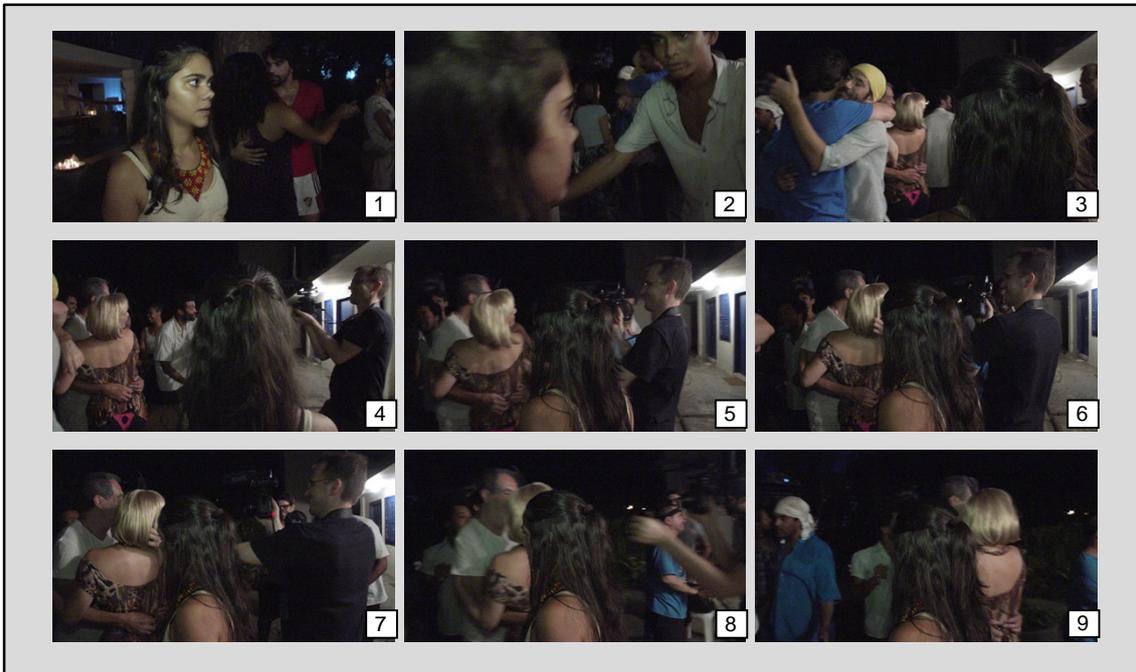


Figura 4-03: Sequência de frames da filmagem de **Bateia** – imagens realizadas por C1

Agora, seleciono dois *frames*, um de cada câmera.

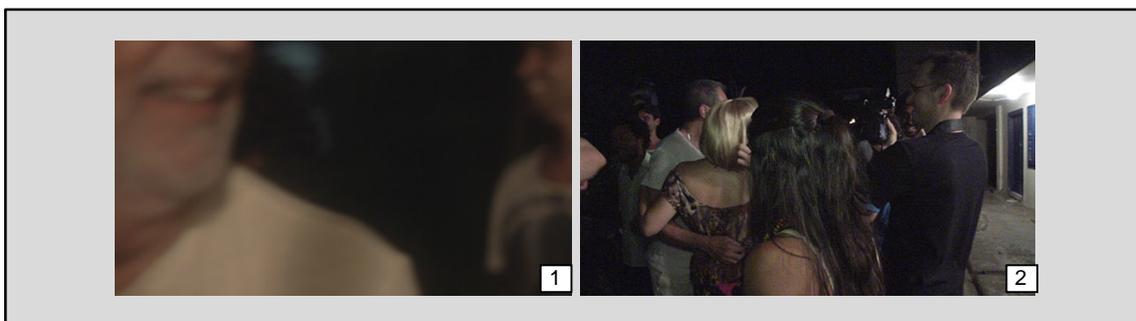


Figura 4-04: Frames da filmagem de **Bateia**: frame 1 realizado por C2; frame 2 realizado por C1

Estes dois *frames* foram extraídos, respectivamente, da C2 (operada por Jair) e da C1 (operada por Diego). São *frames* que mostram um mesmo instante (tempo), mas filmados de lugares (espaço) distintos. Ao me aproximar de Jurema/Fernanda para interagir com ela, levando minha mão esquerda até seus cabelos (como se pode ver no *frame* da C1), a C2, sustentada pela minha mão direita, teve seu enquadramento deslocado, excluindo Jurema/Fernanda do

recorte. O sujeito-da-câmera, ao se aproximar demasiadamente do sujeito filmado, pode colocar em risco o enquadramento. Mas, ao mesmo tempo, se permanece num “poleiro distante”, como ironiza Rouch (ROUCH, 1974), perde a chance de realmente interagir com o seu tema.

Diante do relatado sobre a filmagem do baile, cabem pelo menos duas perguntas. Primeira: por que, afinal, me permiti esse gesto, de me aproximar de Fernanda/Jurema até tocar seu cabelo? Penso que, principalmente, por conta de uma espécie de cumplicidade construída entre mim e Fernanda nos oito dias anteriores. Fernanda foi uma das integrantes da Companhia de Teatro Íntimo que mais demonstrou preocupação e interesse com a filmagem do documentário. Em diversas ocasiões, ela se propunha a buscar soluções (de cenário e de iluminação, por exemplo) que se adequassem tanto à apresentação da peça quanto à filmagem do documentário – um exemplo pode ser observado na Cena “Ensaio para o Garimpo” (Anexo C). Fernanda pretendia proporcionar uma boa visualização tanto para os olhos do espectador direto (o público da apresentação da peça, para quem a visualização se dá no tempo presente da apresentação), quanto para os olhos do futuro espectador do filme documentário, espectador que verá as imagens em tempo diferido. Posso afirmar, então, que em diversos momentos das duas semanas de filmagem, Fernanda e eu partilhamos um espaço comum do processo de construção do sensível, mais especificamente, das manifestações teatral e cinematográfica/documentária.

Segunda pergunta: por que respondi positivamente à pergunta de Jurema/Fernanda: “Você tem pepita?”. A primeira resposta possível é porque respondi como um personagem garimpeiro: mais um pelo salão, só mais um na multidão. Não teria respondido, então, como sujeito-da-câmera. Já como documentarista, eu não poderia mentir: eu não tinha pepita alguma, eu documentarista/pesquisador estava em pleno processo de garimpo. Ao mesmo tempo, aquela pergunta, sem prévia combinação, surgida espontaneamente na circunstância da tomada, e, transformando-se em imagem-câmera, poderia ser, sim, uma pepita para o documentário e para minha pesquisa. A pepita do documentarista (ao menos neste tipo de documentário) são as imagens e os

sons captados – a imagem-câmera. A pepita do pesquisador, no caso desta pesquisa, é, igualmente, a imagem-câmera e, em seguida, a reflexão que ela poderá proporcionar. “Você tem pepita?” é, assim, uma pergunta que, de forma sintética, traduz o processo de realização do documentário **Bateia** e a pesquisa na qual ele está inserido. Pesquisa que se materializa aqui, no texto da tese. Sim, agora eu tenho pepita. Agora que vocês, Fernanda e Jurema, acabam de me perguntar se tenho pepita, agora que eu acabo de registrar essa pergunta em imagem e som, agora que eu tenho essa imagem-câmera, agora a pepita passa a existir. A pergunta, ao ser filmada, torna-se sua própria resposta. Uma tomada é sempre uma possibilidade de resposta a uma pergunta. E a imagem-câmera mostrou, nesse caso, ser a “carne mesma do documentário” (RAMOS, 2005).

Mas o que ganho e o que perco ao operar a câmera? Seria melhor deixar a atividade de realizar as imagens para outra pessoa? Ou, ao contrário, apenas eu deveria ter filmado? A decisão para **Bateia** foi termos várias câmeras. Ao filmar o prólogo “Baile de ilusão”, pude, por exemplo, ser alvo do olhar de Jurema/Fernanda. Pude ter a pergunta dela registrada. Ela olhando diretamente para mim, para a câmera que eu operava. Já a câmera nas mãos de Diego permitiu que eu “me visse” filmando, pude avivar minha memória e, assim, refletir, posteriormente, sobre meu comportamento no ato de filmar, sobre a decisão-tomada. Na montagem do documentário, a opção foi por utilizar apenas a imagem da C2<sup>77</sup>.

#### 4.1.1 Dois meses antes

Porto Alegre. Estou reunido com Renato Farias, diretor da Companhia de Teatro Íntimo, e com Sérgio Meyer, consultor do grupo. Conversamos sobre as possibilidades que temos para a realização de uma atividade da Companhia e para a realização do documentário. Entre as dúvidas, está a que diz respeito ao texto sobre o qual eles poderiam trabalhar.

---

<sup>77</sup> A cena “Baile de ilusão” pode ser visualizada no Anexo C.

SÉRGIO: Eu voltei a pensar no [romance] *Bateia*, voltei a pensar no *Bateia*, no instrumento. Pensando no instrumento e no documentário. Qual é a função da bateia? É descobrir coisas. Tu colocas na água, tem muita pedra, tu estás garimpando, está descobrindo ouro, descobrindo uma pedra. Eu estava pensando na relação disso com o documentário. O documentário também tem isso, né? Tu estás pegando uma série de ideias e tu estás à procura de alguma coisa, né? Que é um pouco o papel de quem faz documentário...

RENATO: E também de quem constrói personagem. Também pode fazer essa analogia. Por que você tem muitas possibilidades...

SÉRGIO: É uma escolha.

RENATO: ... e você quer buscar a que faz mais sentido.

SÉRGIO: Ou até o que é uma escolha para aquele momento, para aquela função.

RENATO: E a que é mais valiosa para ti, que é o ouro no meio da pedra. [Transcrição de gravação]

Naquele momento de pré-produção do documentário, a reunião funcionou como um *brainstorming*. Como se sabe, no processo de “tempestade cerebral”, algumas ideias são descartadas, enquanto outras são selecionadas e levadas adiante. A decisão da Companhia foi, de fato, trabalhar com o texto *Bateia*, um romance inédito de Puiati (Anexo D<sup>78</sup>).

#### **4.2 Bateia: um romance, uma peça, um documentário**

Bateia é o nome de um utensílio utilizado no garimpo de rio. O garimpeiro enche a bateia com cascalho e mergulha-a na água, realizando, em seguida, duas ações alternadas: com uma das mãos, remexe a mistura de cascalho e água e, com as duas mãos, gira a bateia para um lado e para o outro. Com os movimentos, a água que passa leva os materiais de menor densidade, enquanto o que é mais denso se deposita no fundo da bateia. Entre esse material que permanece, o garimpeiro pode encontrar o que procura: pepitas de ouro.

A ferramenta bateia e o trabalho do garimpeiro constituem uma unidade. Técnica e esperança. Trabalho e sorte. Suor e incerteza. Todas essas palavras

---

<sup>78</sup> Na medida em que o romance é inédito, a opção foi por anexar as cinco primeiras páginas.

traduzem um pouco o universo do garimpeiro. Mas “buscar” talvez seja o verbo que expressa, ao mesmo tempo, a dimensão material e o imaginário que envolvem o ofício do garimpeiro. Buscar é uma ação que se realiza no presente com expectativa de futuro.

Buscar é conjugado nas três produções que recebem o nome “Bateia”: o romance, a montagem teatral e o documentário. A Companhia de Teatro Íntimo, ao optar pelo romance *Bateia*, em vez de um texto escrito diretamente para o teatro, assumiu, entre outros, também o desafio de produzir um caminho possível para concretizar uma montagem teatral. O desafio não se relaciona tanto ao fato de ser um romance, pois, como diz Pavis (2015, p. 405), “todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena”. O desafio diz respeito mais ao modo como o romance foi, formalmente, estruturado pelo seu autor.

*Bateia* é um texto sem pudores. Não há pudor nas palavras que o compõem, não há pudor na estruturação da escrita. *Bateia* é narrado em primeira pessoa, em fluxo de consciência, sem pontuação. A falta de sinais gráficos possibilita, na leitura, mais de uma maneira de encadear as palavras e, conseqüentemente, mais de uma possibilidade de formação das frases. Nessa narrativa poética, o leitor é jogado para cá e para lá e experimenta a dúvida constante. A estrutura fragmentada não se restringe a uma estratégia narrativa para causar estranheza; ela se justifica e dialoga perfeitamente com a história contada, uma vez que o narrador-protagonista é um homem que, em algum momento, perdeu a memória e tenta juntar pedaços de suas lembranças e de seus esquecimentos. Visualmente, o texto é dividido em pequenos blocos que vão de quatro a vinte e cinco linhas cada, prevalecendo blocos com cerca de dez linhas. Isso pode ser compreendido como um artifício – visual – para reforçar a fragmentação. A cronologia dos fatos também aparece embaralhada na correnteza do texto, seja dentro de um mesmo bloco, seja na ligação de um bloco a outro. O leitor fica conhecendo a história à medida que o personagem “eu” se lembra (ou se esquece) dela.

Tudo são incertezas no caminho do protagonista: seu passado, seu presente e seu futuro. Ele não recorda nem mesmo o próprio nome. O passado surge sempre em forma de *flashes*, trechos de história sobre os quais ele não

tem convicção se foram, de fato, reais. Sua motivação, no que parece ser o tempo presente do enredo, é a busca por uma mulher de seu passado, à qual ele dá um nome, Janaína – um nome entre outros tantos possíveis. Janaína, uma prostituta por quem o protagonista havia se apaixonado durante o período em que trabalhou no garimpo, teria engravidado dele e fugido do bordel em que trabalhava, para não ser obrigada a abortar. Do passado do protagonista, surgem também lembranças da infância, como um órfão criado por índios no meio da Floresta Amazônica. Na vida adulta, o garimpo é o cenário principal. Lá teriam ocorrido os fatos que o levaram a perder a memória. Depois de conquistar bastante dinheiro com o garimpo e de ter se apaixonado por Janaína, veio a ser alvo de uma intriga, cujo resultado foi uma tentativa de linchamento. Mais morto do que vivo, é “ressuscitado” por uma curandeira da floresta.

Depois de se recuperar, ele parte para o Rio de Janeiro, onde trabalha como pedreiro e se envolve afetivamente com mulheres e com homens. Ele divide um quarto de pensão com um homem, e um não sabe o nome do outro: “nós moramos juntos eu e ele ele me chama de cara eu chamo ele de cara ninguém sabe o nome de ninguém” (PUITATI, inédito, p. 8). Certo dia, o protagonista recebe uma carta que revela o paradeiro de Janaína e também a existência do filho. Antes dele, porém, a carta é lida pelo “cara” com quem mora.

O protagonista parte para Fortaleza, mas, ao chegar lá, Janaína já não está. Em busca de trabalho, ela havia partido para São Paulo com um caminhoneiro, que, possivelmente, seja o “cara”. O filho, no entanto, está lá, sob os cuidados de uma idosa. O protagonista parte em uma nova busca por Janaína, agora tendo a companhia do filho. O menino não fala – não se sabe se ele é mudo ou se não quer falar –, mas, em uma lanchonete de beira de estrada, ele aponta para um pacote de bolachas, onde se lê “Biscoitos Caseiros Fabiano”. O menino não quer que o pai compre os biscoitos; quer revelar seu nome: Fabiano.

Na continuação da viagem, eles se deparam com um grave acidente. O motorista do caminhão, estirado no asfalto, está à beira da morte. O protagonista se aproxima e vê que é, de fato, o “cara”. Antes de morrer, ele revela que Janaína viajava com ele no caminhão. Mas ela não está ali. Fabiano, entretanto, encontra

a mala da mãe. Assim, pai e filho seguem viagem, continuam a buscar. Em um paradoro, eles veem, pintada na parede, a imagem de uma sereia, cujo rosto se parece muito com o de Janaína.

Em um final mágico, pai e filho mergulham em um rio, onde são acolhidos por Janaína. E aqui a última dúvida é lançada ao leitor: seria a mulher Janaína, em carne e osso, ou seria a entidade das águas, cujo nome também é Janaína?

Indispensável ainda registrar outro acontecimento: a proposta recebida pelo protagonista de participar de um programa, do tipo *reality*, a ser transmitido pela internet. Para tanto, ele teria que aceitar a instalação de microcâmeras no interior de seu corpo. Esse episódio, que não tem lugar e tempo definidos na cronologia da história, aparece logo no início da narrativa:

o sereno vai cair cai sereno cai o sujeito bem apessoado de terno gravata pasta de couro de crocodilo me pára na rua o senhor quer ganhar muito dinheiro muito mesmo isso foi uma pergunta eu faço parte de uma empresa multinacional de entretenimento sociedade anônima e o que é que eu preciso fazer para ganhar todo esse dinheiro me diga

é simples nós vamos colocar micro-câmeras dentro do seu corpo num total de cinco e elas vão transmitir ao vivo imagens dos seus órgãos vitais para a rede mundial de computadores pessoas do mundo todo vão pagar para assistir as reações internas do seu corpo como o seu suco gástrico se comporta a cada refeição o seu fluxo sanguíneo como o seu coração bate na hora de fazer amor vamos mostrar os seus nervos em ação a movimentação do ar dentro dos seus pulmões o funcionamento dos seus intestinos as suas artérias se entupindo de gordura e tudo vinte e quatro horas mas me responda uma coisa eu vou sentir dor

dor nenhuma o senhor é a pessoa certa para esse negócio é um homem como o senhor que nós estamos procurando o brasileiro comum que vive que sente que chora que vibra que sofre que goza mas eles vão ver tudo dentro de mim tudo mas é só por dentro não por fora a sua identidade será mantida sigilo total [...]

(PUIATI, inédito, p. 2)

O resumo acima, anterior à citação do trecho romanesco, é uma construção que fiz como leitor, uma organização do tempo e do espaço entre outras possíveis. No Dia 1, uma das atividades propostas aos atores pelo diretor Renato Farias foi, justamente, que cada um contasse, em um minuto e meio, a sua versão da história do romance.

Renato: A gente vai fazer um trabalho que, para quem não leu, vai ser divertido. A gente vai juntar corpo, tempo e espaço, trazendo a palavra.

Não é a palavra do Tatá [Tarcísio Lara Puiati] ainda. É a palavra de vocês contando essa história. Por que o tempo e o espaço? A gente tem Cronos aqui nos olhando [aponta para um relógio que ele havia fixado na parede – Ver Figura 4-05]. Cada um vai contar a história de *Bateia* em um minuto e meio. A história toda. “A história de *Bateia* é...” ou “Pra mim, a história de *Bateia* começa...” O início é sempre assim, tipo o “era uma vez”, eu introduzo a história. E eu tenho um minuto e meio para contar essa história. Esse é o tempo e a palavra. Mas tem o espaço. Por quê? Porque, nos primeiros trinta segundos, eu vou contar essa história exatamente daqui, do centro. Nos segundos trinta segundos, eu vou me deslocar, devo ganhar o espaço, posso ir pra cá, pra lá, pra lá [aponta para diferentes direções], continuando a contar essa história, mas lembrando que só tenho trinta segundos. Nos últimos trinta segundos, eu vou escolher alguém para terminar de contar essa história. Aqui a gente agrega esse complicador do tempo. E também [outro complicador] de contar uma história... [alguém complementa: “incontável”] incontável... Justamente por ser incontável, ao mesmo tempo em que ela assusta, ela liberta. Porque a poesia do Tatá desse texto, ela permite tantas leituras! E a gente vai ver aqui algumas possibilidades delas. Lembrando que não tem erro nem acerto, que ninguém está aqui para acertar nada. É um exercício da palavra no tempo e no espaço. [Transcrição de gravação]

No primeiro minuto, então, o ator deveria permanecer no centro do círculo, como se contasse a história para si mesmo; nos trinta segundos seguintes, deveria caminhar, ocupar o espaço e dirigir-se aos colegas, sem se deter em nenhum deles; já para o minuto final, o ator deveria eleger um de seus colegas, aproximar-se dele e finalizar sua versão da história. Aqui, o olhar do ator deveria se concentrar em uma única pessoa, seu corpo também deveria estar próximo à pessoa escolhida – nesse terceiro momento, a história contada continuava sendo ouvida por todos, mas os olhares eram trocados entre duas pessoas apenas. Inicialmente, o ator concentrado em si mesmo; depois o ator para um público anônimo; depois, a individualidade e a intimidade com “um” espectador – o olho no olho, o toque, o cheiro.

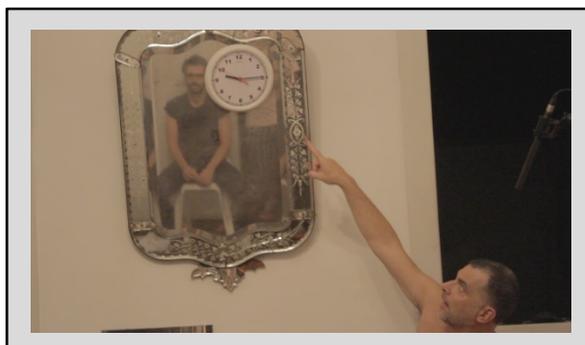


Figura 4-05: Frame da filmagem de *Bateia*

“Precisa começar do começo?”, pergunta Bellatrix, atriz sorteada para ser a primeira contadora da história. “Não, não precisa começar do começo”, responde Renato. O exercício foi repetido por cada um dos atores presentes neste primeiro dia. Assim, ao fim do exercício, havia diversas versões da possível história de *Bateia*. Eu, que não havia lido o romance, tive acesso, inicialmente, apenas a essas versões.

Os atores integrantes da Companhia conheciam o texto há bastante tempo<sup>79</sup>; já os atores convidados o tinham lido na semana que antecederia às atividades. Eu, entretanto, havia aceitado a já citada proposta feita por Tarcísio e por Renato de que eu não lesse o romance. Eu não estava, portanto, tendo acesso à história do romance *Bateia* por conta da minha leitura “direta” do texto, mas pelas versões contadas pelos atores. Assim, eu precisava juntar os pedaços de uma história que já era escrita de forma fragmentada e que, propositadamente, embaralhava tempos e espaços. Ao fim da primeira semana, no entanto, senti necessidade de entender um pouco mais o que a Companhia estava tentando traduzir para a montagem da peça. Então, li o romance.

O que mudou? A fragmentação passou a fazer mais sentido para mim. Entendi que ser lançado na dúvida permanente era intenção do próprio texto. A dificuldade dos atores de reconstruir uma história linear e com unidade narrativa também se justificou quando li o romance. Minha angústia de pouco entender o que eles estavam tentando traduzir para o teatro deu lugar a uma espécie de solidariedade. Um sentimento que certamente não foi “filmado” e do qual só posso falar escrevendo aqui.

A explicação para eu ter lido o romance no intervalo entre as duas semanas pode ser encontrada na simbologia Dioniso/Apolo, sempre reiterada por Renato Farias e que, de fato, refletia o trabalho desenvolvido pela Companhia. A primeira semana foi dedicada, principalmente a Dioniso:

---

<sup>79</sup> Parte de uma primeira versão do romance *Bateia* havia sido adaptada para o curta-metragem *Garoto de aluguel* (2008), dirigido por Tarcísio Lara Puiati e com elenco formado por atores da Companhia de Teatro Íntimo. No encerramento da escrita desta tese, o filme estava disponível online no endereço <<https://vimeo.com/24402247>>.

liberação, liberdade, orgia criativa. A segunda, a Apolo: organização, necessidade de ordenação, mesmo que mínima, da história a ser encenada, providências de ordem prática para sua realização perante a plateia.

#### 4.2.1 Uma companhia em busca da intimidade

Ao propor a Renato Farias, conforme mencionei no capítulo anterior, a realização de um documentário com o grupo que ele dirige, eu tinha ainda como motivação o fato de ter assistido, em anos anteriores, a algumas peças do grupo: *Os dragões*, em 2006; *Veridiana e eu*, em 2007; *Quebramar*, em 2009; *Cara a Tapa*, também em 2009; e *Adélia*, em 2010. Após o término da apresentação de *Adélia*, permaneci no espaço em que havia sido encenada, uma sala do Teatro Solar de Botafogo. Foi naquele momento, enquanto observava os atores desproduzindo o local, que germinou a ideia para um documentário que acompanhasse a Companhia de Teatro Íntimo em momentos que não o da apresentação em si, mas os bastidores, o antes e o depois do contato com o público.

Em janeiro de 2014, quando o documentário *Bateia* foi filmado, Renato Farias estava em fase de escrita de seu trabalho de conclusão de curso na Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas, da Faculdade Angel Viana, trabalho concluído e apresentado em abril de 2014. Renato realizava uma reflexão sobre a trajetória e os processos da Companhia, e, assim, também se posicionava como sujeito e objeto da pesquisa. A introdução da monografia tem como título “Teoria e prática em companhia”. Uma apresentação de sua trajetória no teatro e, ao mesmo tempo, de sua perspectiva de trabalho.

O teatro faz parte de minha vida desde a adolescência, importante, inclusive, como elemento fundador da minha identidade. Desde os anos iniciais de teatro amador, em Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul, aprendi que a melhor forma de se fazer teatro é em grupo. Atores “avulsos” têm sempre que recomeçar do zero a cada novo elenco, a cada novo espetáculo de que passam a fazer parte. Mesmo cada um trazendo sua bagagem, a relação com os novos companheiros precisa ser construída. Em uma companhia, cada trabalho exige um novo processo, mas partimos do que aprendemos nas experiências anteriores para, coletivamente, como diz Samuel Beckett, “tentar de novo, errar de novo, errar melhor”. (FARIAS, 2014, p. 7-8) [Aspas do original]

Em 2005, tendo experiência de dezesseis anos como ator e tendo sido professor de interpretação, Renato convidou alguns de seus ex-alunos e atores com quem havia trabalhado para fundar a Companhia de Teatro Íntimo. Ele explica que a escolha do grupo foi “pela proximidade e pela horizontalidade como os alicerces de nossas relações pessoais e profissionais” (FARIAS, 2014, p. 8). Essa perspectiva assinalada por Farias é relevante, pois aponta para uma das diferenças entre companhias teatrais: a relação do diretor com os demais integrantes. Em alguns grupos, o diretor assume uma postura mais “centralizadora”, seja no que diz respeito a traçar estratégias para a trajetória da companhia, seja no tocante ao processo de trabalho desenvolvido no dia a dia e para cada nova montagem.

Em quase uma década, é possível imaginar, que houve dificuldades na vida de todos nós. Separações, crises financeiras, perda de pessoas queridas, desajustes emocionais, dificuldade em encontrar lugar para morar, entre outras dificuldades urbanas contemporâneas. Somadas ao fato de que, quase todos, somos de fora do Rio de Janeiro, cidade onde moramos.

Parto da convicção de que a intimidade gerada dentro da Companhia criou uma “rede afetiva de sustentação” que ajudou, em vários momentos, a cada um de nós, na superação desses problemas. E essa intimidade acabou sendo fundamental para a construção da intimidade que buscamos em cena e com nossos espectadores. O que justifica e legitima o fato de nos chamarmos Companhia de Teatro Íntimo. (FARIAS, 2014, p. 8)

Renato Farias, na realização do seu trabalho monográfico, também seguiu a “trilha da intimidade”. Ele procura refletir a partir das seguintes perguntas: “Como chegamos, intuitiva ou conscientemente, a uma relação íntima com os espectadores de nossos espetáculos? Quais os limites e condições para o estabelecimento dessa relação?” (FARIAS, 2014, p. 9). O sentido da palavra afeto não se restringe ao sentimento de afeição, mas estende-se à “possibilidade de afetar o outro” e a de “deixar-se afetar” por ele, por esse outro. “Portanto, partimos da compreensão de que afeto é “algo que age sobre o ser”, algo que afeta o outro. Podemos, na experiência teatral, dizer que é algo que afeta o outro a partir do corpo.” (FARIAS, 2014, p. 108).

Aos poucos, com o desenvolvimento de atividades (reuniões, ensaios, oficinas, estudos e apresentações), foram surgindo “os elementos que iriam

compor o teatro íntimo”. Assim, as palavras que hoje são correntes no dia a dia da Companhia nasceram da experiência.

Com o tempo, aprendemos a dar nome ao que experimentamos e surgiu a necessidade de um vocabulário comum. Intimidade, afeto, sensibilidade, proximidade, autonomia, singularidade, palavra poética, horizontalidade, passaram a ser nomeados para serem mais bem compreendidos no dia a dia.

Dessa forma, em nossa trajetória, teoria e prática sempre andaram juntas, a partir da experiência, tanto individual, quanto coletiva. (FARIAS, 2014, p. 10)

Dessa forma, o desenvolvimento do(s) projeto(s) **Bateia**, peça, e **Bateia**, documentário, compartilhavam princípios metodológicos semelhantes. Eles valiam tanto para a Companhia, no seu propósito de recriar o romance *Bateia* para uma montagem teatral, quanto para mim, na condição de pesquisador e de proponente da realização do documentário.

#### 4.2.2 Entrelaçamento das experiências

Em 9 de outubro de 2013, apresentei as ideias iniciais para Renato, através de uma mensagem via *Facebook*. Ao final da mensagem, escrevi: “tudo está ‘em processo’, não tenho uma proposta pronta e fechada. O que viermos a conversar também ajudará a ‘moldar’ a realização do documentário”. Já no dia 3 de novembro, realizamos – eu, Renato e Sérgio Meyer – uma reunião presencial, na qual avançamos no entendimento dos objetivos de cada um.

JAIR: Eu imagino que, nessa nossa primeira conversa presencial, nós vamos definir algumas coisas, mas eu queria propor que algumas coisas ficassem indefinidas. Digamos que a gente defina vinte ou trinta por cento...

RENATO: Mais uma vez é um conceito que a gente usa diferente. A gente pode definir até cem por cento, só que cem por cento é mutável. A gente pode definir tudo, mas nada... a gente não deve ter o pudor nem desses vinte por cento. Isso falando de teatro. Eu não sei se, por ser cinema, você tem que ter trinta por cento de margem, de iluminação, por exemplo. Eu, no teatro, eu posso abrir mão de tudo. Ao mesmo tempo, quanto mais eu me preparar, melhor. Então, eu posso me preparar para cem por cento. Mas, na primeira palavra do ator, esses cem por cento podem ruir inteirinhos. E me deixar completamente... no risco... no aqui e agora. E isto é o teatro. Essa é a criação que a gente percebe. E esta é a dificuldade do diretor. E do ator também.

Quando Renato expôs que, no processo da Companhia, “tudo pode mudar a todo instante”, comecei a pensar cada vez mais fortemente no documentário de encenação direta. O risco estaria presente para todos, para os integrantes da Companhia e para a equipe do documentário. Dessa forma, o processo de discussão da Companhia, a construção em conjunto, passava a “atingir” a realização do documentário **Bateia**. Ocorreu, assim, uma produtiva contaminação dos processos e das linguagens. É possível dizer que o romance *Bateia*, por sua história e estrutura, deixava suas marcas na montagem da peça **Bateia**, e que, ambos, peça e romance, marcaram a construção do documentário.

Conforme abordado no capítulo 2, os documentaristas tinham posições sobre a relação do cinema com as outras artes. Vertov preconizava um cinema “livre” das influências do teatro e da literatura, enquanto Flaherty vislumbrava a superioridade do cinema em relação à literatura. Já Wiseman credita a forma de seus filmes à literatura, aos livros de que gosta e que o influenciaram:

Quando eu falo de possíveis influências do que eu li sobre os filmes, acho que pelo fato de fazer filmes sem narração, sem entrevistas e, quando a técnica funciona, ela funciona porque o espectador está presente, ele sente-se em meio ao evento que está vendo ou ouvindo, isso tem a ver com o que acontece quando se lê um romance. Porque, quando se lê um romance, ele não lhe diz diretamente o que pensar sobre os personagens. Ele lhe diz indiretamente, através das conversas, das escolhas das palavras, descrição das roupas, das situações, dos conflitos existentes, do modo como os conflitos são resolvidos. É isso que tento fazer nos filmes. Meu ponto de vista é expresso indiretamente por meio da estrutura, e não diretamente por meio da narração, o que é uma técnica novelística. Em termos de influências de determinados escritores, por exemplo, Melville tem um grande romance chamado *The confidence man* (O vigarista), escrito no início da década de 1850, que retrata diferentes personagens americanos, organizados em torno da ideia de um vigarista que cria falsas histórias para que as pessoas lhe deem dinheiro. Quando lemos *O vigarista* de Melville reconhecemos muitas pessoas na sociedade americana contemporânea. As situações mudaram um pouco, mas a análise básica dos personagens está lá. Assim, ao tentar pensar no que ocorria na vida americana contemporânea, a análise de Melville da vida americana no século XIX é útil para mim. Não é questão de adotá-la totalmente. Ela estimula minha imaginação a pensar no que estou atualmente observando, ou do que estou participando. Da mesma forma, quando leio Beckett, e depois faço um filme sobre uma agência da Previdência Social nos EUA, muitas pessoas, muitas situações no

local, pelo menos, me lembram dos personagens de Beckett. (WISEMAN, 2001)

Assim, a relação entre as artes deve, na contemporaneidade, ser pensada pelo viés da produtividade, através da qual obras de diferentes esferas artísticas – a literatura, o teatro e o cinema, por exemplo – iluminam umas às outras, possibilitando mudanças de concepções tanto aos artistas quanto à crítica e à academia. A ideia de “dívida” da obra posterior para com a obra anterior deixa de existir. Assim, por exemplo, um filme realizado a partir de uma obra literária pode fazer emergir novos significados para o texto literário, significados que não existiam antes do filme. A palavra adaptação perde força e é substituída por “recriação”.

No caso da experiência que envolve “Bateia”, acredito que a estrutura fragmentada do romance *Bateia* permitiu à Companhia uma grande liberdade para montar o espetáculo, deixando diversas peças a serem encaixadas pelo espectador. O fato de a história do romance ser “incontável” não intimidou a Companhia; pelo contrário, justamente por ser uma narrativa poética, de difícil ordenação em uma história linear, um sentimento de libertação brotou entre os atores e diretor durante o trabalho de montagem da peça **Bateia**. O documentário *Bateia*, por sua vez, também se funda na liberdade propiciada pelo romance e pela peça.



Figura 4-06: Frame da filmagem de *Bateia*

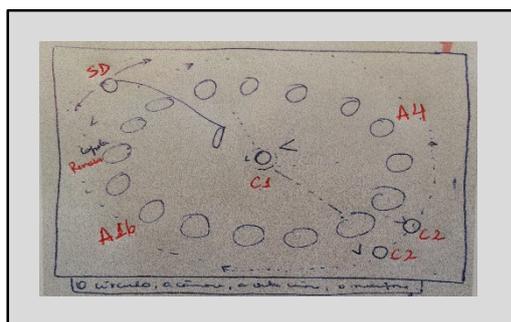


Figura 4-07: Planta baixa de situação de filmagem

### 4.3 O círculo, os corpos, a(s) câmera(s)

A primeira imagem acima é um *frame* originado da filmagem com a câmera Go Pro, imagem captada no Dia 1. Neste dia, essa câmera foi

posicionada em *plongée*, de modo a enquadrar quase que a totalidade da primeira reunião da Companhia de Teatro Íntimo. A segunda imagem é um esboço de planta baixa que representa a distribuição espacial das pessoas, das câmeras e do microfone. As reuniões dos integrantes da Companhia ocorreram diversas vezes ao longo dos dez dias. Em geral, eram realizadas duas reuniões a cada dia, uma no início das atividades e outra, no encerramento. A disposição espacial dos corpos era semelhante nessas reuniões. Os atores e o diretor sentavam-se sobre bancos ou no chão. Em algumas das reuniões, como nesta primeira, eu também me posicionei como mais um integrante do círculo.

Para a equipe do documentário, portanto, essa situação de filmagem se repetiu todos os dias. Utilizando duas câmeras, foi possível cobrir algumas das reuniões com uma câmera posicionada dentro do círculo e outra, fora. Em geral, Diego Gonzáles com a C1 estava dentro do círculo, enquanto eu, com a C2, ficava do lado de fora. A terceira câmera, a Go Pro, foi utilizada algumas vezes no tripé, e, em outras, fixada ao corpo de um dos atores. Quanto à captação de som nesses momentos de reunião, o operador de som direto (SD), Marcito Vianna, se posicionava, às vezes, do lado de fora do círculo, enquanto o microfone *shotgun* era estendido para o centro do círculo e apontado para quem falasse; outras vezes, SD se posicionava ao lado de C1, dentro do círculo, portanto. SD se deslocava sempre buscando aproximar o microfone *shotgun* de quem falasse, a cada novo momento. Para a captação de som, também foi colocado um microfone de lapela em Renato Farias.

Esse modelo de distribuição espacial dos sujeitos filmados e dos sujeitos que filmam pode ser lido, num primeiro nível, como a decisão de ordem prática de “como” e “o que” filmar. Em nível simbólico, pode ser pensado como um modelo para problematizar sobre como o posicionamento do sujeito-da-câmera interfere no que se transforma em imagem-câmera e sobre a consciência dos sujeitos filmados sobre o que é alvo de interesse, a cada momento, do sujeito-da-câmera. Diferente de outros momentos, como durante a atividade de aquecimento, agora os atores e o diretor do grupo estão em situação de relativa fixidez no espaço da sala. A imprevisibilidade dos movimentos é aqui bem menor.

Nessa situação, algumas opções estão disponíveis para C1 e C2. Primeiramente C1. Estando no centro do círculo, C1 mantém uma distância de raio similar para com todos os participantes da reunião. C1 pode girar 360 graus sobre seu eixo para obter imagens de todos os integrantes do círculo. Mas não pode enquadrar todos eles ao mesmo tempo num mesmo quadro. Utilizando uma lente de 50 mm e permanecendo fixa, no centro do círculo, C1, ao realizar o movimento panorâmico, pode enquadrar, a cada momento, somente uma parcela dos integrantes do círculo; à medida que gira sobre o eixo, inclui um novo integrante no quadro ao mesmo tempo em que exclui outro – lembremos do princípio da inclusão/exclusão do quadro. Para realizar planos mais fechados, mantendo-se no mesmo ponto – no centro do círculo –, C1 pode trocar de lente e passar a utilizar uma teleobjetiva; pode ainda fazer uso de uma lente com o recurso *zoom* e, assim, abrir e fechar o enquadramento sem mudar de lente. Seja trocando de lente, seja utilizando *zoom in*, C1 pode selecionar em seu enquadramento apenas um dos integrantes do círculo. Mas C1 também pode operar a seleção de um único rosto de outra forma. Com a mesma lente 50 mm, C1 pode deixar a posição central e avançar, com seu corpo/câmera, aproximando-se fisicamente da pessoa cujo rosto quer selecionar. Ao mudar de lente, o sujeito-da-câmera não necessita deslocar-se fisicamente para perto do filmado. O corpo do sujeito que filma e o do sujeito filmado permanecem a mesma distância. Se opta por não trocar de lente, aproxima-se, então, fisicamente.

As pessoas que formam o círculo podem ver para onde C1 está direcionada. Assim, se a objetiva está apontada, por exemplo, na direção de Ator 4 (A4), então A4 sabe que está incluído no quadro, embora não esteja vendo o que Diego/C1 está vendo. Neste mesmo momento, A16 sabe que não está no quadro de C1. Aqui, uma diferença com a câmera de Jean Rouch. Ele “colava” o olho no visor de sua câmera. Já com as câmeras DSLR, que passaram a ser utilizadas nos últimos anos em produções cinematográficas, a visualização pelo operador geralmente é feita pelo visor da própria câmera ou por um monitor acoplado a ela. O visor, em geral, tem tamanho de três a quatro polegadas, enquanto os monitores variam de sete a dez polegadas. Não se “cola” – embora

essa opção permaneça – mais o olho no visor. Se Rouch, ao colar o olho no visor, era o primeiro espectador de seus filmes, agora há outros espectadores em potencial. Na situação que aqui exponho, A 16, por exemplo, também pode ver o que C1 está captando, tornando-se ele também, A16, espectador primeiro. Esse “visor à mostra” permite que, além do operador, outras pessoas, que estejam atrás da câmera, assistam ao que o cinegrafista vê/filma. Assim, C1 é uma “câmera exposta”. C1 pode, por exemplo, retrair-se e deixar de fazer um plano muito fechado em alguma parte do corpo de A4, pois está ciente de que A16 poderá observar o quadro ao mesmo tempo que ele, “ao vivo”, no mesmo instante. Pode ocorrer, então, uma autocensura de C1, já que está ciente de que não é o único a ver o que ele seleciona para se tornar imagem-câmera. C1 é, então, potencialmente uma “câmera vigiada” – vigiada pelos próprios integrantes do círculo, os que podem compartilhar a visualização do visor/monitor a cada instante.

Outro aspecto que merece ser destacado em relação a C1, que está no centro do círculo: ninguém fala diretamente para Diego e C1. Os integrantes do círculo falam uns com os outros. Quando uma das pessoas fala, todos os olhares (ou a maior parte deles) se voltam para ela – a pessoa que fala. C1 pode escolher entre apontar a objetiva para quem fala a cada novo momento, “imitando” o movimento dos olhares dos integrantes do círculo. Mas pode também escolher filmar um ouvinte e não quem fala. Esta última é, então, uma decisão contrária à maioria dos olhos.

Em contrapartida, C2, conforme exposto, está posicionada fora do círculo. Ela também pode se movimentar 360 graus, mas não o fará sobre o seu próprio eixo. Aqui, o movimento é de translação, diferente da panorâmica de C1, que é um movimento de rotação. C2 pode movimentar-se por fora do círculo. Não estando no centro do círculo, C2 tende a passar mais despercebida que C1. Pode realizar enquadramentos sem que integrantes do círculo vejam o que está sendo selecionado, como ocorre com C1. A visualização do monitor da DSLR, aqui, é privilégio do sujeito que a opera. C2 assume uma posição de recuo, está mais próximo ao ideal da mosca na parede. Ao mesmo tempo, C2 pode ser mais invasiva do que C1. Como em *Primárias* (*Primary*, 1960, direção Robert Drew),

C1 pode filmar o rosto sorridente de Jacqueline Kennedy e C2 pode filmar as mãos nervosas de Jacqueline, cruzadas às costas dela.

#### **4.3.1 Filmar quem fala? Filmar quem escuta?**

No Dia 4, as atividades do grupo e o tempo de câmera(s) ligada(s) duraram mais de cinco horas, enquanto, nos três primeiros dias, haviam durado em torno de quatro horas. Por conta disso, todos os cartões de memória das câmeras DSLR e da câmera GoPro estavam cheios. Assim, para registrar a reunião final, foi possível contar apenas com a câmera do iPhone. Diante dessa circunstância, a reunião não poderia ser registrada de acordo com o esquema do círculo, conforme exposto anteriormente, que exige a presença de duas câmeras. Nesse esquema, podia-se cobrir o diálogo entre os integrantes do círculo com uma grande variedade de ângulos, enquadramentos e composições do quadro. Lembrando o esquema problema/solução de Bordwell, aqui era preciso decidir de forma mais rigorosa o que filmar e, conseqüentemente, o que deixar de filmar. O que se tornaria imagem-câmera?

Numa situação de conversa, envolvendo duas ou mais pessoas, temos sempre a figura de quem fala e a figura de quem escuta. Posicionei-me do lado de fora do círculo e optei por filmar quem ouvia e não quem falava. Estando do lado de fora do círculo, outro problema se apresentava – não poderia enquadrar, com facilidade, o rosto de quem estava próximo de mim e da câmera. Eu estava às costas das pessoas filmadas. Seus rostos não estavam acessíveis à câmera, na posição em que havia decidido me posicionar. Optei então por enquadrar o “corpo que ouve” em planos detalhes, não de suas faces, mas de costas, pescoço e parte de trás da cabeça<sup>80</sup>. As limitações dessa filmagem foram aproveitadas para uma abordagem diferenciada da filmagem dos corpos. Muito dessa decisão teve relação também com o que eu havia vivenciado nos três dias anteriores. Invariavelmente, o corpo ocupava lugar de destaque; seja nas atividades de aquecimento e de improvisações, em que, naturalmente, o corpo é posto em movimento, seja no conteúdo das conversas durante as reuniões.

---

<sup>80</sup> A cena “As/Às costas de quem ouve” está no Anexo C.

Renato, com frequência, lia trechos de autores do teatro. No Dia 2, por exemplo, ele havia lido um trecho do texto “Carta aos atores”, de Valère Novarina:

O ator não é um intérprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é o instrumento da sua cabeça. Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer, da repressão pura e simples. (NOVARINA, 2009, p. 22)

Após ler esse trecho, Renato Farias fez o seguinte comentário para o grupo: “O corpo pode muito mais do que a gente imagina [...] Se a gente permite que a cabeça não nos atrapalhe, o corpo é capaz de nos surpreender cada vez mais.” [Transcrição de gravação]

A propósito da presença do rosto nas cenas de diálogo de filmes, Bordwell faz uma comparação entre o que, culturalmente, se reconhece como o centro da atenção no corpo do outro:

O rosto é a parte do corpo na qual mais nos fixamos, pois é a região que mais concentra informações. Há razões para acreditar que o rosto, por ter evoluído parcialmente pela pressão de transmitir informações socialmente pertinentes, agora funciona como um teatro dos estados da alma, em constante mutação. Pelo menos seis expressões faciais básicas (felicidade, surpresa, medo, tristeza, raiva, nojo ou desprezo) parecem ser reconhecidas em uma grande variedade de culturas. [...] A atuação em um filme se apoia fortemente numa gama de expressões faciais culturalmente reconhecidas. (BORDWELL, 2008, p. 64)

Assim, quando as pessoas conversam, “a boca e os olhos são os dois focos irradiadores de informações dentro do rosto” (BORDWELL, 2009, p. 64). Por isso, a decupagem das cenas de diálogo costuma privilegiar o enquadramento dos rostos (de quem fala e de quem ouve).

Podemos supor que rostos e corpos são pontos de atração de nosso sistema perceptual, já que o centro do interesse da maioria dos filmes é o ser humano (ou o que parece humano). Talvez por essa razão, o esquema clássico campo/contracampo e o alinhamento dos olhares tenha tal poder de comunicação numa grande diversidade de culturas. Essa estrutura clássica é construída com base nos ritmos da alternância, fazendo intercambiar tanto os espaços *in* e *off* como os personagens e suas reações faciais e corporais, típicas de interações humanas. (BORDWELL, 2008, p. 65)

Quando filmamos quem fala em um enquadramento no qual o rosto domina todo o quadro, o centro da atenção de quem assiste fica concentrado no perímetro olhos/boca. Da boca saem as palavras, as frases. Dos olhos, emanam expressões. E, pelo conjunto da face, o espectador pode observar se as palavras ditas condizem com a expressão ou se estão em contradição. Quando filmamos quem ouve, a tendência também é privilegiar seu rosto. Mas... e o resto do corpo? Como o resto do corpo do ouvinte recebe a voz que chega até ele?

Na prática cinematográfica, é o corpo humano e mais precisamente o rosto humano que serve de parâmetro para nomear os diferentes enquadramentos da câmera. Um Plano Geral (PG)<sup>81</sup> é o nome do enquadramento que mostra grande parte do cenário em que se desenvolve uma cena. No PG, o corpo do personagem pode estar ausente ou então aparecer a distância, como um detalhe na paisagem. Nesse tipo de composição, a predominância em termos de proporção no quadro é daquilo que contorna o corpo humano. Já no chamado Plano Médio (PM), é o corpo do ator/personagem que passa a dominar o quadro. Nesse enquadramento, a câmera registra o corpo inteiro, dos pés à cabeça. Agora, inverte-se a relação de “subordinação”, pois a paisagem é que está “a serviço” do corpo do ator/personagem. Aumentando a escala da presença do corpo humano no enquadramento, tem-se o Plano Americano (PA), no qual o corte inferior do quadro se dá na altura dos joelhos. No Primeiro Plano (PP), o enquadramento recorta o corpo da cintura para cima. No close (CL), é o rosto que domina o quadro. E, com o big-close (BC), o quadro é preenchido por uma parte do rosto, geralmente a boca ou os olhos. No Plano Detalhe (PD), a escolha para o enquadramento recai sobre outra parte do corpo ou então sobre um objeto relacionado à personagem.

Em um documentário sem planificação, quem filma pode, em tese, escolher se filma o rosto ou se filma os pés da pessoa que fala. Mas nossos olhos estão na cabeça e tendemos a filmar as outras cabeças, onde estão os

---

<sup>81</sup> É preciso fazer uma ressalva aqui. A denominação dos enquadramentos costuma variar de autor para autor e mesmo entre diferentes equipes de produção. Portanto, as denominações descritas devem ser consideradas como uma convenção *ad hoc* para esta tese.

olhos dos outros, dos filmados. Assim, repetimos com a câmera os mesmos procedimentos e convenções de quando estamos sem câmera. Se alguém fala comigo, olho para seu rosto, seus olhos, sua boca. Se filmo alguém que fala para mim/para a câmera, a tendência é por fazer o mesmo: direcionar a objetiva para seu rosto. Se alguém fala comigo, as convenções sociais não permitem que olhe (ou que fixe o olhar por muito tempo) em outra parte do corpo daquele que fala. Se olho para seus pés, se olho para sua cintura, se olho para seus braços, esse direcionamento do olhar, certamente, causará desconforto na pessoa que fala. Ela está emitindo sua fala com a boca, que está em seu rosto; então, é para seu rosto que devo olhar. Com a câmera, o mesmo. Se a objetiva está apontada para o rosto de quem fala, estamos dentro das convenções sociais. Se desloco a objetiva do rosto e aponto-a para outra parte do corpo (os pés, vamos supor), a atitude vai causar, no mínimo, estranheza na pessoa que fala. Talvez ela interrompa a fala e pergunte “por que você está filmando meus pés?”.

No caso de *Bateia*, o resultado da opção de filmar nuca, pescoço e costas dos corpos que ouvem possivelmente causará alguma estranheza, maior ou menor, no espectador. O plano não é curto, tem duração de quatro minutos e vinte e sete segundos. Durante o plano, são mostrados detalhes do corpo de apenas quatro pessoas: Cássio, Fernanda, Marcello e Gabriela. O primeiro, Cássio, permanece sendo enquadrado durante um minuto e trinta e seis segundos. Lembro bem que estava indeciso – se permanecia apenas nele ou se deslocava o enquadramento para a pessoa que estava ao lado dele. Se a fala de Renato terminasse logo, talvez fosse melhor manter o quadro em apenas uma pessoa. Para o espectador, “um plano que dura dói” (COMOLLI). Mas para o sujeito-da-câmera também existe algum tipo de dor, ou pelo menos, desconforto. Desconforto físico, corporal (por que não?), afinal, permanecer na mesma posição tem lá seus limites. E também um “desconforto ético”: por quanto tempo tenho o direito de “explorar” um corpo para transformá-lo em imagem-câmera? Em especial nesta situação em que o sujeito filmado não tem certeza de que o estou filmando. E mesmo que saiba que está sendo filmado – já que estamos muito próximos, é bem possível que ele estivesse consciente de minha presença e de que o filmava –, ele talvez não tenha clareza sobre o que de seu corpo estou

escolhendo para enquadrar, para transformar em imagem-câmera. Cássio movimentou-se bastante durante esses mais de um minuto e meio em que o filmei. Movimentava-se por quê? Haveria algum desconforto de parte dele por pressentir que era o “objeto”/alvo da filmagem/da câmera? Minha decisão de movimentar a câmera até outra pessoa deveu-se, em parte, à indefinição de quanto tempo mais duraria a fala de Renato, e, em parte, à minha dúvida sobre o possível desconforto de Cássio. De fato, interpretei seus movimentos como desconforto com a filmagem. A segunda pessoa a ser enquadrada foi Fernanda, que estava à esquerda de Cássio. A câmera permaneceu em Fernanda menos tempo: vinte e oito segundos. Em Marcello, permaneceu 50 segundos. E em Gabriela, um minuto e cinco segundos.

Como visto no capítulo 1, Bordwell (2008, p. 68) lança a hipótese de que a organização estilística que detectou nos diretores estudados por ele eram resultado da seleção que os diretores fizeram entre alternativas possíveis e que tais escolhas poderiam ter sido planejadas antes de filmar, ter emergido espontaneamente durante a filmagem ou ainda se imposto na pós-produção. O relato que fiz se relaciona claramente a uma escolha realizada durante a filmagem. Uma escolha que decorreu, também, em função de uma limitação – a impossibilidade de as demais câmeras também filmarem aquele momento final da reunião. Filmar com diversas câmeras pode, em muitos casos, dar a impressão de que *tudo* está sendo registrado, de que nada ou pouco escapa. A cena “As/Às costas de quem ouve” aconteceu/existe por conta do imprevisto limitante. A restrição das opções de filmagem (em vez de três câmeras, apenas uma) obrigou-me a uma decisão sobre “o que” filmar, “de onde” filmar e “como” filmar. A imagem-câmera resultante, na minha avaliação, possui, ao mesmo tempo, beleza plástica e possibilidade de causar estranheza e multiplicidade de sentidos para o espectador.

Outra decisão-tomada foi continuar a filmar após o encerramento da fala de Renato. Na tomada, até o momento do fim da reunião, não tendo sido enquadrado o rosto de ninguém que falou, não se pode ter certeza (para quem assiste) de que o som está em sincronia com a imagem. A ideia que se esboçou durante a tomada (e que foi aproveitada na montagem) foi filmar detalhes dos

corpos de quem ouve na duração da(s) fala(s). Por isso, a opção de manter o plano até o momento em que se pode observar a sincronia entre a imagem e o som: quando Gabriela se levanta, eu e a câmera levantamos também; em seguida, Gabriela (a câmera sempre às suas costas) conversa com Renato, que aparece, então, de frente para a câmera, articulando sua fala, revelando a sincronia entre áudio e imagem (*frames* 7, 8 e 9).

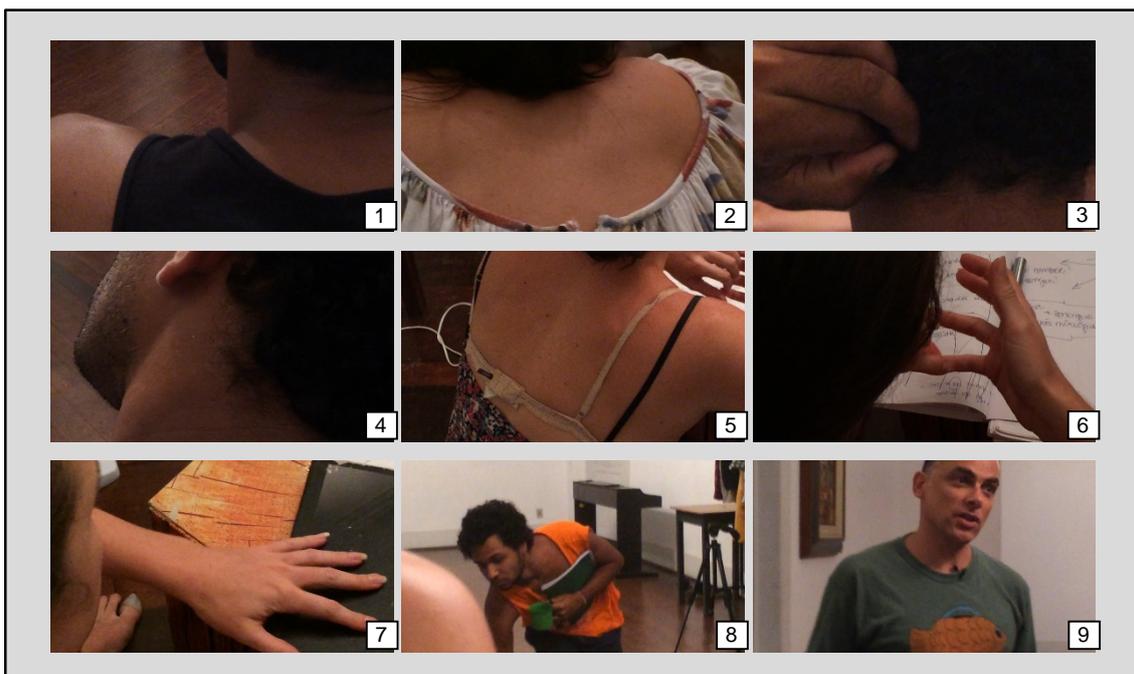


Figura 4-08: Sequência de frames da cena “As/Às costas de quem ouve”

O imprevisto joga em posição de destaque no documentário. Wiseman (2001) afirma que sua técnica está toda alicerçada na conjunção entre a flexibilidade da filmagem e o acaso.

É como um jogo de dados, e você espera tirar a sorte grande. O equipamento leve e móvel, a flexibilidade da filmagem significam que você está sempre preparado, pronto para começar, e toda a ideia é aproveitar-se do acaso. Não apenas filmar coisas que você previu, mas filmar o inesperado. Essas são as melhores cenas. (WISEMAN, 2001)

Wiseman espera longo tempo para que o acaso se manifeste para então poder filmar. Ele não filma tudo o tempo todo, conforme abordado no capítulo 2. A *mise-en-scène* aguardada é a dos sujeitos filmados. No caso da situação de filmagem relatada que resultou na cena “As/Às costas de quem ouve”, o imprevisto não ocorreu do lado dos filmados, mas do lado do sujeito-da-câmera.

O grupo de atores estava ali, no fim do Dia 4, “disponível” à filmagem, independentemente de ela acontecer com uma, duas, três ou mais câmeras. Sem cartões de memória com espaço disponível, foi a parte da *mise-en-scène* do sujeito-da-câmera que precisou ser recriada.

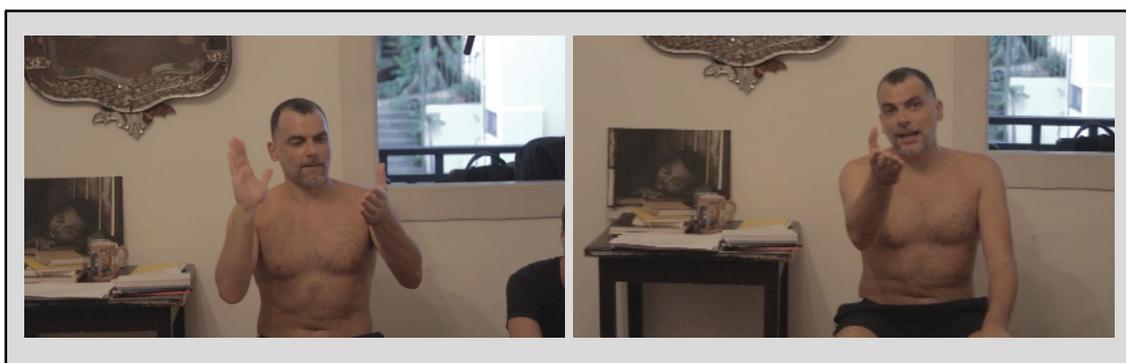


Figura 4-09: Frames das filmagens de *Bateia*

#### 4.4 Renato: nem ignorar a câmera, nem fazer para a câmera

“A gente já começa fingindo que eles não existem”, brinca Renato ao passar por nós três – eu, Diego e Marcito, a equipe de filmagem. É o Dia 1, e já estamos filmando há cerca de uma hora e meia. Os atores estão chegando, cumprimentam-se, realizam exercícios individuais de alongamento. Mais trinta minutos, e a primeira reunião tem início. Nesse momento, Marcito pede para Renato bater uma palma – procedimento que visa a facilitar a sincronização entre imagem e áudio, posteriormente, quando da preparação do material bruto para a montagem. Renato bate uma palma. Sai fraca. Bate outra. “Ah, essa sim!”, exclama, satisfeito. Renato aproveita a deixa para, já no início da reunião, falar sobre a presença da equipe de filmagem:

Essa coisa da câmera, que é uma coisa que eu ia falar depois, a gente pode falar antes, até porque aí, assim, vocês já vão ficando mais à vontade. Esse trabalho surge do Jair, que está fazendo doutorado em Porto Alegre, na PUC. Depois ele pode explicar melhor do que eu. Mas num determinado momento, ele propôs lá para a universidade dele: em vez de fazer uma tese convencional, fazer uma tese a partir de um documentário sobre o processo de criação de uma companhia. E aí, como ele já viu quatro espetáculos da gente, se não me engano, ele propôs, convidou a gente para fazer isso e aí a gente foi conversando ao longo desse tempo, o Tatá também está dentro dessa conversa, o Sérgio também está dentro nessa conversa, a gente foi se reunindo dois a dois, três a três e chegamos nesse formato aqui. Então é claro

que a câmera está ali. A gente está vendo. Mas eu queria que a gente buscasse uma coisa que é: nem ignorar a câmera, nem fazer para a câmera. Ver se a gente consegue transformar – que bom que é o Diego, que a maioria de nós aqui já conhece, ele fez a nossa turnê de *Adélia*, ele foi pra Divinópolis, gravou lindamente lá o espetáculo; Marcito também já vai ficar de casa a partir de hoje – para a gente incorporar [o Diego, e, por extensão, toda a equipe de filmagem] como mais uma pessoa fazendo o trabalho. E não ter medo de se arriscar, de errar, ou de qualquer coisa que possa acontecer na frente da câmera, porque esse trabalho é um trabalho feito em confiança do Jair, que ele vai editar para essa banca dele, para essa defesa de tese. Claro que se ficar incrível, genial, maravilhoso, a gente vai para o cinema, mas daí todos nós vamos ser consultados para ver o que que a gente acha, se isso vale a pena e se todos tão de acordo. Tá? Então, vamos encarar o Diego como se fosse o Diego mesmo, independente da câmera. [Transcrição de gravação]

Como é visível no trecho acima, Renato expõe/explicita/explica que o trabalho a ser realizado pela Companhia durante duas semanas advém da proposta de produção de um documentário, que, por sua vez, é parte de uma pesquisa acadêmica. Ao final da reunião, pude complementar as informações de Renato. Nos dias seguintes, também expus a proposta sempre que algum dos atores me questionava sobre ela. Explicitar aos sujeitos filmados as razões e os objetivos da filmagem é um exemplo de decisão-tomada. A concepção do diretor sobre o processo documentário orienta, em grande medida, a relação que vai manter com os filmados. Um dos aspectos da relação é justamente “quanto” de suas intenções o diretor vai revelar. Vertov, ao pretender captar a vida de improviso, não poderia explicar aos filmados o que iria filmar, por que iria filmar. Uma “reunião” prévia para explicitar as intenções de uma filmagem não faz parte dos procedimentos de Vertov. Ao contrário, sua preferência era realizar a tomada sem qualquer aviso, o filmado deveria ser surpreendido pela câmera.

Um banco em um jardim público. O diretor-adjunto e a datilógrafa. Ele pede permissão para beijá-la. Ela olha ao seu redor e diz: “Tudo bem”. O beijo. Levantam-se do banco, olham-se nos olhos e se afastam. Desaparecem. O banco vazio. Detrás dele, um homem carrega um estranho aparato sobre um tripé. O jardineiro, que havia observado toda a cena, pergunta a seu ajudante: “Quem é?” O ajudante responde: “O cine-olho”.<sup>82</sup> (VERTOV, 1980a, p. 29)

---

<sup>82</sup> “Un banco en un jardín público. El director adjunto y la mecanógrafa. Él le pide permiso para besarla. Ella mira a su alrededor y dice: ‘De acuerdo’. El beso. Se levantan del banco, se miran a los ojos y se alejan. Desaparecen. El banco vacío. Detrás de él un hombre que arrastra un

Wiseman realiza reuniões com as pessoas das instituições para lhes explicar o que ele vai fazer lá. Flaherty também explica o que quer filmar, mas segue um plano de filmagem bastante rígido. Rouch não apenas deixa claras as intenções do filme que vai realizar, como conta com a intensa participação dos filmados nas decisões que antecedem às filmagens, durante as filmagens e depois delas.

Na experiência de *Bateia*, minha intenção foi, desde o início, expor e deixar claras as motivações para a realização do filme. O fato de ele estar inserido em um contexto de pesquisa acadêmica não parece ter acarretado qualquer tipo de diminuição/retração de interesse por parte dos filmados com o projeto. Acredito que, ao contrário, foi um aspecto positivo, uma vez que todos estávamos envolvidos em um “sentimento de pesquisa”, em uma partilha de experimentações. A Companhia de Teatro Íntimo tem como princípio de trabalho o envolvimento de todos os seus integrantes na exploração, na pesquisa. É um processo criativo descentralizado da figura do diretor, sem que este, no entanto, deixe de ter um papel de condução dos trabalhos.

Compartilhamos também a possibilidade de erro. Um percurso feito só de acertos não é tão promissor quanto aquele que conta com erros. “E não ter medo de se arriscar, de errar, ou de qualquer coisa que possa acontecer na frente da câmera” – assim expunha Renato a proposta para os atores da Companhia, os que estariam na frente da câmera. Não apenas para eles; esta era também a minha disposição. Mas há ainda outro ponto importante, que se refere à aprovação de todos da versão final do documentário, aspecto que abordarei em seguida.

No documentário estritamente observativo, o documentarista costuma compartilhar muito pouco sobre seu projeto. Wiseman, por exemplo, após obter autorização, quer autonomia total, tanto para a filmagem quanto para a montagem.

---

extraño aparato sobre un trípode. El jardinero, que ha observado toda la escena, pregunta a su ayudante: ‘Quién es?’ El ayudante contesta: ‘El *cine-ojo*.’”

A frase de Renato – “É claro que a câmera está ali, a gente está vendo” – parece dizer o óbvio duas vezes. Primeiro, da presença da câmera; segundo, que essa presença é reconhecida pelos filmados, já que todos podem ver a câmera e o sujeito que a sustenta. Por trás da aparente obviedade, ela expressa a relação que se estabelece em um processo de filmagem. Melhor dizendo, um certo tipo de relação – aquela em que nada se esconde dos filmados – nem a câmera, nem as intenções.

A familiaridade do grupo com Diego Gonzáles é apontada por Renato como algo positivo. Ser conhecido pelos filmados ou fazer-se conhecer por conta do projeto de documentário é um procedimento que pode ser adotado ou dispensado pelo documentarista. Em seus filmes de entrevista, Eduardo Coutinho utilizava uma estratégia que permitia a ele conhecer, previamente, os futuros entrevistados, enquanto estes só tomavam contato direto com o diretor-entrevistador no momento da filmagem. A equipe de produção de Coutinho realizava pré-entrevistas, gravando-as, com os possíveis entrevistados. Coutinho assistia às pré-entrevistas, tanto para decidir quem de fato iria entrevistar quanto para conhecer as pessoas com quem iria dialogar durante a filmagem. “Me conta sobre aquele caso...” – pedidos como esse são recorrentes durante as entrevistas que Coutinho realiza. A pré-entrevista é, assim, um procedimento que, por um lado, permite ao diretor-entrevistador motivar um diálogo que tende a “render” mais, ao mesmo tempo em que expõe um certo grau de desigualdade entre documentarista e pessoas filmadas. O primeiro sempre sabe mais dos segundos do que estes do entrevistador.

Renato propõe que Diego [e, por extensão, todos os integrantes da equipe de filmagem] seja incorporado como mais uma pessoa fazendo o trabalho da Companhia. Da mesma forma, nós da equipe poderíamos pensar que os atores seriam como “mais pessoas” incorporadas ao nosso trabalho de realização do documentário.

Houve momentos em que a incorporação da equipe do documentário ao processo criativo da Companhia se deu não apenas no nível do compartilhamento das intenções do nosso projeto de documentário. Isso aconteceu também no nível “corporal”, quando nossa presença foi absorvida na

dimensão física/espacial pela Companhia. A ideia de improvisação dinâmica, relacionada à postura do sujeito-da-câmera que se adéqua e se movimenta a partir dos movimentos dos filmados, se inverteu. Quem improvisou e nos incorporou foram os atores, os filmados.

Os *frames* a seguir registram o improviso das atrizes na construção das personagens-prostitutas do bordel. E, nesse improviso, a presença não apenas impassível, pelo contrário, da equipe do documentário, dado que câmera e microfone adentram o espaço da improvisação para algo que vai além do registro de som e imagem.

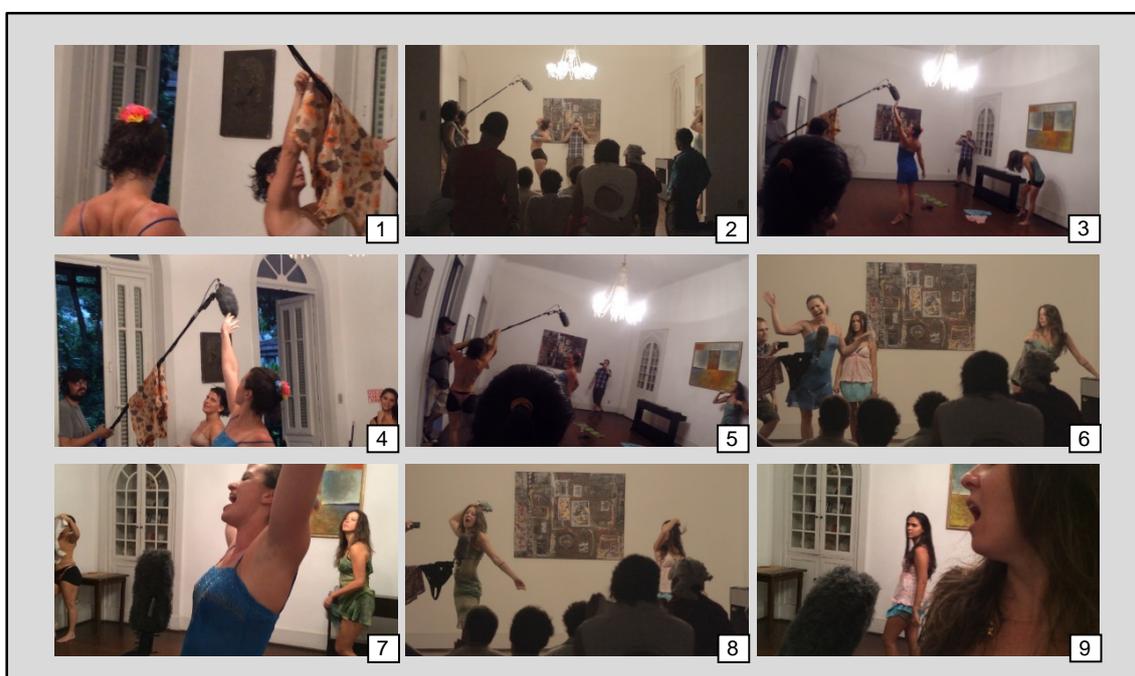


Figura 4-10: Sequência de frames da filmagem de **Bateia** – Dia 5

O *shotgun* torna-se parte do improviso. Primeiramente, o *boom* (a vara de sustentação do microfone<sup>83</sup>) é feito varal pela atriz Fernanda Boechat (1). Depois, o formato fático do microfone permite a Gabriela Haviaras que faça desse equipamento de captação de áudio a representação de uma

<sup>83</sup> Tecnicamente, a palavra *shotgun* designa o microfone em si, que, geralmente, é do tipo hiperdirecional. Já *boom* – redução de *boom pole* – é a palavra que designa a vara utilizada pelo operador de som direto para estender o microfone *shotgun* o mais próximo possível da fonte de som a ser captado. Na prática da realização audiovisual, muitas vezes, a palavra *boom* é utilizada para referir-se ao microfone *shotgun* ou ao conjunto formado pelo microfone e pela vara.

masculinidade latente em cena (2, 3, 4 e 5). O *shotgun*, ao ser “excitado” vira de lado, agora ele está ereto. Neste momento, no entanto, as atrizes não veem mais ali o falo, ele volta a ser microfone – não apenas um microfone que capta o som da improvisação, mas também um microfone cênico, para o qual Gabriela Haviaras e Letícia Cannavale improvisam uma rápida performance vocal (6, 7, 8 e 9).

Se, em vários momentos, nossa equipe assumiu uma posição de recuo, observativa, agora, neste começo de Dia 5, nada mais longe disso.

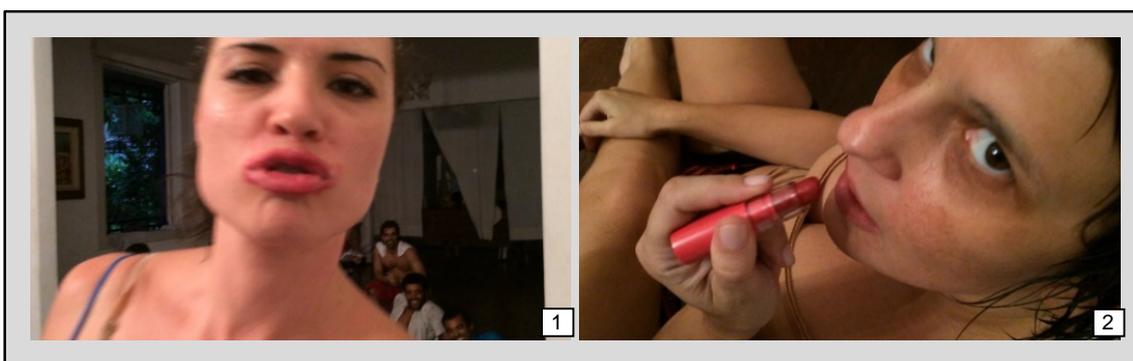


Figura 4-11: Frames da filmagem de **Bateia** – Dia 5

Nos dois *frames* acima, situações inversas de interação. No primeiro, a câmera estava parada e Gabriela Haviaras moveu-se até a câmera – ela quer seduzir a máquina de filmar. No segundo, Fernanda Boechat estava sentada e a câmera é que foi até ela, provocando-a, esperando uma retribuição pelo olhar. Seduções mútuas em ambos os casos.

No Dia 6, outro momento em que a interação dos filmados com a equipe de filmagem foi intensa (Figura 4-12). Na criação das ações, os atores se acercam, primeiro três a três, depois, em grupos de seis pessoas. Enfim, os corpos se aproximam para formar um único círculo: uma grande bateia humana. Como filmar essa orgia criativa? Inicialmente, Diego filma do lado de fora do círculo (1). Os atores ainda estão um pouco separados um do outro. Então, Diego decide entrar. Quando Diego está dentro do círculo (2, 3 e 4), o círculo se fecha. Diego já não poderá sair, sob pena de quebrar a dinâmica da improvisação. Um instante mais que esperasse fora, não poderia mais entrar. A uma decisão-tomada não se volta atrás. Ou Diego faria imagens de fora da bateia humana, ou de dentro dela. Estando dentro, tornou-se um sujeito-da-

câmera “incorporado”. Os atores e atrizes, improvisando um “transe coletivo”, uniram seus corpos para construir a bateia. Estando dentro, Diego pôde realizar imagens (5 a 18) que não poderia se não houvesse entrado no círculo.

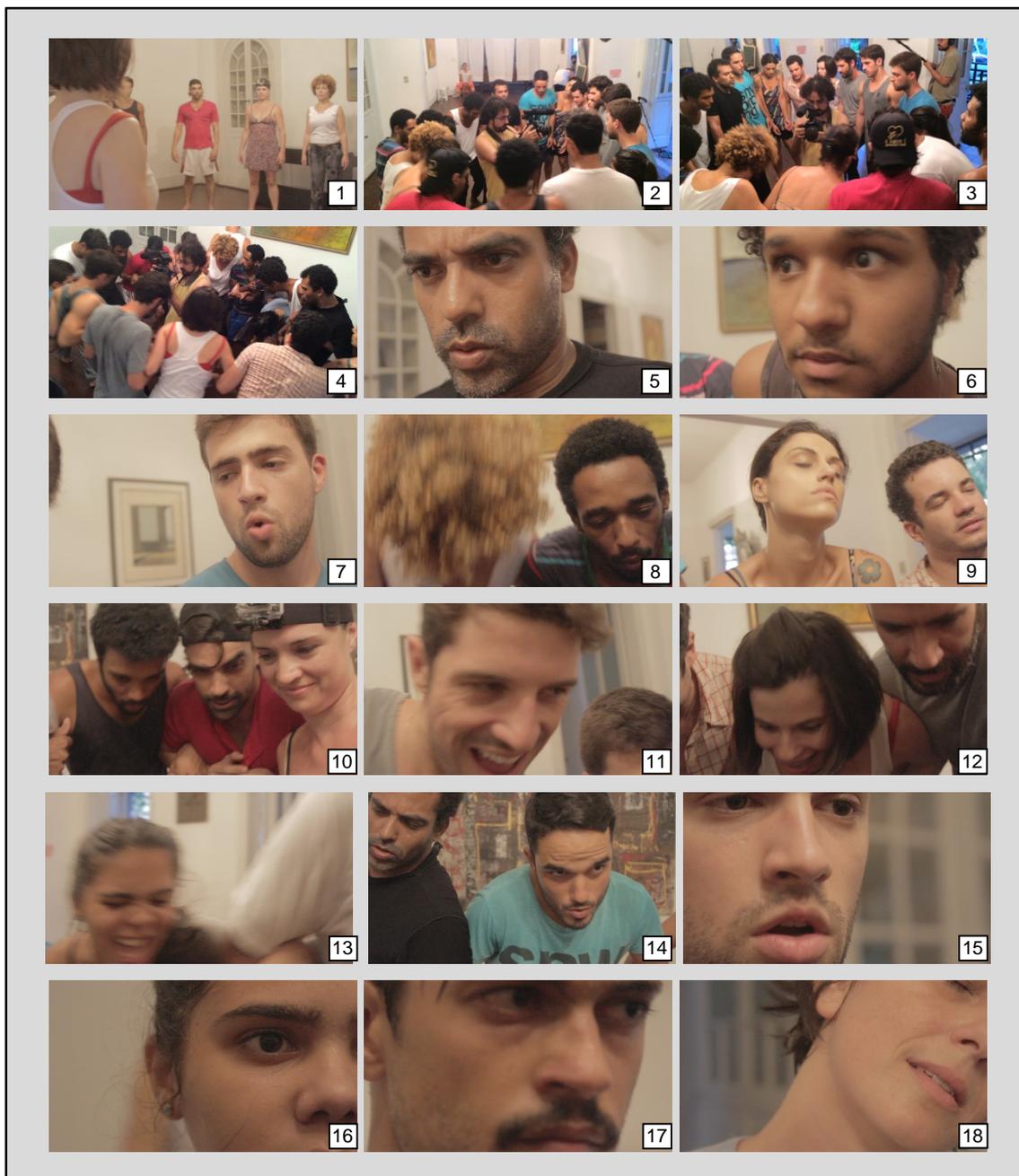


Figura 4-12: Sequência de frames da filmagem de **Bateia** – Dia 6

A fala de Renato – “Então, vamos encarar o Diego como se fosse o Diego mesmo, independente da câmera” – toma forma nos exemplos acima, mostrando

a integração entre equipe da Companhia e equipe do documentário, ambas participando ativamente na construção de um processo que se assume interdisciplinar, seja na experiência em si, seja no registro da experiência.

#### 4.5 Letícia: por que mãos essas imagens vão passar?

O Dia 5 foi, para mim, um dos mais significativos do período de filmagem. Significativo porque marcado por dois acontecimentos, um sob o domínio da imagem, outro, da palavra. Primeiro, um momento de grande entrega dos atores nos exercícios de improvisação, o que resultou em imagens de grande beleza<sup>84</sup>. Depois, o questionamento sobre o destino das imagens.

Como nos dias anteriores, neste, o grupo realizava sua reunião de avaliação. Sendo o último encontro da primeira semana, a reunião tinha como objetivos também fazer um levantamento sobre a percepção geral das atividades desenvolvidas até ali e projetar o que seria realizado na semana seguinte. A preparação para a segunda semana incluía questões de produção, e, por isso, eu não estava filmando, e me posicionara como mais um integrante do círculo.

Sexualidade e violência permeiam o romance *Bateia*. Dessa forma, as improvisações da Companhia ao longo dos cinco primeiros dias haviam explorado, em diversas oportunidades, essas duas dimensões do texto. Por conta disso, o diretor Renato Farias perguntou aos atores se eles sentiam algum desconforto em lidar com essas duas questões. Mesmo um tanto longa, a transcrição na íntegra do diálogo se justifica pelo seu teor e pelas possibilidades de reflexão que daí emergiram.

RENATO: Aproveitando que a gente está falando bastante da violência e da sexualidade, há algum desconforto neste momento? Pra você [dirigindo-se a Cássio Nascimento], que chegou hoje<sup>85</sup>, como você foi colocado [nos exercícios do dia] sem nenhuma explicação e a gente foi construindo as relações, e as violências e as sexualidades foram construídas aqui na frente de todo mundo, e você foi jogado, uma hora eu disse assim: “meu Deus, ele vai achar que é Fátima Toledo, como

---

<sup>84</sup> A cena “As meninas”, do documentário, resultou de um desses momentos. A cena pode ser visualizada no Anexo C.

<sup>85</sup> Cássio Nascimento não estava presente nos três primeiros dias; integrou-se ao grupo no fim do Dia 4 e começou a participar das atividades no Dia 5.

é que eu me coloquei nessa cilada?”. Porque a última coisa que eu acredito na vida é que você precise expor realmente os atores à violência e à sexualidade deles para que você construa uma obra de arte ou para que você chegue mais próximo de um personagem. Num determinado momento, quando eu vi, caralho!, será que eu exagerei em colocar ele nesse lugar sem um “calma, ninguém vai te currar”... Então eu queria ouvir, especialmente de você, se houve algum desconforto.

*CÁSSIO acenando negativamente com a cabeça:* Eu comprei isso, entendeu? Eu acho que... E recebi de todos que estavam aqui. Eu acho que tive muita troca. Foi muita troca o dia inteiro. É num olhar... O momento ali do garimpo, eu tive uma relação com ele ali [aponta para Rafael Sieg] que foi no olho. Ele [Sieg] me puxou. Tive uma puxada dele no começo, depois já veio pra ele [aponta para outra pessoa] e vai para o outro. E vai crescendo. E tu vai sendo entregue, tu vai te entregando pra história realmente. Eu acho que não teve desconforto. Não teve um desconforto porque eu vivi aquilo ali, a gente tava vivendo aquilo ali. E eu acho que é isso que dá a realidade, esse momento da calma, de perceber, de olhar, da espontaneidade de acontecer. Vai acontecendo. Não é uma coisa que tu está ali e “agora vou fazer isso aqui”. Não! Vai, deixa o corpo correr e espera o outro. É um bate e volta.

LETÍCIA: Então, já que essa história foi levantada, que é uma coisa que eu tava até conversando ali fora com a Gabi [Gabriela Haviaras], que hoje é que me bateu uma coisa. Então é bacana até... de dividir isso com o Jair e tal. O que acontece? A gente tem um processo dentro da Companhia em que a gente não tem pudor de criar. A gente tá falando de um texto que não tem pudor ao ser escrito. É um texto que não fala de pudor. E que não, necessariamente, vai se colocar o que a gente tá fazendo aqui em cena. A gente pode conseguir uma sexualidade, que eu acho que é exatamente isso que o Sieg está falando, a gente pode conseguir um momento de sexualidade de... assim... de loucura... sem você ter um nu, sem você ter uma mão no pau de ninguém, nem a mão na buceta de ninguém. E você conseguir traduzir aquilo tudo dentro, né?! E o texto ele passa por alguns momentos em que a sexualidade é muito crua, é muito esse movimento animal.

RENATO: Tem momentos em que a sexualidade e a violência se casam.

CÁSSIO: É o animal, né? O animal tem violência.

LETÍCIA: Então, é natural que os atores, todos nós, da Companhia, ou os convidados da Companhia, que estamos aqui todos como Companhia, vão se colocar da maneira mais dedicada, aberta e ampla possível. Por quê? Porque nos sentimos amparados. Acho que isso é um sentimento comum a todos nós aqui. Eu só me permito me colocar dentro, dessa maneira, porque eu me sinto amparada. Me lanço porque eu sei que tem rede ali embaixo. Só que hoje, pela primeira vez, quando terminou o exercício aqui das mulheres, pela primeira vez, me ocorreu: tá sendo filmado. Têm câmeras. E é a primeira vez que eu participo de um processo onde eu me coloco dessa maneira, com esse tamanho despudor – coisa que é comum no meu trabalho, eu sou atriz há anos, e isso é comum na Companhia, não é a primeira vez, mesmo, que a gente passa por processos tão intensos – mas **dessa vez tá**

**sendo filmado.** E aí, me ocorre assim. Eu sei pra onde vai, eu sei para o que vai. Eu tô aqui porque eu confio na confiança [se refere a ela, Letícia, “confiar na confiança” que o Renato tem em mim e na equipe do documentário – lembrando que vários dos atores não me conheciam antes da filmagem do documentário]. Entendeu? Mas aí eu pensei: tá, mas isso sendo pronto pra um trabalho de faculdade, que isso vai ser exibido, **por que mãos isso vai passar?** Nós temos... internet. Então, eu não tenho problema, por exemplo, se isso vai virar uma obra cinematográfica. Eu não tenho esse problema. Mas é uma coisa que a gente vai construir, que a gente vai pensar, e que isso vai ser feito, né, sempre dentro desse lugar. Mas até que ponto... Eu tô colocando isso de coração aberto mesmo...

RENATO: É bem importante isso que você [Letícia] está colocando.

LETÍCIA: Até que ponto... Não você [refere-se a mim, Jair], eu tenho certeza. Nós que estamos todos aqui, eu tenho certeza absoluta disso. Mas por que mãos esse trabalho vai passar para amanhã eu não me surpreender e ver uma imagem, uma cena, um fragmento de uma cena que não tem um contexto ao redor, na internet. E hoje foi a primeira vez... hoje é sexta-feira, nós estamos desde segunda-feira aqui. Foi a primeira vez que eu falei, opa, peraí, peraí...

RENATO: Mas é bom você falar isso. A gente teve uma conversa boa sobre isso, o Jair, o Tatá e eu. A gente usou muito a palavra ética para conseguir respostas onde a gente para de ter respostas. Porque, onde o futuro aparece, você não tem domínio, você não tem controle sobre o outro, sobre nada, sobre a rede. A única resposta que a gente tem para dar nesse momento é a questão ética – que é o comprometimento ético de todos nós aqui envolvidos, especialmente de quem está conduzindo os trabalhos, de salvaguardar os respeitos, os direitos... Mas que bom que você [Letícia] trouxe isso, porque é uma coisa importante de ser colocada. Inclusive, a nossa conversa chegou ao seguinte ponto: a gente autoriza, vocês vão assinar um termo de autorização que esse trabalho seja um resultado apresentado na academia, mas a gente tem que “reconverter” sobre essa autorização para ver outros usos desse material. E isso foi uma coisa acordada entre nós três [Renato, Jair e Tarcísio]. Porque todos nós aqui estamos expostos de uma maneira bem violenta.

LETÍCIA: É, bem violenta.

RENATO: E bem... aí eu me arrepio, outro dia eu estava conversando com Belinha [Bellatrix] e com a Valéria também, sobre o privilégio que é – aí eu já vou me emocionar, o que é bom também. Que é o privilégio de poder contar com essas pessoas. Eu fico pensando: porra!, um diretor como eu, que sou, basicamente, um diretor de companhia, ter esse quilate de atores se atirando num trabalho. Tatá, sobretudo, que é base, é alicerce, é rede de proteção, ao mesmo tempo que é alavanca. Mas o privilégio que é ter e ver atores assim tão entregues, como vocês são. Então, o tamanho desse privilégio é o tamanho do nosso comprometimento em salvaguardar cada um de vocês e todos nós. Mas é claro que isso tudo é o que está sendo dito aqui e a gente tem que estar atento a isso no futuro o tempo todo.

LETÍCIA: É, eu não tenho dúvida nenhuma disso, entendeu? Mas eu acho que é importante ter o cuidado por que mãos esse trabalho vai efetivamente passar. Porque no momento em que... não que... a gente

vai assinar um termo e a gente aceita isso. Amanhã, isso virando uma obra, a gente aceita, mas isso tem um contexto. Mas no momento em que isso passa pela mão de várias pessoas e para um trecho na internet, você não sabe quem botou. Então, não tem autoria, não tem autorização, a gente sabe como as coisas funcionam. Então, o que eu peço e levanto essa bola aqui é o cuidado por que mãos esse material, bruto ou editado, vai estar passando, pra que a gente não corra esse tipo de risco, entendeu?

BELLATRIX: Acho que o cuidado é com o editado. O bruto eu acho que é seguro, o bruto está com eles, aí não tem erro, eu acho que o cuidado é na escolha do que até onde ir.

LETÍCIA: O material bruto pode passar pela mão de outras pessoas para assistir. Não como uma coisa de “ah vou botar levemente meu material na mão de...” não é isso! Mas o material bruto pode passar por mãos. E o editado também. Então é o cuidado tanto com um, quanto com o outro. Por que mãos vão passar... e o controle disso. Tanto o bruto quanto o editado.

GABRIELA: Eu acho que você [se dirige a mim, Jair] deve ter esse papo lá na faculdade também quando você mostrar esse material.

JAIR: Sim, claro. Mas eu gostaria de fazer uma pergunta antes. Em que momento você [para Letícia] sentiu isso hoje? Qual foi o momento? De segunda a sexta... hoje você se deu conta de que estava sendo filmada. Em que momento foi?

LETÍCIA: Eu vou dizer: foi quando eu vi a Frô [Gabriela Haviaras] completamente desprendida, trazendo a dona do bordel ali, completamente entregue. Eu achei aquilo de uma beleza enorme. E quando eu olhei para trás, tinha uma câmera. E aí eu vi as duas coisas: Pá! Pá! Aí eu... sabe... porque esse tempo todo que isso vem acontecendo, a câmera está presente, mas não houve... Eu não... E, por acaso, nesse momento que eu vi a Frô, lindamente colocada, inteira, ali, entregue, com as palavras dela, com o corpo dela, com a história dela, com a vivência dela, colocada daquela maneira e eu olhei e vi uma câmera e um *boom* e tal... Não foi nem eu: “ai, perai, tô sendo filmada...” Mas eu vi a atriz [Gabriela], positivamente exposta, lindamente exposta. Só que foi quando eu me toquei de que essa exposição não é uma exposição teatral apenas. Por que a exposição teatral é efêmera. Se não tivesse câmera, se não tivesse nada aqui, a Frô ia fazer aquilo tudo e todos nós levaríamos aquele momento lindo na memória. Por mais que eu conte para as pessoas, eu tô levando na memória. No momento em que existe um olho registrando aquilo, aquilo vai sair daqui e vai para algum lugar, entendeu? E foi esse momento.

JAIR: Em relação ao material bruto, quem tem acesso somos eu e o Diego. Ao final de cada dia, nós estamos fazendo dois *backups*, um fica comigo e outro fica com ele. Até por questão de segurança, para não perder. Depois, o material bruto vai ficar todo comigo, as duas cópias. Aliás, acho que uma cópia vai ficar comigo e outra com o Tarcísio, para que fiquem em lugares diferentes. O material em edição, em princípio, só comigo. Se eu tiver um editor, então posso falar sobre isso com o Renato, mas vão ser pouquíssimas pessoas que vão ter acesso ao que a gente está captando aqui. Quanto ao material pronto... é isso. No domingo, a gente teve essa conversa. E, num primeiro

momento, e falei isso para o Renato, eu fiquei um pouco chocado com essa limitação que ele colocou. Porque, eu, como diretor de uma obra audiovisual, me senti, de certa forma, censurado. Um pouco censurado. Mas aí, claro, eu posso dizer para vocês que durante essa semana eu entendi, fui entendendo o cuidado que o Renato está tendo com isso e por que ele me colocou isso ainda no domingo, antes de a gente começar a filmar. A gente não tem acesso a esse processo de criação, a gente tem acesso só à peça, né? Tanto que eu disse para vocês que, quando eu tive a ideia de fazer o documentário, não foi durante a peça. Mas foi o depois. Foi aquilo que normalmente o espectador não vê. E a ideia de registrar isso... A gente está sendo seduzido também por vocês. Eu, enquanto realizador audiovisual e enquanto uma pessoa que tem a câmera, eu também estou sendo seduzido. E eu acho que o limite disso é, sim, a questão ética.

FERNANDA: Interessante essa discussão. Porque é um tipo de preocupação que nunca me passou pela cabeça, eu nunca tinha pensado nisso. E o que eu, a princípio penso, e até trocando com você [dirige-se a Bellatrix] é que tomara que você [Jair] monte do jeito que você mesmo ache. Que esse tipo de preocupação dela [de Letícia] não influencie te podendo. Até porque esse momento que a Gabi teve hoje, que foi o exemplo, foi um momento extremamente cinematográfico e teatral ao mesmo tempo. E que esse material, tratando como material final, ele divulgado em qualquer lugar, sendo exibido, ele é um puta material artístico, que não me preocuparia, sendo a Gabi, no lugar dela, de estar sendo exposto. E, ao mesmo tempo, é muito bom pensar que isso existe, que essa preocupação exista.

LETÍCIA: É, eu queria deixar claro exatamente isso que a Nanda [Fernanda] tá falando. Isso não tem que ser um limitador. De maneira nenhuma. Pelo contrário. É do meu interesse que isso vire uma obra além da academia, que vire uma obra de arte. É do meu interesse, eu artista.

RENATO: É, porque aí justifica tudo.

LETÍCIA: Exatamente. E sem pudores! E, realmente, sem nenhum pudor. É do meu interesse enquanto artista. Para deixar claro mesmo. O que eu acho importante ter em mente é o cuidado para que não aconteça uma coisa fragmentada, separada, que não saia das suas mãos [Jair], que não saia das mãos de quem tem o domínio sobre o trabalho e o cuidado e a ética sobre o trabalho. E que isso não vá parar, separadamente, numa rede social, assim, deslocado, de todo o cuidado que esse trabalho tem.

RENATO: O que foi dito foi importante. No momento em que vira uma obra não tem mais importância. Porque se alguém retira um trecho de um filme e expõe, aquilo é facilmente referenciado àquele filme. O cuidado que ela [Letícia] está pedindo, que é muito sério, é que até isso acontecer como uma obra de arte, são os fragmentos quaisquer, que você não sabe de onde vieram.

GABRIELA: É, ele [Jair] entrega para um editor que diz que é de confiança, o editor deixa lá rodando, aí o filho do editor vai lá e resolve pegar uma cena de curra, que a gente faça aqui de improviso. A criança, o adolescente vai lá e filma no celular e joga [na internet]. E essa cena de improviso de curra, que as pessoas não sabem quem são, aí vira um viral.

RENATO: Vira um viral. É a deixa que eu precisava. Depois que virar uma obra de arte, que vire viral!  
[Transcrição de gravação]

Entrega. Exposição. Amparo. Confiança. Ética. Violência. Risco. Compromisso. Há vários aspectos presentes no diálogo que se conectam com as questões desenvolvidas no trabalho até aqui. Letícia, ao expor sua preocupação, materializou, do ponto de vista dos sujeitos filmados, questões que também eram inquietudes minhas, tanto como documentarista quanto como pesquisador. Além do conteúdo em si do diálogo, é preciso apontar a própria existência do diálogo, ou melhor, a forma como o diálogo emergiu. Ele não aconteceu a partir de uma proposição do sujeito-da-câmera, como se dá em algumas práticas documentárias – podem ser lembrados, por exemplo, os procedimentos de Jean Rouch. No caso de *Bateia*, a iniciativa foi de quem estava sendo filmado. O que Letícia fez foi verbalizar a inevitável tensão que se estabelece em uma situação de filmagem. “Nenhuma relação mediatizada por uma obra a ser fabricada, um risco a correr, uma máquina a ser convencida, nenhuma relação desse tipo é ‘simples’ ou ‘direta’”, ressalta Comolli (2008, p. 68) [Aspas simples do original].

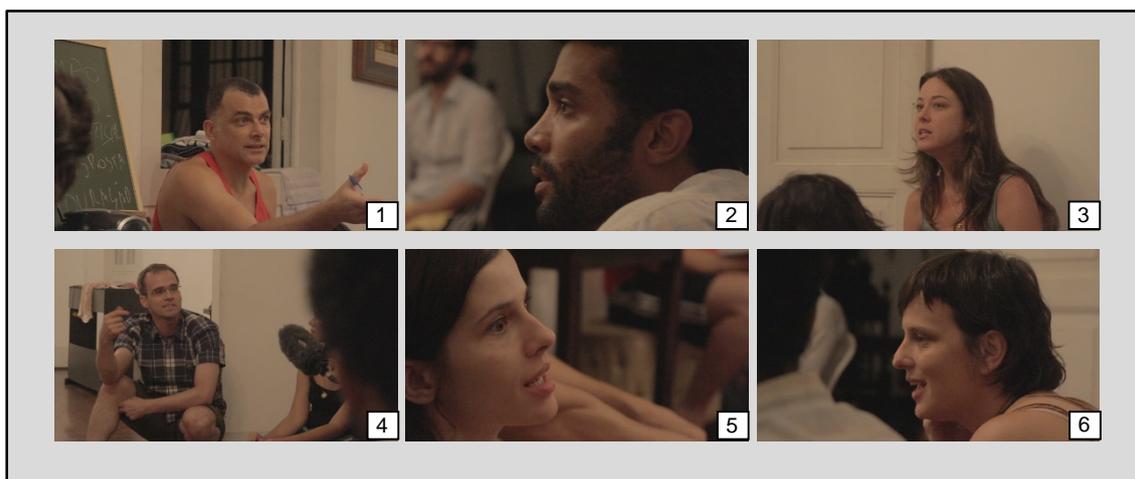


Figura 4-13: Frames da filmagem de *Bateia* – Dia 5 – Renato (1), Cássio (2), Letícia (3), Jair (4), Bellatrix (5), Fernanda (6)

Não há dúvida: a relação entre quem filma e quem é filmado é sempre complexa. A expectativa de que a filmagem dê origem a uma obra artística é compartilhada por documentarista e por sujeitos filmados. Mas esse desejo de

filme se alimenta, curiosamente, também de insegurança, de incerteza e de medo. De parte a parte. Comolli aborda a questão do medo e da violência presentes na realização documentária. Primeiramente, do ponto de vista do documentarista:

Filmar é, evidentemente, arriscar; é também, neste caso, arriscar-se, arriscar alguma coisa do seu lugar, de seu espectro subjetivo, nessa relação violenta com o outro que toda filmagem acaba sendo. Como em todo medo, ambivalência do medo de filmar o outro. Que é, ao mesmo tempo, o que retém e o que atrai. Ir ao encontro do seu medo, avançar com o medo é um pouco o processo do documentarista. (COMOLLI, 2008, p. 68).

No entendimento de Comolli, a filmagem estabelece, inevitavelmente, uma “relação violenta com o outro”. Essa violência, no entanto, em vez de configurar como um aspecto negativo da realização documentária, é algo necessário, que interessa ao processo. De parte desse “outro”, isto é, dos sujeitos filmados, a violência advém de seu desejo e de seu medo.

Quando devo filmar esse outro que me dá medo tanto quanto me seduz, não o imagino, não posso pensá-lo como um anjo ou um cordeiro. Suponho-o, ao contrário, com toda a sua violência, a do seu desejo, a do seu medo. **Imagino perfeitamente que, como a mim, o filme a ser feito, ao mesmo tempo, o seduz e o amedronta.** É precisamente essa violência que está aqui entre nós, latente, não declarada, que me importa. Violência de sua decisão pessoal de participar ou não do filme. Violência, eventualmente, de sua decisão de deixar de participar dele. [...]

Não imagino, no entanto, esse outro-desejado-recalcado como aquele que deveria ser “domesticado”. Se o que se quer é evitar o rebaixamento do desprezo, **filmar o outro não significa tornar para ele a coisa mais fácil, suave, indolor, sem desafio.** Muito pelo contrário. À violência do aparelho, do dispositivo, da *mise-en-scène*, responde a outra violência do sujeito filmado, que pode, a cada instante, preservar seu mistério, sua independência, e interromper o jogo ou dele sair – violência contra a qual nada posso fazer. Essa possível violência, essa ameaça nunca abolida, confere sua tensão ao gesto de filmar. O laço pode se desfazer de uma hora para outra. Legitimamente. E não poderei fazer nada. Então, é como um milagre quando uma única tomada chega a seu termo. **O que ameaça o filme em curso é exatamente o que o fundamenta.** Essa ameaça como forma explícita sempre vem do outro, do medo do outro (e não da angústia do próprio cineasta). Mas, vindos do outro, **essa ameaça e esse medo são forças operantes, forças que trabalham o filme,** que fazem com que a obra tanto inscreva suas tensões produtivas como as modifique, que permitem a partir de então à *mise-en-scène*

jogar com a conjuração da ameaça e do medo, seu deslocamento, sua transformação. (COMOLLI, 2008, p. 69) [Grifos nossos]

A partir da perspectiva de Comolli, portanto, há violência e medo em ambos os lados. A presença da câmera se constitui como violenta na medida em que ela, a câmera, está ali para preservar (em imagem e som) o tempo presente da filmagem. Tempo que os filmados se dispuseram a “doar” em prol do filme, tempo durante o qual eles também vão “se doar” – com mais ou menos retraimento, com mais ou menos entrega. Já a violência do sujeito filmado reside na possibilidade, sempre presente, de ele “interromper o jogo ou dele sair”. Como bem lembra Comolli (2008, p. 69), as pessoas que o documentarista filma nos documentários não estão, diferentemente do que ocorre com os atores de filmes de ficção, ligadas por um contrato que lhes impediria, por questões financeiras, de abandonar as filmagens. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, essa violência que vêm dos filmados “trabalha o filme” e o fundamenta.

#### **4.5.1 Jair: em que momento foi?**

Um aspecto desafiador nesse acontecimento foi tentar entender por que a presença da câmera foi sentida por Letícia somente no quinto dia. Em geral, desconfiança, desconforto ou insegurança com a presença de uma câmera (e de uma equipe) costuma atingir os filmados no início das filmagens. Quem está diante da câmera costuma “se soltar” à medida que os dias passam e a rotina de filmagem se repete. Aos poucos, a câmera vai sendo, se não esquecida, pelo menos assimilada, naturalizada. É nessa esperança que o cinema direto apostava suas fichas. Mas no processo de realização do documentário **Bateia**, para Letícia, a possível “violência” da câmera operou de modo diverso. Em um processo de filmagem que duraria dez dias, o estranhamento da câmera ocorreu no quinto dia. A resposta de Letícia para meu questionamento sobre “em que momento” do Dia 5 isso ocorreu é bastante significativa: “foi quando eu vi a Frô completamente desprendida, trazendo a dona do bordel ali, completamente entregue. Eu achei aquilo de uma beleza enorme. E quando eu olhei para trás, tinha uma câmera. E aí eu vi as duas coisas: Pá! Pá!”.

A entrega da atriz Gabriela Haviaras no exercício de improvisação (Figura 4-14) havia resultado em uma imagem “de beleza enorme”, para todos os que estavam ali – os que dividiam com ela o exercício de improvisação, os que apenas assistiam e os que filmavam. Esta imagem de Gabriela não fora entregue apenas para os olhos humanos. A câmera-olho havia apreendido aquele momento de beleza. A imagem-câmera, “carne” do documentário, estava formada para olhares futuros. Letícia dá-se conta de que a exposição da atriz não era “uma exposição teatral apenas”. Diferentemente da efemeridade da imagem teatral, a imagem maquina tende a permanecer. “Se não tivesse câmera, se não tivesse nada aqui, a Frô ia fazer aquilo tudo e todos nós levaríamos aquele momento lindo na memória”, reflete Letícia. No entanto, além da memória humana, havia a memória da máquina, com seu poder de fixar uma imagem reproduzível. À imagem mental, sob certos aspectos tranquilizadora, porque pertencente a cada um, se contrapõe a imagem-câmera, com sua materialidade, com sua possibilidade de permanência, com sua reprodutibilidade. “Pá! Pá!”: Letícia relata o que viu. Letícia viu esses dois tipos de imagem.

O medo de Letícia, entretanto, não está propriamente na reprodução diferida da imagem-câmera. O que surge é o medo da descontextualização. Do fragmento. De uma imagem isolada. De uma sexualidade ser exposta sem propósito. De uma *mise-en-scène* documentária que não se articula com um antes e com um depois. Assim, a reprodução da imagem de Gabriela é entendida como adequada por Letícia se ocorrer como parte de uma obra cinematográfica, visão compartilhada pelos demais atores que se pronunciaram e pelo diretor Renato Farias. O despudor da improvisação, característica do trabalho da Companhia de Teatro Íntimo, se justifica, então, quando e se a imagem de despudor adquire inserção no campo artístico. O corpo, melhor dizendo, a imagem do corpo, em seu desprendimento, em seu movimento livre, desatento à filmagem, precisa preservar, no documentário, seu âmbito de arte. A imagem precisará de um contexto e de uma situação espectral – a do espectador sabedor de que está diante de um documentário. “Depois que virar uma obra de arte, que vire viral!”, resume Renato.

A reivindicação de Letícia, de Renato e dos demais atores é eminentemente legítima, e expressa o direito que todo filmado tem de ver no filme documentário uma imagem justa de si. No caso específico de **Bateia**, no qual os filmados pertencem a uma área artística, o teatro, a reivindicação parece remeter também à expectativa de que o documentário preserve o sentido do seu ofício. O ator, artista de seu próprio corpo, deseja que a câmera documentária capture e reproduza a imagem do corpo em sua dimensão artística. Que seja preservado, também no filme, um corpo artístico.

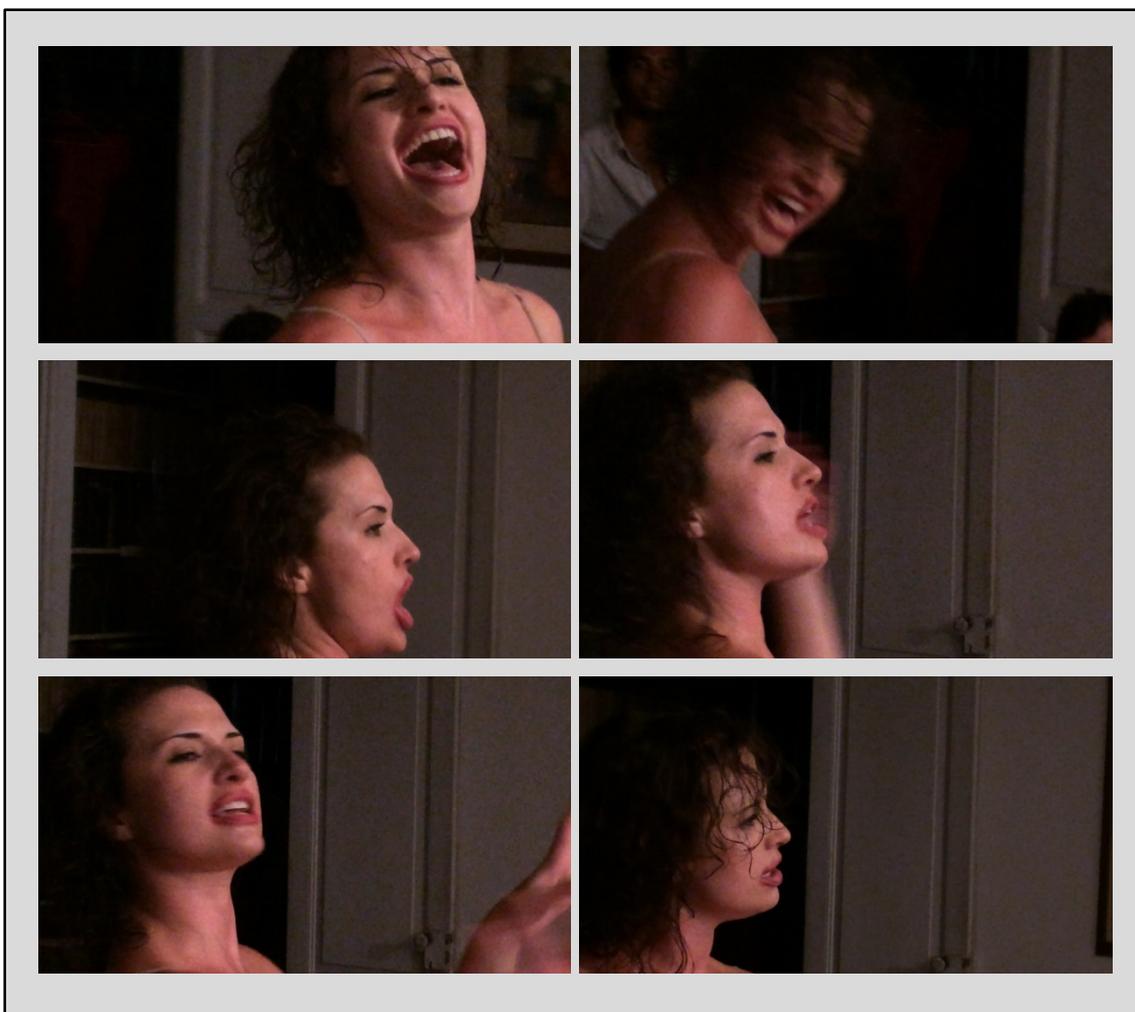


Figura 4-14: Frames da filmagem de **Bateia** – Dia 5 – Exercício de improvisação da atriz Gabriela Haviaras

Diante dessa expectativa, não só a deste caso específico, mas das expectativas das pessoas que aceitam serem filmadas sob o risco da *mise-en-scène* direita, o que o documentarista pode oferecer de mais forte, como

garantia, é algo que não se assina: sua palavra. Dita ou implícita. Um compromisso ético.

Ou um “contrato moral”, como preconiza Comolli (2008, p. 155). É um contrato que não tem, enfatiza o autor, um sentido jurídico ou comercial da palavra. No contrato moral,

é toda a relação documentária que está em jogo, tudo aquilo que funda essa relação como experiência da alteridade verdadeiramente sentida e assumida, passional e responsável – aquilo que podemos batizar de “confiança”, que seja, mas que eu prefiro colocar sobre a égide do desejo. Desejo de um pelo outro, desejo do outro em cada um. (COMOLLI, 2008, p. 155) [Aspas do original]

A forma de aproximação, de que se falou anteriormente, tem reflexos contundentes na confiança que se estabelece entre sujeito-da-câmera e sujeito filmado. No caso da realização de *Bateia*, pude vivenciar com grande intensidade tal processo. Se perguntei a Letícia “em que momento” ela sentiu a violência latente da câmera, também posso replicar a pergunta para mim mesmo. Em que momento tomei consciência, nesta experiência, da violência dos sujeitos filmados?

Conforme consta na transcrição do diálogo, eu, Renato e Tarcísio havíamos nos reunido no dia anterior ao início das filmagens. Uma das questões que abordamos se referia ao documento conhecido como “Autorização de uso de imagem e voz” (Anexo E). O que Renato havia conversado previamente com os atores não estava totalmente em consonância com o que é de praxe em produções audiovisuais, quando a autorização garante autonomia ao realizador. Resumidamente, Renato havia assinalado aos atores que o documentário se restringiria ao uso como parte da tese e que a autorização de imagem e voz seria concedida apenas para esse fim. Posteriormente, os integrantes da Companhia iriam assistir ao filme e, contando com a aprovação de todos, assinariam nova autorização, agora para exibições públicas. Como argumento para esse cuidado, Renato observou que os grupos de teatro dificilmente expõem seu processo criativo: os atores, durante os ensaios, agem sem pudores, e tudo o que acontece durante o processo de criação costuma ficar restrito ao grupo, sem registro de imagem e som, exceto aquele realizado pelo próprio grupo.

Como consta na transcrição do diálogo do Dia 5, eu expus minha contrariedade a Renato. No entanto, considerei adequado evitar qualquer conflito desnecessário, que levasse ao retraimento das pessoas filmadas. O documentarista, claro, sempre vai torcer para que os filmados abandonem a retração, o acanhamento, a timidez. Que se entreguem à *mise-en-scène* proposta. O documentarista, vale reafirmar, “depende” do sujeito filmado. Depende, em última instância, de que ele “faça algo relevante” para ser filmado e, posteriormente, exibido. Sob pena de não existir filme.

Este foi, então, o primeiro momento em que vivenciei, nessa experiência, o que Comolli chama de “violência dos filmados”. Não o abandono do projeto – isso não esteve em questão –, mas a possibilidade de os filmados entenderem a imagem reproduzível como uma “ameaça” e de que o medo daí advindo causasse um recolhimento nos sujeitos filmados, de modo que eles “deixassem de fazer” o que lhes é espontâneo e corriqueiro no processo criativo, que não produzissem, eles mesmos, qualquer ação que pudesse resultar, futuramente, em uma imagem injusta de si.

Diante desse risco, decidi não levar no primeiro dia de filmagem a autorização de imagem e voz, que havia sido redigida de acordo com os padrões usuais da produção audiovisual. Se, por um lado, ela é necessária na viabilização do filme enquanto obra que será exibida, não há como negar que a redação dessa autorização é, de fato, algo que pode causar espanto e receio. Ela autoriza o realizador a utilizar imagem e voz dos filmados “para divulgação e promoção da obra, para uso nas mídias cinema, vídeo, DVD, Blu-ray, televisão, internet, rádio, material impresso e em qualquer outra mídia existente ou a ser criada, por tempo indeterminado, dentro ou fora do país”. Não é à toa que no meio audiovisual costuma-se brincar que “só assina a autorização quem não a lê”. Não me deparei com a possibilidade de eles abandonarem o projeto, mas a ameaça, como diz Comolli, sempre está presente.

A questão da ética é outro ponto que surge a partir do diálogo travado no Dia 5. O conceito de ética documentária pode ser pensado a partir do entendimento de Ramos (2005, p. 168) como “o conjunto de regras morais de conduta que são valorizadas positivamente **dentro de determinado período**

**histórico**” [Grifos nossos]. Assim, no contexto de realização de *Bateia*, surge uma questão que, de fato, se constitui como preocupação do momento atual para quem trabalha com arte e comunicação. Arquivos digitais de imagem e áudio são armazenados e copiados com uma facilidade que não pode ser comparada ao tempo da película. Tal facilidade se repete também na possibilidade de rápida e indiscriminada disseminação via internet. Então, o compromisso com a preservação das imagens captadas para que não “caiam na internet” de modo descontextualizado diz respeito à conduta ética contemporânea – quem trabalha com imagens “dos outros” precisa estar ciente de “quando”, “como” e “onde” elas podem ser exibidas.

Manter *backups* de material bruto é salvaguarda e perigo ao mesmo tempo. Salvaguarda por ser um procedimento de ordem prática e necessária para que o filme venha a existir – se, com a película, costumava-se dizer que “tudo está na lata”, com o digital, tudo está no *backup*. Dessa forma, o documentarista – e naturalmente, todos que trabalham com audiovisual – vê sua responsabilidade se complexificar em face dos contornos desenhados pelas tecnologias disponíveis no momento atual.

No caso específico de *Bateia*, as questões relacionadas à autorização de imagem/voz e ao armazenamento das imagens me atingiram, num primeiro momento, como possibilidade de “censura” e de “perda de autonomia”. Mas, conforme expus, ao longo da primeira semana, na convivência com os atores e suas dinâmicas de criação e na experiência da filmagem, fui compreendendo os motivos da preocupação de Renato. Então, estar aberto ao que dizem os filmados deve, no meu entendimento, fazer parte da postura do documentarista. Foi dessa forma que pude ressignificar as preocupações expostas pelos filmados e, assim, intensificar os cuidados com o destino das imagens realizadas.

#### 4.6 Base-cabeça: movimentos do corpo, movimentos do filme

“Base-cabeça” é o nome de um exercício criado por Renato Farias para ser usado no aquecimento dos atores<sup>86</sup>. Renato me relatou que o exercício foi pensado especialmente para ser utilizado nas atividades da montagem de **Bateia**. Um tipo de aquecimento, portanto, que os atores conheceram e passaram a praticar a partir de janeiro de 2014. Um dos atores “comanda” o exercício, que começa pelos pés, percorre as demais partes do corpo até chegar à cabeça. Para cada parte do corpo mencionada pelo ator que lidera o exercício, uma frase é dita pelos demais.

Pés: base, base, base!  
 Joelho: cuidado, cuidado, cuidado!  
 Quadril: delícia, delícia, delícia!  
 Abdômen: força, força, força!  
 Coluna: movimento, movimento, movimento!  
 Ombros: não suportam o peso do mundo!  
 Membros: livres, livres, livres!  
 Cabeça: cada um tem a sua!

Aprofundando o entrelaçamento das experiências, percebi, enquanto revia o exercício na *timeline*, que ele poderia, simbolicamente, ser relacionado à realização documentária. Assim, estabeleci o seguinte paralelo entre o exercício “Base-cabeça” com o processo de **Bateia**:

Pés	Base, base, base!	O âmbito da produção, as decisões de ordem prática necessárias à realização do documentário.
Joelho	Cuidado, cuidado, cuidado!	As relações estabelecidas e construídas entre sujeito-da-câmera e pessoas filmadas, incluindo as tensões e “medos” de ambas as partes.
Quadril	Delícia, delícia, delícia!	O prazer de filmar.
Abdômen	Força, força, força!	A decisão-tomada.
Coluna	Movimento, movimento, movimento!	O movimento dos corpos (do sujeito-da-câmera e dos sujeitos filmados) e o movimento do filme.
Ombros	Não suportam o peso do mundo!	As responsabilidades que surgem ao se realizar um documentário: não se liga uma câmera impunemente.
Membros	Livres, livres, livres!	A busca de autonomia e a liberdade de criação.
Cabeça	Cada um tem a sua!	A reflexão sempre necessária à prática documentária, a consciência e os valores de cada um.

<sup>86</sup> “Base-cabeça” também é o nome de uma das cenas do documentário **Bateia**, que pode ser assistida no Anexo C.

Em ambas as práticas – a da criação teatral e a da realização cinematográfica – o que sustenta o todo é a articulação das partes – é essa articulação que possibilita o movimento. Mas a consciência que o ser humano tem sobre o próprio corpo, em sua materialidade física, não encontra correspondência direta na imagem desse mesmo corpo, capturada e criada, por exemplo, em uma tomada cinematográfica. Galimberti (2013, p. 318) lembra que “a ninguém é concedida, de fato, a imagem fiel do próprio corpo”<sup>87</sup>. É a articulação das partes do corpo, através do movimento, que possibilita alcançarmos uma compreensão mais próxima da(s) imagem/imagens que o corpo pode originar.

Sem ação, na verdade, é praticamente impossível compor uma imagem corpórea, pela simples razão que o movimento é o que permite unir as várias partes do corpo e de coordená-las com os objetos e com as pessoas do mundo externo.<sup>88</sup> (GALIMBERTI, 2013, p. 322).

A relação das *mise-en-scènes* – a dos filmados e a do sujeito-da-câmera – se compõe na confluência das expectativas de cada um dos lados, no entrecruzamento das sensações, das propostas e das decisões. Há disposição para o(s) movimento(s), há vontade de imagem, há desejo de filme. Nesse contexto, estar aberto ao imprevisto e, a cada momento, acolher as novas *mise-en-scènes* que surgem durante o processo é uma decisão-tomada que deve acompanhar a prática documentária.

---

<sup>87</sup> “a nessuno, infatti, è concessa l’immagine fedele del proprio corpo.”

<sup>88</sup> “Senza azione, infatti, è praticamente impossibile comporre un’immagine corporea, per la semplice ragione che il movimento è ciò che consente di unire le varie parti del corpo e di coordinarle con gli oggetti e con le persone del mondo esterno.”



Figura C-1: Frame da cena "Ensaio para o garimpo", de **Bateia**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização do documentário **Bateia** se constituiu, na minha perspectiva, em um processo em que foi possível experienciar diversos momentos de partilha. Lembrando que partilha é entendida aqui a partir do conceito de Jacques Rancière (1995; 2005), como “uma participação em um comum” e, ao mesmo tempo, “uma distribuição de partes exclusivas”.

É importante destacar que “ao mesmo tempo” identifica que as relações construídas e estabelecidas durante a realização do documentário não são passíveis de serem compreendidas fora desse princípio de concomitância. Ambos os movimentos – comungar e separar – são simultâneos. Isso não quer dizer que eles tenham sempre a mesma força. Ao contrário. Considerando que cada novo momento da trajetória é singular, um dos movimentos pode ora adquirir mais força, ora menos força em relação ao outro. E, nessa alternância, possivelmente, também haverá situações em que eles estarão em equilíbrio.

O título desta tese destaca o termo “partilhas”. Partilhas no plural. É porque a experiência da realização do documentário **Bateia** propiciou, de fato, vivências em que partilhar foi um verbo conjugado em vários níveis.

Em um nível mais amplo, a tensão estabelecida entre um sujeito-pesquisador e um sujeito-da-câmera foi algo que vivenciei ao longo de todo o processo. Ciente de que não seria um desafio fácil constituir-me parte do objeto de pesquisa, foi preciso oscilar entre as duas posições: ora mais realizador de um documentário, ora mais pesquisador, mas nunca esquecendo que a força da proposta estaria na retroalimentação.

Partilhas foram vivenciadas fortemente também entre mim e as pessoas que integram a Companhia de Teatro Íntimo. A demarcação de territórios específicos – o do campo teatro e o do campo cinema documentário – fez-se presente durante todo o processo. Mas, com a mesma força, frutificou a participação em um comum – uma vontade de pesquisar e de experimentar intersecções possíveis entre as duas áreas. Também compartilhamos um método de trabalho: nossas buscas partiam de uma prática.

Espaços comuns e espaços exclusivos devem ser entendidos sempre como complementares. Tensões que surgem quando a exclusividade ganha força devem, primeiramente, ser aceitas e, a seguir, trabalhadas, para que, assim, tais tensões alcancem ressignificações. Ao buscar novos sentidos para os movimentos de afastamento, os movimentos de aproximação são estimulados.

O processo criativo, tanto no que se refere às atividades da Companhia de Teatro Íntimo, quanto no que tange à filmagem, foi marcado pela partilha entre Dioniso e Apolo – essa bela alegoria mencionada com bastante frequência por Renato Farias durante aquelas duas semanas de janeiro de 2014. Liberdade para a criação e necessidade de organizar os resultados do processo criativo competiam, mas competiam produtivamente.

Acredito que o conceito de decisão-tomada, articulado no percurso deste estudo, mostrou-se bastante fértil. Primeiramente, no contexto da reflexão construída no presente trabalho. Mas também enquanto perspectiva teórica a ser aproveitada em novos estudos sobre o documentário.

Dziga Vertov (1980, p. 47) escreveu que com os mesmos tijolos se pode construir uma muralha, uma chaminé ou uma casa. E que, da mesma forma, com os mesmos pedaços de película, é possível montar filmes diferentes. Ele ressalta, assim, o processo criativo que toda construção pressupõe. Essa ideia é válida para o documentário – e é válida, igualmente, para a pesquisa. Sempre uma possibilidade entre outras. O caminho construído, durante o qual optei por posicionar a prática de realização como centro da reflexão sobre o documentário, foi, portanto, um entre outros possíveis de serem construídos.

Se Robert Flaherty deixa pouca margem para o acaso, Vertov, Wiseman e Rouch fazem do imprevisto a força de seu processo de realização. No percurso desta minha experiência, o planejado e o imprevisto, o previsto e acaso também protagonizaram uma relação de partilha. Documentário e pesquisa foram realizados no espaço intervalar que ambos ocupam.

Fazer documentário é prazer. É também ter consciência de que o filme realizado fará parte do mundo histórico como matéria sensível. A indeterminação da tomada é replicada na incerteza sobre como o filme será recebido, percebido e avaliado pelos espectadores.

Talvez Frederick Wiseman faça pouco caso da repercussão de seus documentários. Se alguns se ressentem ao ouvir Wiseman dizer que faz filmes “*for fun*”, não se pode menosprezar essa dimensão do fazer documentário. O prazer deve ser considerado como constituinte do trabalho documentário, tanto quanto outros objetivos que possam ser considerados “mais nobres”, como “dizer algo sobre uma determinada realidade” ou “almejar transformações

sociais”. Sentir prazer também é estar no mundo. Tanto quanto “dizer coisas” sobre o mundo. Por isso, o fazer documentário deve – ou pelo menos, deveria – ser movido também pela satisfação pessoal do realizador.

Mas, mesmo que se menospreze, como Wiseman, uma possível repercussão do documentário na vida social, ele, na verdade, reverbera, sim. As polêmicas e discussões sobre os filmes do próprio Wiseman demonstram que filmes documentários alimentam, se não transformações, pelo menos reflexões – o que também é uma forma de transformar. Não é o caso, por outro lado, de superdimensionar o papel que o documentário possa exercer na sociedade, como o faziam Flaherty e Vertov.

Uma postura de equilíbrio me parece ser mais apropriada. O filme documentário, quando exibido, torna-se parte do conjunto de obras que nutrem a dimensão sensível do mundo histórico. Alcançar repercussão e produzir transformações neste mundo histórico, no entanto, não depende apenas da existência de mais um documentário. Exercem suas forças também todos os elementos do complexo socioeconômico que envolve o cinema: distribuição, estratégias – bem ou malsucedidas – de visibilidade, fortuna crítica e interesses institucionais, entre outros aspectos. O que prevalece, todavia, é a esperança de que cada documentário se faça presença (e faça diferença).

Especificamente sobre os próximos passos do documentário **Bateia**, estabeleci um percurso de “partilha de responsabilidades”, considerando muito para essa decisão as preocupações expressas pelos integrantes da Companhia de Teatro Íntimo, conforme foi abordado no capítulo 4. Assim, está previsto um primeiro movimento, a ser realizado após a banca de avaliação desta tese, quando a montagem do documentário será apresentada para Renato Farias e Tarcísio Lara Puiati. A partir de suas percepções, mudanças podem ser realizadas na versão do documentário. Em seguida, também em conjunto, eu, Renato e Tarcísio avaliaremos como será realizada a exibição aos demais membros da Companhia de Teatro Íntimo. A seguir, será encaminhado o

tratamento de áudio e de imagem, seguindo-se o processo de finalização. E, por fim, o lançamento e a circulação do documentário.

Se o trabalho do garimpeiro é marcado por incertezas, o mesmo acontece com quem faz documentários e com quem realiza uma pesquisa acadêmica. Encontrar pepitas é a esperança de quem garimpa, sempre um jogo que precisa ser jogado no presente com vistas a um futuro.

Alimento uma expectativa com a realização do presente trabalho: que ele contribua para o fortalecimento da pesquisa na área do cinema pelo viés do estudo da prática de realização dos filmes. Penso que projetos com essa proposta possam ser desenvolvidos a partir de duas estratégias. Uma em que o pesquisador não seja diretor, produtor ou mesmo integrante de uma equipe de produção, mas que tenha acesso, preferencialmente sem restrições, para acompanhar o processo de realização. A segunda é a que foi adotada aqui, quando o pesquisador é integrante da equipe do filme. Não necessariamente como produtor e/ou diretor. Pesquisas com essa perspectiva poderiam ser desenvolvidas também por quem exerce as atividades de direção de arte, direção de fotografia, produção executiva, entre outras.

Embora este trabalho não tenha se embasado em perspectivas teóricas das artes cênicas, a imbricação das áreas do cinema e do teatro alimentou, efetivamente, a experiência que vivenciamos. Assim, acredito que pesquisadores da arte teatral também possam encontrar aqui alguns pontos de interesse. Enquanto escrevia o texto desta tese, revia e reouvía as imagens e os sons captados durante os dez dias de filmagem. Nesse passeio entre a visualização, a audição e a escrita, percebi que o material filmado e a experiência que o gerou poderiam se constituir em objeto de pesquisa também para estudos empreendidos a partir de fundamentos teóricos do teatro. Isto é, um projeto de pesquisa interdisciplinar poderia ter sido articulado. Se isso não ocorreu desta vez, ficam abertas possibilidades para o futuro.

O fotograma que abre essas “Considerações Finais” foi extraído da cena “Ensaio para o garimpo” (Anexo C). Era o Dia 8, véspera da apresentação da montagem. Estávamos, integrantes da Companhia de Teatro Íntimo e da equipe do documentário, estudando – com nossos corpos e com nossas mentes – o espaço, o tempo e os movimentos da cena. Nossas dúvidas principais, no entanto, eram relacionadas à luz. Tínhamos, como fonte, os faróis de dois carros e uma pequena lanterna. Apagamos os faróis: havia luz demais.

Então, a lanterna!

Em português, este instrumento tão útil quando se está na escuridão, conservou a mesma grafia do latim, de onde se originou: *lanterna*, que significa “equipamento para iluminar”. O termo latino, por sua vez, veio do grego, do substantivo *lampter* (tocha) e do verbo *lampein*: “trazer a luz, iluminar”. A lanterna, nas mãos de Rafael Sieg, um dos atores que interpretaria o protagonista “eu”, projetou seu fecho de luz sobre a pepita – que não era ouro, mas uma pepita cênica, um pequeno globo revestido de pequenos espelhos. A pepita refletiu a luz da lanterna, irradiando-a (quebrando-a, distribuindo-a) em feixes. À medida que o ator girava a pepita, as pequenas faíscas de luz iluminavam, um pouco, os que ali estavam: o próprio Rafael/“eu”, o diretor da peça, os demais atores e também a mim, que filmava. A escuridão não era amenizada tanto quanto antes, com os faróis do carro. Mas com a lanterna, o escuro foi alvejado. E isso resultou também em beleza visual.

Como nessa cena, estamos, pesquisadores, documentaristas e amantes do cinema sempre sob o signo das intermitências: de certezas e de incertezas, de interrogações e de respostas, de buscas e de encontros, de luz e de sombras.

E, assim, perguntas não se apagam na última palavra deste texto

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- BARNOUW, Erik. **El documental: historia y estilos**. Tradução de Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **El arte cinematográfico: una introducción**. Barcelona: Paidós, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão; seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRAGANÇA, Felipe (Org.). Eduardo Coutinho [Entrevistas]. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre el cinematógrafo**. México D.F.: Era, 1979.
- CAIXETA, Ruben. GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente – Introdução. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 32-49.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COMPANHIA de Teatro Íntimo. Disponível em: <<http://www.teatrointimo.com.br/>>. Acesso em: 12 nov. 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

FARIAS, Renato. **Utopias de Proximidade**: a Experiência da Intimidade na Companhia de Teatro Íntimo. Monografia (Curso de Pós-Graduação Preparação Corporal nas Artes Cênicas) – Faculdade de Dança Angel Vianna. Rio de Janeiro, 2014.

FLAHERTY, Robert. La función del documental. In: ROMAGUERA I RAMIÓ, J.; ALSINA THEVENET, H. (Org.). **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p. 144-147.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. In: **Doc On-line**: Revista Digital de Cinema Documentário, n. 03, dez. 2007. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/~doc/03/doc03>>. Acesso em: 01 out. 2015.

GALIMBERTI, Umberto. **Il corpo**. Milão: Feltrinelli, 2013.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2011.

GIACOMINI, Jair Marcos. **A fotografia em *Las babas del diablo* e em *Blow-Up***: marca de indecisões. 2004. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Horizonte, 1981.

LABAKI, Amir. É tudo verdade 18. Festival Internacional de Documentários – É tudo verdade, 18ª edição, 2013. Disponível em: <<http://www.itsalltrue.com.br/2013/home1.asp>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

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

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

MATTOS, Carlos Alberto. **Coutinho se renova para ser ainda mais ele mesmo**. Disponível em: <[http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=926&Itemid=500](http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=926&Itemid=500)> Acesso em: 20 out. 2011.

MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaio no real**: O documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. Tradução de Juremir Machado da Silva. In: MARTINS, F. M.; SILVA, J. M. da (Org.). **Para navegar no século XXI**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina/EDIPUCRS, 2000.

- MORIN, Edgar. **Meus demônios**. Tradução de Leneide Duarte e Clarisse Meireles. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MORIN, Edgar. **O Método III: O conhecimento do conhecimento**. 2. ed. Tradução de Maria Gabriela de Bragança. Mem Martins, Portugal: Europa-América, 1996.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: **Teoria contemporânea do cinema**, volume II. RAMOS, F. P. (org.). Tradução de Eliana Rocha Vieira. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005a. p. 47-67.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005b.
- NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores e Para Louis de Funès**. 3. ed. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1993.
- PUIATI, Tarcísio Lara. **Bateia**. [Romance inédito]
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 159-226.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **A imagem-câmera**. Campinas: Papyrus, 2012a.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène do documentário** (2011). Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2015.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène do documentário*: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. In: **Rebeca** – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual Ano 1 número 1, janeiro-julho 2012b, p. 16-53. São Paulo: Socine, 2012b. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca\\_1\\_1.pdf](http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_1.pdf)>. Acesso em: 01 dez. 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete *et alii*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ROUCH, Jean. ¿El cine del futuro?. In: ROMAGUERA I RAMIÓ, J.; ALSINA THEVENET, H. (Org.). **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p. 148-156.

ROUCH, Jean. Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, Paul. **Principles of Visual Anthropology**. Berlin, Nova York: Mouton de Gruyter, 2003. p. 217-232.

ROUCH, Jean. **The camera and man**. Texto publicado originalmente em 1974. Disponível em: <<http://www.der.org/jean-rouch/pdf/CameraandMan-JRouch.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2015.

ROUCH, Jean. Transcrição de depoimento no encontro anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – julho de 1973. In: AVELLAR, José Carlos. **Le maître fou do cinema-verdade**. Disponível em: <[http://www.escrevercinema.com/rouch\\_verdade.htm](http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas, Papirus, 2003.

VERTOV, Dziga. Da história dos kinoks. Tradução de Rafael Lignani. In: PERSINA JÚNIOR, Carlos. (Org.). **Vertov: O homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009a. p. 87-94.

VERTOV, Dziga. Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks). In: ROMAGUERA I RAMIÓ, J.; ALSINA THEVENET, H. (Org.). **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980a. p. 29-35.

VERTOV, Dziga. El Kino-Pravda. In: ROMAGUERA I RAMIÓ, J.; ALSINA THEVENET, H. (Org.). **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980b. p. 44-49.

VERTOV, Dziga. Kino-Eye. In: MICHELSON, Annette (Org.). **Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov**. Los Angeles: University of California Press, 1984a. p. 60 a 79.

VERTOV, Dziga. Kinoks: a revolution. In: MICHELSON, Annette (Org.). **Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov**. Los Angeles: University of California Press, 1984b. p. 11-21.

VERTOV, Dziga. On the organization of a creative laboratory. In: MICHELSON, Annette (Org.). **Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov**. Los Angeles: University of California Press, 1984c. p. 137-142.

VERTOV, Dziga. Um homem com uma câmera (Uma sinfonia visual). Tradução de Rafael Lignani. In: PERSINA JÚNIOR, Carlos. (Org.). **Vertov: O homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009b, p. 95-100.

WISEMAN, Frederick. Entrevista de Wiseman aos curadores. In: PAIVA, Poliana (Org.) **Frederick Wiseman: o documentário além da observação**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural e Jurubeba Produções, 2013. p. 90-96.

WISEMAN, Frederick. **Transcrição de Entrevista ao programa Roda Viva:** entrevista exibida em 16 de abril de 2001. São Paulo: 2001. Disponível em: <[http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick\\_wiseman\\_2001.htm](http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/244/entrevistados/frederick_wiseman_2001.htm)>. Acesso em: 18 jun. 2015.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**, n. 36 – Objetivo-Subjetivo, outubro/dezembro 2003. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003. p. 221-236.

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MIGLIORIN, César (Org.). **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro. Beco do Azougue, 2010, p. 64-79.

**FILMES CITADOS**

33. Direção: Kiko Goifman. Brasil, 2002. 74 min., son., PB.

A BATALHA de Tsaritsyne (Boi pod Tsaritsynom). Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1920. PB.

A HISTÓRIA de Louisiana (Louisiana Story). Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, 1948. 78 min., son., PB.

A PIRÂMIDE humana (La Pyramide humaine). Direção : Jean Rouch. França/Costa do Marfim, 1961. 90 min., son., color.

A SAÍDA dos operários da fábrica Lumière (La sortie de l'usine Lumière à Lyon). Direção: Louis Lumière. França, 1895. 1 min., PB.

BABILÔNIA 2000. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2001. 80 min., son., color.

BASIC Training. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1971. 80 min., son., PB.

BELFAST, Maine. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1999. 245 min., son., color.

CINE-OLHO (Kinoglaz). Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1924. 78 min., PB.

CRÔNICA de um verão (Chronique d'un été). Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1960. 85 min., son., PB.

DAGUERREÓTIPOS (Daguerréotypes). Direção: Agnès Varda. França, 1978. 80 min., son., color.

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho Brasil, 2002. 110 min., son., color.

ENTUSIASMO: Sinfonia do Donbass (Entuziazm: Simfoniia Donbassa). Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1931. 67 min., son., PB.

FLAHERTY, Robert. Extras: Entrevista com Robert Flaherty. In: FLAHERTY, Robert. Os pescadores de Aran (Man of Aran). São Paulo: Magnus Opus, 2006. 1 DVD vídeo (77 min): NTSC: son., PB.

GAROTO de aluguel. Direção: Tarcísio Lara Puiati. Brasil, 2009. 20 min., son., color.

HIGH School II. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1994. 220 min., son., color.

HIGH School. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1968. 75 min., son., PB.

HOSPITAL. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1970. 84 min., son., PB.

HOTEL Terminus (Hôtel Terminus: Klaus Barbie: sa vie et son temps). Direção: Marcel Ophüls. França/Estados Unidos, 1988. 2008. 267 min., son., color.

INTOLERÂNCIA (Intolerance). Direção: David W. Griffith. Estados Unidos, 1926. 163 min., PB.

LA CHASSE au lion à l'arc. Direção : Jean Rouch, França, 1965. 88 min., son., color.

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2006. 107 min., son., color.

JUVENILLE Court. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1973. 144 min., son., PB.

KINO-NEDELIA (Kinonedelia). Direção: Dziga Vertov *et alii*. União Soviética, 1918-1919. cinejornal/série, PB.

KINO-PRAVDA (Kinopravda). Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1922-1925. cinejornal/série, PB.

LAW & Order. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1969. 81 min., son., PB.

MOANA. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, 1926. 77 min., PB.

NANOOK, o esquimó (Nanook of the North). Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos, 1922. 79 min., PB.

NEAR Death. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1989. 358 min., son., PB.

NÓS que aqui estamos por vós esperamos. Direção: Marcelo Masagão. Brasil, 1999. 73 min., son., PB/color.

O CANTOR de jazz (The Jazz Singer). Direção: Alan Crosland. Estados Unidos, 1927. 88 min., son., color.

O DÉCIMO primeiro ano (Odinnadtsatyi). Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1928. 52 min., PB.

O DESPREZO (Le mépris). Direção: Jean-Luc Godard. França/Itália, 1963. 103 min., son., color.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2005. 110 min., son., color.

O MENINO elefante (Elephant Boy). Direção: Robert Flaherty. Grã-Bretanha, 1937. 80 min., son., PB.

O NASCIMENTO de uma nação (The birth of a nation). Direção: David W. Griffith. Estados Unidos, 1915. 190 min., PB.

O REGADOR regado (L'arroseur arrosé). Direção: Louis Lumière. França, 1895. 1 min, PB.

OS PESCADORES de Aran (Man of Aran). Direção: Robert Flaherty. Grã-Bretanha, 1934. 77 min, son., PB.

PEÕES. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2004. 85 min., son., color.

PRIMÁRIAS (Primary). Direção: Robert Drew. EUA, 1960, 60 min., son., PB.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Brasil, 2007. 80 min., son., PB/color.

SANTO forte. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1999. 80 min., son., color.

TABARCA 42-87. Direção: Jean-Louis Comolli. França, 1987. 90 min.

THE LUMIÈRE Brothers' first films. Thierry Fremaux (coord.). EUA, 1996. 61 min., PB.

TITICUT Follies. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1967. 84 min., son., PB.

TOUROU et Bitti, les tambours d'avant. França, 1971. 9 min., son., color.

UM HOMEM com uma câmera (Chelovek s kinoapparatom). Direção: Dziga Vertov. União Soviética, 1929. 68 min., PB.

UM PASSAPORTE húngaro. Direção: Sandra Kogut. Brasil, 2002, 72 min., son., color.

UN LION nommé l'Américain. Direção : Jean Rouch. França, 1968. 20 min., son., color.

WELFARE. Direção: Frederick Wiseman. Estados Unidos, 1975, 167 min., son., PB.

## **MONTAGENS TEATRAIS CITADAS**

ADÉLIA. Direção: Renato Farias. Texto: Adélia Prado. Teatro Solar de Botafogo, Rio de Janeiro, 2010.

BATEIA. Direção: Renato Farias. Texto: Tarcísio Lara Puiati. Casarão Austregésilo de Athayde, Rio de Janeiro, 2014.

CARA A TAPA. Direção: Renato Farias. Texto: Tarcísio Lara Puiati. Teatro Café Pequeno, Rio de Janeiro, 2009.

OS DRAGÕES. Direção: Renato Farias. Texto: Caio Fernando Abreu. Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2006.

QUEBRAMAR. Direção: Renato Farias. Texto: Tarcísio Lara Puiati. Asbamtho Centro Cultural, Rio de Janeiro, 2009.

VERIDIANA e eu. Direção: Renato Farias. Texto: Tarcísio Lara Puiati. Teatro do Jockey, Rio de Janeiro, 2007.

**ANEXO A – INTEGRANTES DA REALIZAÇÃO DE BATEIA****INTEGRANTES DA COMPANHIA DE TEATRO ÍNTIMO****"FILHOS DA COMPANHIA"**

**ATORES CONVIDADOS**



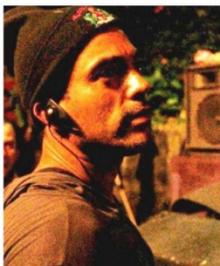
Cássio Nascimento



Felipe Vaz



Leo Rosa



Marcello Mello



Robson Torinni



Marcia do Valle



Wallace Lima

**EQUIPE DOC**



Jair Giacomini



Diego González



Marcito Vianna



Leo Alves

## ANEXO B – DECUPAGEM DE **BATEIA** (QUATRO PÁGINAS)

### EXPERIÊNCIA T – BATEIA – DECUPAGEM

DIA 03: 04;15;23;21			
TIMELINE	C	IMAGEM	ÁUDIO
00;00;00;00	s	Jair direto para a câmera <b>RFF</b>	Fala que é o TERCEIRO dia.
00;00;26;00	I	Câmera rente ao chão, colocada na varanda, enquadra chinelos, calçada da varanda e atores se alongando dentro da sala.	Ambiente. Conversas
00;02;00;00	Go	Dentro da sala. Alongamentos.	
00;19;27;00	i	Na varanda. Tarcísio conversa. Tarcísio vem falar comigo (Jair, que estou fazendo esta câmera.) Gabi chega e cumprimenta Tarcísio.	
00;21;45;00	7,i	Diego e Jair filmam um ao outro filmando. <b>RFF MTL</b>	
00;22;00;00	7,i	Bella chega e cumprimenta Tarcísio. Aqui temos o diálogo em campo e contracampo.	
00;23;00;00			Renato: Vamo lá!
00;23;00;00	7,i		Renato: Hoje temos Tatá aqui. E temos Thiago. Aplausos. Renato: Hoje eu quero dar um passo mais atrás, pra ver os personagens mais de longe. Thiago vai ir jogando figurinos. Hoje, a partir do que o Sergio falou, sobre a dificuldade de vínculos. E hoje a leitura é do dicionário: vínculo é tudo que ata, liga ou aperta, nó, liame, ligação moral...
00;27;45;00	Go 7	Volta para a chegada. Câmera colocada na janela, enquadrando varanda. Tarcísio e Letícia conversam. Marcio e Ana Paula.  Fernanda chega para conversar com Bella.  <b>RFF</b> Alguém reenquadra a câmera. Bella e Fernanda percebem, conversam com o câmera (Diego?)	Fernanda e Bella conversam sobre cachorro grande. Adrenalina. Fernanda: <b>CRP</b> Você se encaixando em mim. Você me pegou, que nenhum ser humano me pegou. A gente usa muito a mão, o braço, você me pegou meio. <b>CRP</b> Eu saberia me dizer em que posição você ficou em mim. Foi muito legal. E a gente quase derrubou a câmera. Bella: Eu nem vi a câmera nem nada. <b>RFF</b> Fernanda: Por que os personagens têm que ser humanos. Por exemplo, a personagem carta, uma mulher chega e diz eu sou a carta.

I

## EXPERIÊNCIA T – BATEIA – DECUPAGEM

DIA 05: 05;13;38;08			
TIMELINE	C	IMAGEM	ÁUDIO
00;00;00;00	T	O casarão em diversos enquadramentos. Torneira. Roupa no varal. Prendedores. É um dia depois da chuva. Vegetação. Dona Conceição. Casarão.	Ambiente
00;06;05;00	Go 7	Diego olhando para a câmera. <b>RFF</b> . Diego sai e percorre lugares externos do casarão. Enquadramentos legais. <u>Contraplongé total para as árvores e o céu. Lindo.</u> Depois, outros planos. Cipós. Vegetação. Folhas. Muro. O casarão. Caminhando pelas trilhas.	Som ambiente. Insetos. Grilos. Ao longe, carros.
00;19;00;00 Até 00;20;00;00	Go	Diego encontra Marcito. <b>RFF</b>	Diego: E aí, como é que tá a selva.  Marcito: Jungle.
00;20;00;00	T	A casa pela visão da T3i. Diversos ângulos também. Formigas no muro.	Som ambiente. Grilos.
00;25;00;00  Até 00;42;00;00	T	Cenário dos bancos. Escadas. Muro. Folhas. Folhagens. Musgos. O casarão visto lá de cima. Buraco da folha. Um mamão no chão. <b>PLV MTL</b>	Sino começa a tocar.
00;42;00;00			Marcito avisa que vai gravar ambiente externo, da mata. <b>RFF</b>
00;48;00;00			Marcito: gravando um ambiente aqui perto da casa, apontando para a própria mata. <b>RFF</b>
00;54;00;00 Até 00;59;00;00			Marcito: outro ambiente, perto da casa, agora apontando para a rua. Anoitecendo. Sete horas. <b>RFF</b>
01;00;00;00	7	Mata.	
01;02;00;00	7	Na varanda. Gabi. Letícia. Marcio troca de camisa. Gabi e Letícia servem café.	

I

## EXPERIÊNCIA T – BATEIA – DECUPAGEM

DIA 06: 04:40;55;29			
TIMELINE	C	IMAGEM	ÁUDIO
00;00;00;00	Go 7 i	Diego olha a câmera e a ajusta. RFF Enquadramento da sala. Alongamentos. Cortinas nas laterais do quadro. Meio que espiando.  <u>iPhone através das cortinas.</u> <u>Bonito.</u>  <u>Dança lindíssima de Vianna e Gabi.</u>	Ambiente. Conversas.
00;25;52:00 00;24;00:00	Go 7 i		RENATO: Vamo lá! RENATO: Uma pesquisa de linguagem. Texto. Teatro. Cinema. Pra isso a gente trabalha o mais elementar: o corpo no tempo e no espaço. TTR LTR CNM CRP TMP SPC  SPC Hoje a gente vai trabalhar mais a topografia. A topografia nos ajuda a entender o espaço como um todo. Porque a gente vai sair da sala. Porque quando o ator encontra o outro ator. Isso é bom.  História sobre a necessidade e manter vínculos. Sergio, psiquiatra. Que vínculos são esses que estão em jogo.  Resuminho das angústias. Coletivo de angústias.  Os personagens, a gente procurou criar a partir de ações concretas, a partir da compreensão dos seus universos, com a chegada de figurinos e com a busca de elementos próprios.  Representar, apresentar e apresentar.

I

## EXPERIÊNCIA T – BATEIA – DECUPAGEM

DIA 09: 04:08;22:05			
TIMELINE	C	IMAGEM	ÁUDIO
00;00;00;00	T	Sala. Renato põe a camisa.	Conversas. Thiago: Você vai fazer uma travesti? Leo Rosa: Você não sabia não?
00;00;55;12 Até 00;03;16;00	-	NI.	Conversas. Maquiagem. Etc.
00;03;16;00	T	Marcia passando o texto. Lipe passa o seu texto.	Áudio somente da câmera. Pena, pois plano sequência bem bom.
00;06;33;00	T	Fernanda ajeita o seu cenário.	
00;07;10;00	T	Lá embaixo, Letícia leva sua bacia sobre a cabeça.	
00;07;39;00	7	Sala. Marcia se maquia.	NA.
00;08;57;00	T	Fernanda no seu cenário, chega Marcello, cumprimenta Jair e minha tangerina.	Fernanda comenta que estava comentando com o Jair sobre concentrar a ação. <b>RFF</b> . Fernanda e Marcello combinam toda a ação.
00;10;54;00	T	Chega Leo Rosa.	Comentam sobre ele estar de barba, se vai fazer o travesti de barba. Ele diz que tem uma surpresa, mas é só na hora. Marcelo: “ih esse que é o problema da surpresa da hora”. Leo: “é que eu gosto de improvisado”.
00;12;00;00 Até 00;14;51;18	T		Jair e Fernanda conversam sobre se a tangerina já vai estar visível ou não quando o público chegar. <b>RFF</b> . Fernanda olha para Jair/Câmera. Fernanda diz que vai estar com vela. Ela está com dó da quantidade de luz que vocês tão (vocês = equipe de filmagem). <b>RFF</b> . Jair: Até daqui a pouco.
00;14;51;18	T	Na sequência, eu (Jair) subo as escadas, entro na sala. Sigo o pessoal na preparação. Vou para o vestiário. Figurino. Conversas.	Thiago diz que não é para eu ficar lá, que o pessoal vai trocar de roupa. <b>RFF</b>

**ANEXO C – CENAS DE *BATEIA***

**ANEXO D – ROMANCE *BATEIA* (CINCO PRIMEIRAS PÁGINAS)**

1

**BATEIA**

Tarcísio Lara Puiati

2

o sereno vai cair cai sereno cai o sujeito bem apessoado de terno gravata pasta de couro de crocodilo me pára na rua o senhor quer ganhar muito dinheiro muito mesmo isso foi uma pergunta eu faço parte de uma empresa multinacional de entretenimento sociedade anônima e o que é que eu preciso fazer para ganhar todo esse dinheiro me diga

é simples nós vamos colocar micro-câmeras dentro do seu corpo num total de cinco e elas vão transmitir ao vivo imagens dos seus órgãos vitais para a rede mundial de computadores pessoas do mundo todo vão pagar para assistir as reações internas do seu corpo como o seu suco gástrico se comporta a cada refeição o seu fluxo sanguíneo como o seu coração bate na hora de fazer amor vamos mostrar os seus nervos em ação a movimentação do ar dentro dos seus pulmões o funcionamento dos seus intestinos as suas artérias se entupindo de gordura e tudo vinte e quatro horas mas me responda uma coisa eu vou sentir dor

dor nenhuma o senhor é a pessoa certa para esse negócio é um homem como o senhor que nós estamos procurando o brasileiro comum que vive que sente que chora que vibra que sofre que goza mas eles vão ver tudo dentro de mim tudo mas é só por dentro não por fora a sua identidade será mantida sigilo total o mercúrio me deixa ver o brilho reluzente a cabeça escorada na vidraça do ônibus lá fora a chuva um frio batendo na vidraça a mulher do meu lado roçando a perna na minha perna não sei se ela quer roçar ou se ela nem liga talvez todo o sentimento dela esteja bem longe daqui numa hora dessas ou talvez ela só pense em mim como mais um trabalhador da construção civil que acordou muito cedo e por isso não se agüenta acordado nesse fim de tarde agora ela toca na minha perna com a mão quente talvez queira me dizer alguma coisa talvez me ofereça o seu ombro para eu encostar a cabeça talvez o ombro dela seja menos duro menos desumano que a vidraça talvez o ombro

3

dela não reverbera os buracos das ruas eu não tinha mas agora eu tenho certeza aquele cheiro de desodorante vem dela

do pescoço dela do sôvaco dela dos peitos dela primeiro o cheiro me incomoda depois eu me acostumo porque me faz lembrar um outro cheiro que em algum momento eu senti e me fez bem um desodorante barato eu fui aquele cheiro quase me esqueço o quanto eu fui feliz no Amazonas um dia eu tenho certeza o meu corpo quase coberto pela poeira ou será barro ela quer o meu ouro o meu ouro eu não dou eu vou comer ela em troca de quase nada vou dizer que hoje não consegui coisa nenhuma vou dizer que o garimpo está minguando que qualquer dia desses eu acordo e tudo acabou como um sonho vou ver se ela me ama mesmo ou se ela só ama o meu ouro

ela tem nome eu fico procurando o nome dela agora e se eu não encontrar na memória eu vou inventar outro nome para ela um nome para não confundir para aquietar quanto custa um nome hoje em dia um nome usado pode ser não vai fazer mesmo nenhuma diferença Janaína não é nome de puta eu tinha obrigação de ser feliz com ela e eu era como nenhuma outra vez na vida ela queria o meu ouro eu era feliz feito a terra recém banhada pela chuva vou mentir para ela vou enganar ela será que ela deita comigo hoje eu não tenho nenhuma grama aqui Janaína se ela deitar comigo é porque ela me ama isso faz mais de dez anos

eu não tenho nada vem me beijar vem e não é que ela vem me beija começa pela boca beija também meu peito antes do meu peito beija a minha testa ela me lembra uma mãe também não só uma puta depois ela se suja na minha sujeira o meu pó o meu barro o corpo dela se mistura no meu o meu pau dentro da sua boca descendo pela garganta lá dentro se é outra

4

vomita ela não se é outra nem está ali comigo se é outra só quer os meus dentes de ouro se é outra eu não deixo me querer desse jeito senta aqui senta Janaína está duro assim para você senta devagarzinho não tem porque ter pressa quanto tempo leva o cajá para madurar e as horas estão enormes balões de São João iluminados pelo céu quantos litros de suor saíram dali essa cachaça que a gente bebe

vou entrando dentro do escuro vou me enfiando eu já estive tanto lá que não me dá medo tem onça tem cobra espinho venenoso mosquito capaz de acabar com a minha raça tem coisa que nem nome ainda tem mas não me dá medo está duro assim para você Janaína para esse pedaço de noite que dormia dentro de você para que você se lembre de mim amanhã é o que eu mais quero agora para que você confesse que gostou se é que você não vai me esquecer como eu esqueci tantas outras se é que você não vai

é isso que você quer eu pergunto é disso que você gosta eu estou indo não me deixa ir nunca ninguém me pediu para ficar se eu for é bem possível que eu não volte mais talvez o cheiro do desodorante queimando dentro do quarto talvez um dia eu sinta esse mesmo cheiro bem longe daqui você esteja mais longe ainda perdida dentro da mata fechada o corpo cheio de insetos por dentro por fora será que eu vou lembrar tão bem de você como eu gostaria na hora a gente não se dá conta do tamanho

mas me diga o senhor já foi alvejado por uma bala perdida isso aí no seu peito é sangue não ainda não saltamos foi bem ali perto da Lapa numa dessas ruas sujas que eu não vou lembrar o nome nem vou fazer questão de lembrar nem tudo merece esforço a mulher que roçava a minha perna está agora com o rosto coberto pela fumaça do cigarro olha só meu

5

marido me mata se ele souber ele acaba comigo e acaba com você ele faz coisas que você nem imagina quer saber gata eu estou cagando para o seu marido olha só como eu posso querido vou dizer uma coisa para você me diga olha eu nunca dei para um homem feio você vai ser o primeiro você deve ter um pau maravilhoso eu sei eu vi você dorme sempre no ônibus o seu pau fica duro como é que você consegue dormir daquele jeito como se nada estivesse acontecendo eu vejo você direto agora ela está molhadinha eu sinto na ponta dos meus dedos eu não tenho um tostão aqui onde você espera que eu dê para você aqui na rua que nem uma cadela calma aí eu estou pensando

bom dia boa tarde boa noite prezado senhor prezada senhora sou portador de deficiência trabalho como vendedor Deus é fiel minha mulher não o que é que eu vou fazer com isso moleque eu não vou comprar essa porra só porque você é deficiente não adianta gritar com ele seu idiota não está vendo que ele não escuta nada o que o senhor quiser falar escreva com letra bem legível fazendo o favor mas não grite desse jeito que o meu ouvido não é pinico sabe do que eu tenho medo é de pagar pelo que eu não fiz eu menti Janaina eu tenho ouro sim eu tenho muito ouro aqui eu vou deixar o ouro como eu deixo todas as vezes essa é a minha vida essa é a sua vida você precisa eu também você me ama e eu não vou mais mentir para você nunca mais eu vou gozar até ficar seco por dentro eu vou molhar todo o seu corpo depois vou me grudar em você por toda a noite assim quem é que precisa de um sonho

calma gata eu conheço um lugar aqui perto abandonado podre malcheiroso descarnado pode desabar a qualquer momento e vai eu sei que vai com a gente dentro porque eu vou meter tanto em você que as paredes não vão agüentar de pé nem você vai agüentar eu lá sou

**ANEXO E – AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E VOZ****AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E VOZ**

Eu (nome completo): \_\_\_\_\_;  
Nome artístico (quando diferente): \_\_\_\_\_;  
RG: \_\_\_\_\_;  
CPF: \_\_\_\_\_;  
Residente à \_\_\_\_\_;  
Cidade: \_\_\_\_\_; Estado: \_\_\_\_\_;  
E-mail: \_\_\_\_\_; Telefone: \_\_\_\_\_;

autorizo o uso de minha voz e imagem, captadas de 13 a 24 de janeiro de 2014 no Casarão Austregésilo de Athayde (Rua Cosme Velho, 599, Rio de Janeiro, RJ, Brasil) para a realização do documentário EXPERIÊNCIA T (título provisório), uma produção de Jair Marcos Giacomini (pessoa física) e J.M.Giacomini (produtora), seja para o próprio documentário, seja para divulgação e promoção da obra, para uso nas mídias cinema, vídeo, DVD, Blu-ray, televisão, internet, rádio, material impresso e em qualquer outra mídia existente ou a ser criada, por tempo indeterminado, dentro ou fora do país. A presente cessão é sem ônus e em caráter definitivo, abrangendo ainda a utilização de meu nome e dados biográficos necessários à divulgação do documentário. Os autorizados poderão divulgar, distribuir e comercializar as fixações de imagem e voz nas mídias referidas, sempre e exclusivamente no contexto do documentário. Considerando que o referido documentário constituirá parte da tese de doutorado de Jair Marcos Giacomini, autorizo também a utilização de minha imagem e voz e de meu nome para a referida tese, também sem ônus e em caráter definitivo. O presente instrumento particular de Autorização é celebrado em caráter definitivo, irrevogável e irrevogável, obrigando as partes por si e por seus sucessores a qualquer título, a respeitarem integralmente os termos e condições estipuladas no presente instrumento.

Local e Data: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_