

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

DOCUMENTÁRIO: TECNOLOGIA E SENTIDO

**Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no
Documentário Brasileiro.**

Cristiano José Rodrigues

Campinas - 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Multimeios

DOCUMENTÁRIO: TECNOLOGIA E SENTIDO
Um estudo da influência de três inovações tecnológicas no
Documentário Brasileiro.

Cristiano José Rodrigues

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre, sob a orientação do Prof. Dr.
Március César Soares Freire.

Campinas - 2005

R618t

Rodrigues, Cristiano José.

Tecnologia e sentido : um estudo da influência de três inovações tecnológicas no documentário brasileiro / Cristiano José Rodrigues. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador: Március César Soares Freire.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema). 2. Cinema – Técnica.
3. Representação cinematográfica. I. Freire, Március César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

À memória de Maria da Conceição Silva Rodrigues, minha mãe.
Que deixou sua maior herança:
o sabor, por vezes amargo, mas sempre revolucionário, do saber.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Juiz de Fora pelas licenças e apoio institucional.

Ao Március Freire, querido orientador, pela paciência, motivação e extrema sensibilidade e elegância ao conduzir meus conturbados percursos.

Ao amigo Dag, que me acolheu de coração aberto nos primeiros instantes de Campinas.

Aos amigos do Multimeios que dividiram sempre: Karla Holanda, Maria Leandra, Queta, Airton De Grande e Amábile.

Ao Zéduardo pelo constante carinho e a leitura paciente dos originais.

Aos queridos alunos da Facom/UFJF que foram contaminados pelo deslumbramento do documentário e se jogaram em pesquisas ou na realização de filmes: Marcos Pimentel, Clayssom Vidal, Flávia Lima, Taís Marcato, Flávia Villela, Cecília Delgado, Aline Coutinho, Felipe Hunter, Érika Alves, Marisa e os integrantes do PET.

RESUMO

Este trabalho tem como proposta investigar a relação entre o desenvolvimento tecnológico e a renovação de linguagens no Documentário Brasileiro. Para tanto pontua três instantes técnicos: o som direto, a popularização do vídeo e a digitalização, apontando os diferentes usos da técnica e o reflexo dessa utilização nas narrativas. Assim, analisa três obras, uma de cada instante: *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, *Santa Marta*, duas semanas no morro, de Eduardo Coutinho e *33*, de Kiko Goifman para que através de suas estratégias de representação, se possa ilustrar aspectos dessa relação.

PALAVRAS-CHAVE: documentário, cinema, tecnologia, representação.

ABSTRACT

Technological development and the innovation of language are explored in the medium of the Brazilian documentary. The increasingly common use of direct sound, video format, and image digitalization, are manifested in the flow of the narrative. Three documentaries are chosen that illustrate the evolving relationship of technology and language: *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman), *Santa Maria, duas semanas no morro* (Eduardo Coutinho), and *33* (Kiko Goifman) .

Key-words: documentary, movie, technology, representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1 - A CHEGADA DO DIRETO.....	12
1.1 O Grito Direto de um Leon – Maioria Absoluta – Leon Hirszman.....	24
1.2 Maioria Absoluta e o Cinema Nacional.....	36
2 - A POPULARIZAÇÃO DO VÍDEO.....	42
2.1 – “Cinema Possível” – Santa Marta, duas semanas no Morro Eduardo Coutinho.....	52
3 - A DIGITALIZAÇÃO.....	64
3.1 “O outro sou Eu” – 33 – Kiko Goifmam.....	71
4 – CONSIDERAÇÃO FINAIS.....	78
FILMOGRAFIA.....	82
BIBLIOGRAFIA.....	83

INTRODUÇÃO

Como arte industrial, o cinema está intimamente ligado ao avanço tecnológico e à descoberta de técnicas de captação, finalização e veiculação de seus conteúdos. Desde o seu aparecimento, assistimos a um eterno casamento entre técnica e arte, entre descobertas tecnológicas e desenvolvimento de linguagens. A pergunta que se faz e à qual esse trabalho pretende trazer alguma luz é: até que ponto o avanço tecnológico interfere, influencia e articula novas maneiras de representação e de veiculação de conteúdos? Qual a relação entre novos artifícios tecnológicos e o desenvolvimento de novas linguagens?

Para debruçar-nos sobre essa questão, escolhemos o filme documentário como objeto de estudo e análise e, particularmente, a produção documental brasileira que, apesar de ainda distante do grande público, vem conquistando espaços antes não imaginados, como festivais, redes de televisão a cabo e a internet. Temos, nos filmes documentários contemporâneos, um retrato de uma sociedade com grandes conflitos sociais e uma busca constante de identidade cultural, artística e industrial.

Ao refletir sobre os avanços tecnológicos, que, de certa forma, foram cruciais na produção documentária no Brasil, localizamos três momentos: a chegada do som direto (1960); a popularização do vídeo (1980) e o advento do digital (1990). Apesar de reconhecer que esses três momentos apresentam mudanças tecnológicas de naturezas distintas, o trabalho pontua as inovações como instantes ricos de transformações, razão pela qual foram escolhidos.

A chegada do som direto no Brasil, no início dos anos de 1960, e a possibilidade de captação do som sincronizado às imagens e em externas foi um artifício que transformou as possibilidades expressivas de toda uma geração. Um novo recurso técnico, possibilitando um novo cinema, mais próximo das pessoas e das ruas, e com um dado novo: o som do mundo.

O segundo momento escolhido para análise é a popularização do vídeo, na década de 1980. A proximidade com a televisão e o início de uma ruptura dos suportes, onde a película vai perdendo espaço, principalmente devido aos seus altos custos, marcam os trabalhos dessa época.

Como último momento, os anos de 1990, onde a grande inovação tecnológica é o suporte digital. Essa mudança de suporte e a popularização dos processos de finalização alteram os recursos e comportamento dos realizadores.

Para ilustrar esses três instantes de inovações técnicas, escolhemos analisar três obras: *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, *Santa Marta duas semanas no Morro*, de Eduardo Coutinho e *33*, de Kiko Goifman.

A análise dos três momentos e das inovações tecnológicas de cada um traz em si e propositadamente, uma confusão de suportes. No primeiro momento nos

debruçaremos sobre o suporte químico, filmes captados em película e montados em moviolas; no segundo momento, o suporte é eletrônico e os filmes são editados em ilhas de edição lineares e no terceiro momento o suporte passa a ser digital e os filmes finalizados em ilhas de edição não lineares. Apesar dessas diferenças técnicas serem fundamentais na ilustração do objetivo do trabalho, no que se refere a resultados efetivos de veiculação elas se tornam secundárias, visto que, com a técnica da kinescopagem qualquer material, finalizado em qualquer suporte, pode ser transferido para película e exibido nos cinemas.

Durante o processo de pesquisa e principalmente ao vislumbrar os filmes de cada período, podemos observar que a captação direta do som traz em si uma marca tecnológica muito mais consistente no que diz respeito a possíveis interferências na linguagem. Os outros dois momentos delineados pelo trabalho, apesar das consideráveis inovações, apresentam somente mudanças substanciais no que diz respeito às ferramentas disponíveis aos realizadores, apresentando uma possibilidade menor de alterações na linguagem.

Não é absolutamente verdadeiro que o cinema (pensando como forma narrativa) tenha ressentido de maneira intensa o impacto das novas tecnologias. Nada que se compare à revolução instaurada pela “nova tecnologia” do som, ou mesmo da televisão, que teve seus efeitos mais localizados na modificação do modo de produção industrial fechado nos estúdios. Na realidade, as novas tecnologias digitais e videográficas incorporam-se sem grandes traumas à narratividade cinematográfica estando, em geral, reduzidas a um leque mais amplo e mais realista de efeitos especiais...Em termos de imagem propriamente, as possibilidades abertas pela manipulação informatizada liberam a constituição desta imagem da tomada, mas não incidem de maneira mais decisiva nas formas em movimento e muito menos em sua disposição narrativa, como outrora o

fez o aparecimento na imagem do som e, principalmente, da fala... (RAMOS, 1994. p.64)

Outra tendência falaciosa é tentar criar uma relação de causalidade entre a tecnologia disponível e o suposto aumento da proximidade com o real. Vimos que é irremediavelmente impossível criar uma relação de causa e efeito, que a tecnologia estará sempre à disposição de uma criação que é prévia. A técnica em si não cria, ela é suporte e ferramenta para a criação que se dá no contato com o real e na relação que o realizador trava com ele.

Esta é mais uma evidência de que não foi o advento do grupo cinematográfico sincrônico leve que possibilitou o modo interativo – ou seja, evidência de que não existe relação causal entre técnica e expressão. No caso de Rouch deu-se exatamente o inverso: foi a necessidade de encontrar os meios mais adequados ao aprofundamento de suas experiências de criação compartilhada que o induziu a pesquisar o domínio da técnica. (DA-RIN, 2004. p.165)

Por fim, o estudo pretende analisar se a tecnologia está propiciando uma democratização dos meios de produção e veiculação de conteúdos documentais, tendo em vista o barateamento e a profusão de formas de captação e finalização e o crescente aumento dos canais de veiculação, tanto em emissoras de televisão a cabo e redes de computadores com sites disponibilizando filmes para acesso e/ou armazenagem de conteúdos.

...o documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”; o realizador sempre foi testemunha participante e fabricante de significados, muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da realidade das coisas. (NICHOLS, 1991.p. 142)

Se o realizador atua como produtor de sentido, os recursos técnicos e equipamentos utilizados por ele no instante da tomada e, posteriormente, na finalização, influenciarão as opções formais e estilísticas nas obras. Nos capítulos a seguir, mostraremos, através da análise dos filmes, as potencialidades dessa relação entre as obras e a técnica colocada à disposição em cada período.



FOTO 1 - Gravador Nagra
 FOTO 2 - diretor Leon Hirszman
 FOTO 3 - Gravador Nagra
 FOTO 4 - Câmera Éclair

1 - A CHEGADA DO DIRETO

Até o final da década de 1950, o documentário brasileiro comungava de uma visão histórica e didatizante de seus conteúdos. Bebendo na fonte da escola griersoniana, a maioria das produções estava ligada ao estado na presença do trabalho do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), instituição oficial criada em 1936, com horizonte ideológico nacional-cientificista e tendo na figura de Humberto Mauro seu maior expoente realizador.

Dois filmes de curta metragem marcariam decisivamente uma certa mudança de foco na linguagem documental brasileira: *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Sarraceni e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Esses dois filmes trouxeram um certo desvio de olhar no objeto documental. *Arraial do Cabo* versa sobre uma colônia de pescadores a 25 km de Cabo Frio, nele percebemos uma atração em mostrar a fisionomia do povo. Com co-direção de Mário Carneiro, o filme deve ser pensado dentro das mudanças que começavam a se esboçar nos primeiros anos do movimento *cinema novo*. Já *Aruanda* nasceu de uma reportagem feita por Linduarte Noronha, e versa sobre a formação de um quilombo em Serra Talhada, região do alto sertão da Paraíba. A beleza da fotografia de Rucker Vieira, o impacto da trilha sonora com pífanos e o fascínio pelas imagens dos negros trabalhadores impressionaram as

platéias que, além do evidente apuro estético, percebiam o valor social da obra dentro de um contexto de mudanças estruturais na forma de representação popular no cinema documental brasileiro.

A imagem do povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampada na tela. *Aruanda* é uma pequena jóia que dá forma às potencialidades que estavam no ar. É intensa a repercussão do filme, de sua temática e de sua estética, no Brasil da época. Exibido como carro-chefe, na Homenagem ao Cinema Brasileiro, promovida pela Cinemateca na VI Bienal de 1962, marca, junto com *Arraial do Cabo*, o que é mencionado, em jornais, como o “lançamento oficial do Cinema Novo em São Paulo, na VI Bienal. (RAMOS, 2000. p. 85)

Apesar das inovações de conteúdo, esses dois filmes ainda apresentam uma estrutura clássica distante das inovações que viriam com a possibilidade de captação do som sincrônico. A utilização da voz over ainda é convencional, apesar do didatismo começar a perder espaço para um tom mais poético, o tom “empolado” dos locutores dos anos de 1950 ainda se faz presente.

...Do ponto de vista do som, *Aruanda* é um filme de transição - e isso é um aspecto de sua beleza - em que convive de forma tensa um sistema sonoro ainda dominante e um outro que o contesta e começa a se instalar. Para perceber mais nitidamente esse momento de transição, pode-se relacionar *Aruanda* com *Maioria Absoluta*, e não apenas porque este último já recorre a entrevistas gravadas em sincronia com a imagem. Mas também por causa do locutor. Ferreira Goulart já não tem mais as entonações dos locutores dos anos 50, e o calor de sua voz nos transmite um envolvimento com o assunto de que fala. (BERNARDET, 2003. p 283)

No início da década de 1960, o cinema mundial vivia um certo alvoroço, com uma inovação técnica que marcaria definitivamente o contorno de cinematografias pelo mundo: a substituição do som ótico pelo som magnético e a possibilidade de gravar o som sincronizado às imagens e em externas devido à utilização do gravador Nagra, relativamente leve e portátil. Mais do que uma simples novidade técnica, essas inovações trouxeram a possibilidade de desenvolver formas diferenciadas de abordagem do objeto documental. Vários realizadores, em diversas partes do mundo, encararam a novidade como meio efetivo de uma guinada na linguagem de suas obras. Assim, temos Leacock, os irmãos Maysles e Pennebacker nos E.U.A e Jean Rouché e Pierre Perrault na França como destaques desse momento.

Quando aparecem equipamentos possibilitando a captação de som em sincronia com a captação de imagem, a linguagem do cinema documental se transformou. O locutor de estúdio tornou-se um recurso entre outros, que podia ou não ser usado, um outro universo sonoro foi criado com a captação de ruídos ambientes e de falas. Expressões novas aparecem – “cinema direto”, “cinema verdade” – para designar formas de cinema documental em que a faixa sonora deixara de ser um apêndice da faixa visual para se tornar tão importante quanto ela. (p. 281)

O som sincrônico possibilita instaurar uma nova forma de realização de documentários que se caracterizaria como Cinema Direto e, além de questionar os padrões clássicos de representação, procurava uma aderência maior à realidade, uma aproximação maior com o objeto das obras.

“o Cinema Direto/ Verdade constitui o primeiro momento de ruptura ideológica com o universo documentarista griersoniano. Surge, como estilo, nos anos de 1960 e domina

o horizonte ideológico de nossa época, nesta virada de milênio....O Cinema Verdade/ Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 1994. p. 82)

No Brasil, as primeiras experiências com o gravador Nagra remetem ao Seminário de Cinema com o sueco Arne Sucksdorff, promovido pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty no segundo semestre do ano de 1962. Desse seminário resultou o filme *Marimbás*, dirigido por Wladimir Herzog. O filme, apesar da utilização do Nagra, não contém ainda o som sincronizado às imagens, mas já apresenta a utilização do som magnético. Através de entrevistas com pescadores do posto 6 da praia de Copacabana, procura mostrar a dura realidade de quem vive da pesca, além da relação dos pescadores com os consumidores dos peixes. Há ainda o encanto com os ruídos do mar, buzinas, trânsito e todo o murmurinho da atividade pesqueira. Apesar do curso ter resultado em poucos filmes (além de *Marimbás*, há o registro de uma criação coletiva de Arne e alunos, *Fábula de Copacabana*), o que se conclui é que mais do que novas técnicas, o seminário foi importante na aglutinação de gerações e idéias, que começavam a aflorar.

Eu conheci todo esse pessoal da chamada primeira geração do Cinema Novo através do curso do Sucksdorff. Não que eles tenham feito o curso. As pessoas fazem uma certa confusão em torno disso, quem fez quem não fez...Nenhuma dessas pessoas que já estavam trabalhando fez o curso do

Sucksdorff. Mas em torno do curso criou-se um ambiente, as pessoas se freqüentavam...(Cf ESCOREL, 2004. p. 14)

Esse ambiente criado pelo curso possibilitou, de certa forma, a primeira experiência efetiva de som direto, visto que o aluno do curso Arnaldo Jabor foi o responsável pela captação do som direto de *Maioria Absoluta* (1963), de Leon Hirszman. O documentário, a princípio pretendia avaliar a utilização do método Paulo Freire de alfabetização, e se dizia um filme sobre o analfabetismo. No entanto, há nele um certo encantamento com o falar do povo que, ao tratar a questão da educação, versa sobre vários temas co-relatos, como o veto ao voto do analfabeto, a posição conformada e alienada da classe média em relação aos trabalhadores rurais e o analfabetismo. *Maioria Absoluta*, além de excelente utilização das técnicas disponíveis na época, tomou proporções históricas, pois sua produção foi interrompida com o golpe militar e sua finalização teve que se proceder em clima de clandestinidade.

O realizador, até aqui um amante do rigor desconhece as “veleidades” da câmera livre, do som transportável, e se desinteressa um pouco. De certa forma uma preguiça inicial o aproxima do problema. Um técnico universal e obsessivo (o operador Luiz Carlos Saldanha) o incentiva. Não há *blimo*, deve-se, portanto filmar à distância. Nem há ligação entre a câmera e o gravador: apelar-se-á para a pós-sincronização...A preguiça aludida dispensa o trabalho de roteirização *in abstrato*, mas, exige o dobro de rigor na montagem. Recorre-se a Nelson Pereira dos Santos; o filme é cartesiano. Um pouco frio, devido naturalmente ao uso das grandes focais. Na filmografia do realizador é obra de transição. Em termos de cinema direto, uma boa utilização dos recursos existentes. Há nele, apesar de bons resultados quanto ao sincronismo, alguns graves problemas de som. (NEVES, 1966. p..258/259).

Apesar dos problemas de som, o filme consegue algo novo no cinema nacional, que é o registro da fala do brasileiro, o som do falar coloquial e espontâneo das pessoas. Esse fator imprime ao filme uma força até então desconhecida.

À fala controlada dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens de ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta (BERNARDET, 2003. p. 282).

Outro filme que marca a tentativa de utilização das técnicas do direto no Brasil é *Garrincha, Alegria Do Povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. Com produção de Luiz Carlos Barreto, o filme procura retratar um dos maiores ídolos do futebol nacional, tanto no seu cotidiano, quanto nos campos. Empolgado com sua experiência nos Estados Unidos, com os irmãos Maysles, o jovem diretor, no entanto, não consegue potencializar os equipamentos disponíveis e o resultado é precário em relação, principalmente, à sincronização do som, assim como alguns problemas na captação.

Nos primórdios, portanto, o apelo do cinema direto funcionava numa via indireta. Na imaginação, os brasileiros “usavam” as ousadias estrangeiras como uma maneira de corrigir as próprias deficiências. Para nós, esta foi a primeira real utilidade do novo sistema (NEVES, 1966. p.255).

No ano de 1964, outra experiência na captação do som direto é marcante na história do documentário brasileiro, trata-se de *Integração Racial*, filme de Paulo

César Sarraceni, com o mesmo Arnaldo Jabor responsável pelo som. Ao investigar as questões relativas à discriminação racial no Brasil, o filme traz um apanhado de curiosos depoimentos onde o principal elemento é esse deslumbre com o falar brasileiro, principalmente carioca, no caso. Os depoimentos são em diferentes locais como ruas movimentadas, barco, saguão de hotel, boate, praia, a maioria em locais movimentados onde pode se ouvir, além da fala dos entrevistados, todo um ruído do mundo à volta, imprimindo um calor sonoro ao filme.

A respeito de *Integração Racial*...tentou-se uma liberdade maior em relação a *Maioria Absoluta*. Saraceni, embora não muito afeito à prática do direto, participou, em Sestri Levante, dos encontros e projeções com franceses e canadense. E trouxe certas teorias às quais adaptou o material disponível. A obrigação de intimidade era uma delas, apesar da dificuldade imposta pelo peso, porte e ruído de uma câmera *Arriflex* 35 mm. Usando algumas objetivas de focal curta (18,5 mm e 35 mm) conseguiu-se alguma intimidade com o objeto, sobretudo nos momentos onde o som direto não era absolutamente rigoroso. Noutros momentos fez-se o que se pôde...O filme é o produto tipicamente elaborado “à brasileira” e se arma desse elemento que soma aos do conteúdo para fins de autenticidade. Sobre o tema, o realizador faz indagações geograficamente diferentes e na montagem as ordena de acordo com uma atmosfera psicológica previamente estudada. Como rigor científico, dirão os mais exigentes, o filme deixa a desejar, mas, retrata com fidelidade certos *flashes* do problema incrustados na alma do povo, o carioca em especial. É importante assinalar aqui o testemunho do professor Raymond Sayers, da Universidade de Columbia, N.Y., que se interessou vivamente pelo documentário tanto sob o prisma da sociologia quanto pelo seu aspecto formal onde, segundo ele, o som apresenta alguns momentos de rara espontaneidade que denunciam o falar brasileiro. Quanto a esta opinião, ela é reforçada por P.E. Sales Gomes que afirma ter *Integração Racial* “retomado o falar no cinema brasileiro (p.260/261).

Em determinado momento do filme, há uma curiosa cena que retrata bem esse “a brasileira”, citado por David Neves: em uma entrevista na rua, a câmera parece um pouco afastada e o plano enquadra um grupo de pessoas em volta do microfone empunhado pelo jovem Arnaldo Jabor. O teto do enquadramento é um pouco grande, devido, talvez a alguma limitação espacial do fotógrafo, portanto, o operador do microfone é enquadrado em sua totalidade. Em determinado momento, não se sabe se ao passar um veículo ou algum ruído maior, o jovem Jabor olha para o fotógrafo (câmera) e faz uma expressão que denuncia que algo deu errado. Como quem diz que daquele jeito não seria possível captar o áudio da entrevista. Além de um teor reflexivo, esse plano diz muito das condições técnicas em que os realizadores trabalhavam, além de expressar um lado cômico e lúdico da produção.

Faltou à Integração Racial, experiência de cinema verdade de Paulo César Saraceni, uma pesquisa maior sobre o tema a ser filmado (o tema complexo e rico da miscigenação racial no Brasil), ficando o filme no simples esboço, sociologicamente primário. Quando Jean Rouch declarou que preferia o cinema verdade porque não dava o trabalho de escrever roteiro, ele falou uma meia verdade, com certa dose de humor: não é necessário roteiro, mas precisa de um período de pesquisa séria e conseqüente, antes de começar a rodar o filme. Caso não houver isso, as tentativas de cinema verdade caem numa concepção simplista, tanto de cinema como de pesquisa etnográfica ou sociológica. É isso que tem ocorrido na maior parte dos filmes verdade brasileiros: não é com o nosso tradicional jeitinho que se faz pesquisa séria, seja em livro ou com uma câmera e um nagra (COSTA, 1966. p.212/213).

Podemos perceber, através desse depoimento, o grau de engajamento e de postura politicamente comprometida das críticas da época. Apesar das diversas

opiniões contrárias, o filme apresenta um excelente resultado nas entrevistas, um frescor novo no calor dos depoimentos e um retrato inusitado do falar do carioca dos anos 60.

Depois do seminário do cinema brasileiro, da captação do som em *Maioria Absoluta* e em *Integração Racial*, Arnaldo Jabor vai se aventurar na direção, com um instigante documentário de curta metragem, o primeiro com fotografia colorida, feita por Afonso Beato: trata-se de *O Circo* (1964), um filme que apresenta uma abordagem mais coloquial nas entrevistas e, apesar da popularidade do tema, um tratamento instigante do ofício do artista popular, trazendo reflexões consistentes e depoimentos contundentes.

O Circo é o resultado de uma série de estímulos criativos agindo sob a pressão da urgência num espírito jovem com ambição criativa. Por alguns momentos o filme dá a impressão de se perder no universo infinito da cultura de massa, mas, a partir de certo ponto fixa-se num problema central e consegue inclusive comunicar o sentimento nostálgico da decadência circense. Seguindo de perto os princípios de *Integração Racial*, *O Circo* retoma, na rua, a espontaneidade do carioca, reencontra a linguagem pura do dia a dia, reforçada pelo sentimento exibicionista ingênuo do artista verdadeiramente popular. Segundo outro testemunho de P.E.Sales Gomes, o segredo particular do sucesso nacional desse filme vem mais do seu tema do que de uma convergência de qualidades intrínsecas: o cinema direto aborda aqui um *leitmotiv* sentimental do cinema *tout court*; o tema do crepúsculo artístico que teve em Calvero seu principal divulgador. O filme é, na sua maior parte, ingênuo, nervoso e encontra uma saída e uma conclusão expressivas, baseadas justamente no princípio de acúmulo dramático de um filme nascido de uma idéia e não de um roteiro. A película utilizada e o baixo orçamento da produção conduziram *O Circo* a certas restrições de ordem técnica que não frustram, entretanto, a sua intenção que, acima de tudo, está eivada de uma sutil consciência popular e democrática (NEVES, 1966. p.261/262).

A seqüência de entrevistas de *O Circo* vai num crescente em relação ao despojamento e a experimentação. No início os planos são comportados e as falas, apesar de sinceras, um tanto quanto posadas. Do meio para o final o filme nos surpreende com uma entrevista de um artista patinando pelas ruas do rio. Além da dificuldade de captação do som, a entrevista traz uma fala bastante despojada e um lindo plano seqüência do artista (vestido de Carlitos) patinando pelo asfalto. Na última seqüência o filme apresenta o personagem mais rico e que viria a tomar proporções históricas em sua trajetória de vida. Trata-se do “profeta Gentileza”, um simples caminhoneiro que ao presenciar a tragédia do incêndio em um circo na cidade de Niterói em 1961, tem um surto vislumbrando uma missão divina de pregar a paz e a gentileza aos homens. O filme apresenta Gentileza com um respeito e uma coerência emocionantes.

Misturando documentário (cinema direto) com criação, em *O Circo*, a preocupação pelo homem vêm acompanhada de um forte sentimento poético. Revela a metamorfose sofrida pelo circo em nossa sociedade, do picadeiro ao espetáculo de mau gosto na rua, até os luxuosos shows de tevê. Nostálgico e melancólico nas cenas que revelam a morte moral dos “membros da antiga família circense”. pois o circo não podia morrer, “porque o mundo é redondo, e o circo é arredondado” – como diz um dos entrevistados. Poética e humana esta primeira experiência de Jabor, tratando de assunto esquecido, mas importante na infância de quase todo brasileiro (COSTA, 1966 p.215/216).

O método utilizado no Brasil para captação do som direto é o sincronismo por pilotagem, onde a câmera é ligada ao gravador pelo fio de sincronismo. O que

apresenta problemas na mobilidade da equipe e nas possíveis oscilações da câmera. “...consiste em um gerador de frequência, instalado na câmera que lança um sinal de 50 ciclos, por meio da cabeça magnética ou piloton ou neopilot que se inscreve sobre a borda da fita magnética que capta o som” (MENDES, 1979).

A tentativa de se fazer cinema direto no Brasil é decididamente atrelada ao compromisso dos realizadores com uma efetiva mudança política e social. É interessante notarmos que nenhum dos filmes acima citados consegue fixar somente sua estrutura na fala, nas entrevistas. Há, na maioria deles, a presença da voz do locutor que, apesar de perder o tom solene, apresenta um didatismo e uma espécie de argamassa que une as falas dos entrevistados. É como se a conexão das entrevistas, por si só não ficasse clara a estrutura do filme. O que essas obras apresentam de maior riqueza e que foi estritamente possibilitada pela nova tecnologia é a beleza do falar do povo e de diferentes regiões.

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas. Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. Nenhum desses pólos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista (BERNARDET, 2003. p. 284).

O Direto possibilitara o avanço do que Sérgio Santeiro caracterizou de “dramaturgia natural”, uma técnica que, de certa forma, abre uma nova via de representação “....registro de informações explícitas e latentes, normalmente perdidas

pelo mais atento dos observadores. (SANTEIRO. 1978). O interessante do conceito desenvolvido por Santeiro é o fato de caracterizar a gravação do som direto como anti-seletiva, abrindo um espectro para o imprevisto e para a organização própria do depoente.

A maneira do entrevistado dizer seu texto, a reação às perguntas, pequenas entonações de voz, a postura ou a expressão facial críticas do entrevistado ou de outra pessoa que esteja a seu lado, a relação do local em que a entrevista é feita com as interferências que possam ocorrer, o contraponto do entrevistador e entrevistado, tudo são elementos dotados de significação e que compõem um quadro de comportamento cênico a que podemos chamar de dramaturgia natural.

A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel (SANTEIRO, 1978. p.81).

Esse papel, no caso do Brasil, está comprometido com uma certa preocupação didática de formação política. No entanto, não devemos nos ater a vislumbrar o direto brasileiro apenas como uma tentativa de atuação política no âmbito do cinema, os filmes abordados compreendem um importante marco no documentarismo brasileiro e na história do nosso cinema novo. Essas realizações foram fundamentais para que possamos nos reconhecer enquanto nação e refletem um processo de amadurecimento político na nossa representação. A técnica do direto possibilitou sim uma mudança na perspectiva dessa representação. Pudemos ouvir o sotaque de nossos conterrâneos, perceber as nuances da fala ou da não fala. A força dessas obras está calcada no poder da fala e esta foi possibilitada pela nova técnica, sem com isso criar uma relação evolucionista.

O deslumbramento frente ao som sincrônico e à portabilidade dos novos equipamentos sugeriu uma leitura evolucionista do “ideal do documentário”, como se ele se confundisse com uma busca historicamente contínua e cumulativa visando o registro completo da superfície da realidade. Segundo esta visão, as limitações do equipamento é que teriam sempre induzido cineastas a encenações, relatos verbais e artifícios de montagem; cada progresso técnico corresponderia a uma “captação” quantitativamente mais significativa do “real”, um passo a mais no preenchimento de uma carência fundamental (DA RIN, 2004. p. 140).

1.1 O Grito Direto de um Leon - *Maioria Absoluta* – Leon Hirszman

O cinema direto, além de ter características técnicas próprias é antes de tudo um questionamento das fronteiras que separam o real da ficção e a vida da representação. Através de uma técnica, de um modo especial de filmagem e da procura de uma forma, o que se pretendia era uma aproximação maior com o real.

Tecnicamente, o uso de películas 16mm sensíveis, de câmeras mais leves e do som sincronizado permitiu um grau de aproximação na captação do cotidiano. Em relação ao método de filmagem, a ausência de roteiro, equipes reduzidas, atores não profissionais – quando estes se fazem necessários - e uso de cenários naturais formavam os artifícios usados pelos cineastas do direto em busca da tão questionada “estética do real”: “um cinema que estabelece contato direto com o homem, que tenta ‘colar no real’ o melhor possível (levando em conta tudo o que tal empreendimento supõe de mediação)”. (MARSOLAIS, 1974, p.22)

Nosso objetivo é uma análise do documentário de média metragem *Maioria Absoluta*”, de Leon Hirszman. Realizado entre o segundo semestre de 1963 e o primeiro semestre de 1964. O filme é um dos pioneiros no uso do som direto no Brasil.

Maioria Absoluta, por diversas razões que aqui procuramos levantar, é uma obra marcada pela paixão de um cineasta estreante, por um compromisso social e político de toda uma geração, pela utilização de uma nova técnica e pelo atropelo da história durante sua realização, como veremos no final deste capítulo.

O cinema direto no Brasil tem características bastante peculiares e como a maioria da arte produzida na década de 1960, sofre influência e interferência do panorama político e ideológico da época. Através de um levantamento da história de vida de seu realizador, das implicações históricas da obra e de sua relação com o cinema brasileiro, procuramos mostrar a intensidade com que o direto chega ao Brasil e a utilização de seus recursos como instrumento didático/político.

Maioria Absoluta é um documentário que questiona e investiga as razões do analfabetismo no Brasil. Só que, ao investigar essa questão, ele vai permeando uma série de outros aspectos que estão indissoluvelmente ligados ao tema, como a fome, o voto do analfabeto, a exploração do trabalhador rural, a reforma agrária e a concentração de renda no país.

O filme é a primeira experiência efetiva do uso do som direto no Brasil e isso imprime aos depoimentos uma força, uma autenticidade e uma verdade nunca antes vistas nos filmes nacionais. Algumas experiências de cinema direto encantam os novos realizadores brasileiros que absorvem a nova tecnologia do Nagra como

forma de ver seus desejos de uma arte popular (que estivesse mais próxima do povo) sendo possibilitada por uma novidade tecnológica. Assim, a possibilidade de gravar depoimentos com som direto soa como a grande novidade e Leon convida o jovem Arnaldo Jabor para fazer o som do filme. Leon não se deslumbra com a inovação tecnológica e vê a novidade como um instrumento e não como um fim:

Não vejo o cinema direto como cinema verdade, mas apenas como a utilização de um instrumento técnico mais avançado que nos permite captar imagens e sons diretos, sincronizados, como existem na realidade, para depois lhes dar uma construção segundo uma linha de pensamento que sirva às pessoas, no sentido de transforma-las. Mas o cinema direto não influi, por si mesmo, dando maior ou menor liberdade, não é uma via para colher a verdade, visto que, de outra maneira, substituiríamos a posição do homem frente a realidade com a própria realidade, e a arte não seria outra coisa que um fator de globalização da realidade (Entrevista a F.Cárdenas, p.5).

O filme começa com alguns cantos de trabalho captados em Pernambuco e na Paraíba, um lamento de trabalhadores que procuram aliviar o labor da tarefa com a música. A extrema sensibilidade de Leon em captar essas manifestações da cultura oral já marca o início do filme. Com o canto ao fundo é apresentada a ficha técnica que conta com Eduardo Coutinho e David Neves na produção, Luiz Carlos Saldanha na fotografia e Nelson Pereira dos Santos na montagem.

Após a apresentação, surgem então, algumas imagens de um quadro, onde alguém aplica o método Paulo Freire e aparece a imponente locução de Ferreira Gullar: *“O tema desse filme não é a alfabetização, mas o analfabetismo que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos”*. No início já podemos detectar algumas

características que marcam toda a obra e por que não dizer toda a experiência de cinema direto feita no Brasil. Como característica do direto temos a utilização somente de entrevistas e depoimentos, que ao serem montados vão construindo o discurso fílmico. No Brasil o direto não conseguiu se desvencilhar da voz assertiva, a voz over, uma locução em *off* que dimensiona e pontua, potencializa e costura de uma certa forma as entrevistas. A razão do uso dessa voz no direto brasileiro é principalmente pelo tom didático que a arte engajada imprimiu no cinema de então. Outro ponto marcante do início da fala do locutor é a inclusão do espectador: **“irmãos nossos”**. Não é possível assistir ao filme impassível, pois logo no início o espectador já se sente parte da narrativa, como ressalta Bernardet: “...Não temos, portanto uma locução isolada no mundo da ciência, mas ao contrário, ela nos – nós, espectadores – envolve nas suas considerações...Aqui, o ‘nós’ nos une àquele de quem fala o filme e que vemos na tela é o tema da união da nação,...”

Essa inclusão do espectador não é aleatória, o filme nos coloca como integrantes daquela realidade com o objetivo de efetivamente provocar uma reação ao problema. Nesse sentido parece ter sido feito para a classe média, para que as pessoas despertem para o problema e criem alternativas e possibilidades de enfrentamento. O discurso do filme não apresenta qualquer saída institucional, beneficente ou política (a não ser o voto), mas nos incita a procurar saídas e pretende uma ação transformadora sobre o espectador. Esse ponto do roteiro mostra um comovente otimismo do realizador em relação ao povo. Como em *Pedreira de São Diogo*, Leon sugere as transformações não por meio de decretos ou secretarias, mas através da

efetiva ação das pessoas, do cidadão, do direito das pessoas de se informarem e a partir da informação procurarem formas de transformações sociais.

Após levantar o problema do analfabetismo no país, a locução anuncia que vai ouvir pessoas que vivem o problema em diversos níveis. O que se segue é uma série de entrevistas com a classe média realizada no Rio de Janeiro. Podemos perceber, nessas entrevistas, uma total falta de informação e de compromisso com questões sociais. Na primeira, uma garota na praia ao tentar responder a questão **“Qual a causa do problema brasileiro?”**, se enrola, ri, fica encabulada e acaba não dizendo nada concretamente. Na segunda entrevista, também na praia, um jovem responde que a causa do problema brasileiro é **“a falta de vergonha na cara”**, que a **“crise brasileira é moral”**. Não seria um depoimento tão incomum se ao falar o entrevistado não estivesse deitado na areia da praia de sunga e alisando os braços da namorada de biquíni. Esses dois primeiros depoimentos são o retrato da juventude dourada carioca vivendo alienada e desconhecendo a realidade do país. Outro elemento importante desse primeiro momento é a força do som ambiente captado na praia. Entrevistador, amigos em volta, burburinho da praia, todos esses sons compõem uma “ambiance” cinematográfica nova. Com claro objetivo de localizar a falta de vergonha na cara que o depoimento do rapaz sugere, entra uma imagem forte de inúmeros trabalhadores, gente simples enchendo uma estação de trem, feira, metrô, rodoviária ou algo assim; pessoas aparentemente indo ou vindo do trabalho. Parece que a imagem sugere que se existe falta de “vergonha na cara”, essa falta não se encontra ali, naquele universo.

Nesse ponto entra uma entrevista com uma senhora elegante, em sua sala arejada e confortável que localiza o problema na indulgência do povo, que às vezes não quer ser ajudado. Esse depoimento é extremamente ilustrativo, pois desqualifica a beneficência como saída para o problema brasileiro.

O próximo depoimento é de um rapaz que começa em *off* e que logo é desvendado como o exemplo de jovem universitário e bem informado da época, e deixa clara sua total discordância ao voto do analfabeto, argumentando que o sujeito que não pode ler um jornal não consegue ter isenção e informação suficiente para exercer o direito do voto.

Esses quatro depoimentos são extremamente representativos da opinião da classe média em relação ao país, situa muito bem uma população alienada, vivendo confinada nas grandes cidades, sem conhecimento do problema brasileiro e sem a menor idéia da realidade do povo trabalhador. Para completar esse quadro, e antes de iniciar os depoimentos com trabalhadores no Nordeste, existe uma entrevista que, de tão forte e reacionária, aparece somente em *off*, sem que possamos identificar o emissor :

e é uma desgraça, esse é um país que eu tenho a impressão que era preciso mandar importar. Gente. Vinte mil alemães, sessenta mil ingleses,...e americanos...e essa seria uma comissão grande composta desse número grande de gente, honesta. Que eram os ingleses, alemães, holandeses...até os americanos também...”

Para contestar essa teoria que sugere que o povo brasileiro não é honesto, o depoimento entra em *off*, com imagens de trabalhadores sérios indo ou vindo do trabalho, numa postura extremamente honesta e digna.

Pontuando esses depoimentos entra sempre a voz *over*, locução clara e forte de Ferreira Gullar, que entrelaça os depoimentos e fornece dados da realidade brasileira que, ao que tudo indica, a população representada pelos primeiros entrevistados, ou seja, a classe média, não tem conhecimento e por essa razão alimenta uma postura tão alienada ou retrógrada. Após uma comparação com a garrafada popular que procura curar qualquer tipo de doença com o mesmo remédio, a locução localiza o analfabetismo no interior do país e antes de passar a palavra aos analfabetos, a *Maioria Absoluta*, fornece um triste quadro do país:

...dos três mil e quinhentos municípios brasileiros, dois mil e setecentos não tem nenhuma espécie de assistência médica. No nordeste, onde vivem vinte e cinco milhões de pessoas, sessenta por cento das famílias não comem carne, oitenta por cento não comem ovos e cinquenta por cento não bebem leite...

A apresentação dos analfabetos e trabalhadores, enquanto a locução procura traçar esse panorama da realidade brasileira, se dá numa série de planos de uma grande feira no Nordeste. Mais uma vez o som ambiente e a força de uma realidade desconhecida imprimem nas imagens uma proximidade assustadora com a realidade. Aquela multidão, com suas roupas de tecido cru, configurando quase um uniforme, parece estar pedindo a palavra, implorando um espaço, querendo dizer e nos mostrar algo e é nesse momento que o filme decola para um universo de extrema

ética, trabalho e total “vergonha na cara”. Os depoimentos que se seguem mostram uma população que, apesar da falta de recursos, é extremamente esclarecida, informada, posicionada e, principalmente, trabalhadora.

Quando o locutor anuncia que vai passar a palavra aos analfabetos, ao povo, à *Maioria Absoluta*, outro recurso da montagem de extrema força expressiva: o primeiro entrevistado é um homem com problemas de articulação na fala e aparentemente doente que treme sem parar. Em seguida entra a voz de uma mulher que logo será desvendada explicando que a saúde do homem foi debilitada pelo trabalho na lavoura. Muito sintomático e representativo de um raciocínio “nacional popular”, como o povo não tem condições de falar, é necessário que artistas e intelectuais tomem a palavra e falem por ele.

A série de entrevistas com trabalhadores rurais nordestinos desvenda uma realidade nova, pessoas bem informadas, esclarecidas, com uma fala apaixonada e de uma consciência social e política surpreendente. Segundo Leon:

Em Pedreira de São Diogo, eu tirava da realidade imagens que estavam em mim, na minha cabeça, no meu coração, em minha forma de sentir. Em *Maioria Absoluta*, deixei que a realidade viesse a mim. A não ser uma visão política minha sobre questões sociais, não tenho nenhuma atitude a priori sobre questões estéticas. Esse foi um filme de caráter direto, com som direto, feito para que outros tenham voz. Não imitava Eisenstein colocando minha voz, porém dava voz aos outros. Esses “outros” eram os analfabetos, gente sobre a qual os letrados dizem que não sabem falar, porque não sabem escrever. No processo de realização descobri a poesia que havia no falar do pobre, do analfabeto, especialmente na gente do Nordeste”(entrevista a Alex Viany, setembro de 1982).

Das primeiras entrevistas, entrecortadas pelos comentários da locução, uma se destaca pela força das palavras e pela colocação do entrevistado que não se posta diante da câmera, mas articula sua fala, ao lado de um amigo, gesticulando muito e falando não para a câmera, mas para seu entrevistador e para as pessoas presentes no *set*. Um exemplo de tentativa de levar o direto às suas últimas consequências. A fala desse trabalhador, sincera, emocionada, e por que não, apaixonada, introduz o tema da fome no filme. O texto começa em *off* com imagens de plantação de cana e já apresenta um tom dramaticamente forte quando aparece seu agente, um homem moreno que não economiza gestos e inflexões. O depoimento é um dos pontos altos do filme:

O homem não empreende, o homem não estuda, o homem não confecciona, o homem não administra, o homem não executa, o homem não ama, o homem com fome não ama, mas esse homem com a barriga vazia, ele não quer saber de mulher, ele não ama. Ele pode estar numa região, mas a mulher mais bonita que for de toda a terra, mas quando ele sentir necessidade de alimentação, esse homem que estava olhando diz: Minha filha, você fique por aí que eu vou me virando atrás de comer, porque deixa ela de qualquer maneira. Quer dizer, o que é útil e o que é necessário a uma pessoa humana, como a um animal, é a alimentação.

O locutor continua desvendando a situação: **“Alimentação. Só se planta comida em três por cento das terras cultivadas no Brasil”**.

Continuando a falar de analfabetismo e permeando diversos problemas, há uma entrevista bastante ilustrativa que aborda a reforma agrária. Um trabalhador, sentado junto a um grupo, começa a argumentar sobre as dificuldades da lavoura de cana, da relação com o patrão, de não possuir terra e conclui: **“A vida de trabalhar**

pra gente é uma vida mais suficiente, uma vida mais descansada, uma vida mais prolongada. Não é como essa vida que nós vivemos nela. Essa vida que nós vivemos nela é uma vida aperriada”.

Há na locução um trecho claramente em defesa da reforma agrária e contra o latifúndio:

Em 1876 havia 10 milhões de habitantes no Brasil, dos quais apenas 20 mil eram proprietários. Em 1964 somos 80 milhões de brasileiros, desses apenas 70 mil detém a posse de sessenta por cento de todas as terras do país. Doze milhões de camponeses não possuem nenhuma terra. Seis milhões deles nunca pegaram em dinheiro.

Em contraponto ao depoimento do jovem, que se diz contra o voto do analfabeto, o filme apresenta o depoimento de um trabalhador, eleitor que se diz descrente dos políticos, porque apesar de votar ele não vê mudanças em sua vida, no seu trabalho. Essa questão do voto do analfabeto é bem presente no filme. Apesar de não defender, claramente, através da montagem e estrutura dramática, percebemos a posição de apoio ao voto dos analfabetos ou à alfabetização desses trabalhadores para exercerem seus direitos políticos.

Seguem-se alguns depoimentos emocionados que tratam a posição da mulher na roça e as principais carências dos trabalhadores, no entanto, é no final dessa parte que temos dois trechos que vão de encontro exatamente ao que, no início do filme, o rapaz na praia, sugere como sendo uma crise moral. Primeiro um entrevistado relata que, apesar das necessidades e privações em que é obrigado a passar, ele nunca roubou e por fim os depoimentos são encerrados com essa pérola de declaração que mostra ética, moral e orgulho que nosso povo tem de sua atividade:

pai de sete filhos, morando na terra, onde vim pra cooperativa. Agricultor da terra vem comprar um quilo de farinha para almoçar. Isso é um horror. Isso é uma vergonha para minha cara. Isso é uma vergonha. Isso é um horror. Todos os camponeses, esse mundo de terra e eu vou comprar um quilo de farinha? Um quilo de farinha? Um quilo de farinha quem pode comprar é o povo da cidade, porque é operário e não planta. Mas o camponês aqui dentro? Porque esse país é o latifundiário que priva as terras, bota na mão dele e não deixa o camponês plantar.

Após esse incisivo depoimento, corta-se para imagens de Brasília – congresso nacional, Palácio da Alvorada – tudo absolutamente deserto e o áudio apresenta uma confusa sessão onde ninguém se entende. Nesse momento, o filme diz a que veio e confronta o expectador na sua questão central: Há um problema. Algo precisa ser feito. Você, o que faria? O texto diz o seguinte: **“Dos quarenta milhões de brasileiros analfabetos, vinte e cinco milhões, maiores de dezoito anos, estão proibidos de votar. No entanto, eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida e seus filhos. E o país, o que lhes dá?”**.

Como vemos a estrutura dramática do filme é completamente comprometida com a atividade política de seu realizador. A situação do trabalhador rural é apresentada no filme como uma espécie de estopim da revolução social. O campo precisa de saídas e espera-se que essa saída venha da cidade. Por isso, o discurso é tão incisivo em fomentar uma ação no espectador.

O filme apresenta duas omissões que trazem em si um reflexo do momento histórico vivido e do pensamento que norteava a geração de realizadores e intelectuais antes do golpe de 1964. A primeira delas é a ação das Ligas Camponesas

que não aparece em momento algum do filme, e a segunda é uma certa omissão da realidade urbana, do analfabetismo nas cidades. Para Jean Claude Bernardet, o pensamento desenvolvimentista da época vê as Zonas rurais e o Nordeste com características feudais e latifundiárias, um obstáculo à industrialização capitalista.

Há como que um entendimento implícito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica. Esta é uma hipótese para compreender que as obras principais do Cinema Novo tiveram uma problemática rural, em detrimento da temática urbana;...No campo, interessa basicamente a crítica do latifúndio e a denúncia da miséria, pois a luta camponesa, enquanto forma de luta autônoma e projeto popular, poderia assustar essa mesma burguesia, por mais desenvolvimentista que fosse (BERNADET, 2003. p 47/48).

Além de ser produto de sua época e comprometido com o caráter desenvolvimentista das teses do ISEB, a visão “nacional popular” da cultura, o caráter progressista do governo João Goulart e todo o imaginário do cinema verdade e ambições do cinema novo; “*Maioria Absoluta*” traz a marca de seu realizador: uma visão apaixonada do povo e uma postura combativa aos problemas sociais.

1.2 *Maioria Absoluta* e o Cinema Nacional

Desde a década de 1950, através dos seminários do cinema nacional, uma nova geração de realizadores vinha procurando um cinema com maior identidade nacional, mais próximo das pessoas e mais combativo no sentido de transformar a realidade. Todo esse movimento que depois foi denominado *Cinema Novo* e teve

Nelson Pereira dos Santos com grande mentor, já ensaiava suas primeiras concepções e idéias exatamente na década em que Leon Hirszman entra para a universidade e começa suas atividades artísticas. Ao se incorporar ao grupo Leon encontra seu espaço, como sugere Cacá Diegues:

O Cinema Novo deve sua idéia fundamental a Nelson Pereira dos Santos, a sua utopia a Glauber Rocha, mas a sua articulação a Leon. Foi ele quem articulou o Cinema Novo, e quem não deixou o Cinema Novo acabar mais cedo. O Leon foi o maior articulador que o cinema brasileiro já fez (SALEM, 1987. p. 137)

Na verdade, este papel de conciliador foi extremamente importante, pois não havia uma unidade entre os realizadores, cada um agia de acordo as suas experiências e aspirações. Além das intermináveis divergências com o grupo do CPC, que defendia o compromisso político social da arte, grupo ao qual Leon se identificava mais, havia as divergências internas entre os diretores, e essa postura de articulador foi fundamental.

Como vimos anteriormente, nesse período, dois filmes documentários tiveram forte impacto sobre a turma do cinema novo, *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Esses dois filmes, apresentados na Bienal de São Paulo, de 1961, apresentaram uma nova forma de mostrar o povo, o impacto de um compromisso social do cinema.

Além das inovações tecnológicas, como o Nagra, que permitia capturar o som direto, sincronizado, as câmeras européias mais leves e filmes mais sensíveis, havia todo um movimento de renovação de vários cinemas nacionais que lutavam

contra a lógica comercial dos grandes estúdios. Nesse sentido, o Neo Realismo Italiano foi de uma influência marcante no grupo do cinema novo e o cinema de autor francês, a Nouvelle Vague, sugeriu possibilidades e inovações estilísticas. O contato do grupo com o cinema verdade se deu, segundo David Neves, com a Semana do Cinema Francês, no Rio de Janeiro, em 1962, onde foi exibido *Chronique d'un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin; também Joaquim Pedro de Andrade, com bolsa da Fundação Rockefeller, em 1962, mantém contato nos EUA, com os irmãos Maysles, que já realizavam experiências com o Nagra, trazendo essas experiências para o grupo do Cinema Novo.

Três nomes da ficha técnica de *Maioria Absoluta* estavam entre os alunos de Sucksdorff, Arnaldo Jabor, Luis Carlos Saldanha e David Neves. Houve duas experiências com som direto anteriores a *Maioria Absoluta* que, no entanto, não conseguiram um resultado satisfatório, foram “Garrincha, Alegria do povo”, de Joaquim Pedro de Andrade e “Marimbás”, de Wladimir Herzog, fruto do curso de Sucksdorff. Assim, não é exagero dizer que o filme do Leon é a primeira experiência em “explorar o Nagra de modo mais amplo”. (RAMOS, Fernão, *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*).

Além de ser pioneiro no uso do direto, o filme é visto pelos contemporâneos com um sentimento de orgulho, pois após a captação, no período de preparação para montagem houve o golpe militar no Brasil que modificou as estruturas e tornou ilegais diversos segmentos que de certa forma eram base do trabalho. Por exemplo, o CPC da UNE, foi considerado ilegal, a utilização do método Paulo Freire de Alfabetização foi cancelada. Portanto, num momento histórico

marcante para o país, a equipe de *Maioria Absoluta* estava na linha de frente produzindo. Isso é muito marcante para toda a época, tanto que Leon exilou-se no Chile e os negativos foram escondidos, a montagem só foi concluída depois de esfriarem os ânimos militares, mesmo assim, sendo feita completamente clandestina.

Segundo Nelson Pereira dos Santos

...Era um momento de grande agitação política, e o Leon estava na frente fazendo o filme. Acho que foi o único de todos nós que teve essa participação sempre. Nunca parou de participar. Mais tarde, ele vai fazer o ABC da Greve, uma coisa documental mesmo, e na crista do movimento popular...Ele estava sempre procurando uma produção ligada a um movimento político. E ele tinha uma paixão política fantástica. Paixão e busca de um pensamento político (SALEM, 1987, p.118).

Maioria Absoluta foi proibido pela censura até o final da década de 1960 e foi exibido apenas em festivais onde ganhou três prêmios: Melhor Documentário no Festival Viña Del Mar, em 1965; Prêmio Joris Ivens, no Festival de Oberhausen, na Alemanha, em 1966 e Sestri Levante na Itália também em 1966.

Com o golpe, os militares, além de adiar a finalização do filme e censurá-lo depois de pronto, impediram a continuação do projeto, que era a realização de outro documentário com o título de “Minoria Absoluta”, sobre a reforma universitária. Desse projeto ficou apenas o registro do grande comício de João Goulart no dia 13 de março de 1964, na Central do Brasil, onde o presidente anunciava as reformas de base.

Era um filme universitário. Procurávamos documentar várias situações, os sindicatos, as manifestações políticas, etc. Esse

material nunca chegou a ser editado propriamente, porque o filme foi interrompido a partir de 10 de abril de 1964. Tratava-se de um trabalho efetivo de ligação entre o intelectual e o povo, o intelectual tentava responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não quer rebaixar suas idéias puras e sublimes para massa ignara, que está alienada e precisa receber a iluminação ideológica da ciência (SALEM, 1987. p. 10-11).

Maioria Absoluta talvez seja o grito de uma geração contra uma situação inaceitável. Além da própria problemática do analfabetismo e de questões sociais que o filme envolve, há uma certa necessidade de toda uma geração, de mostrar o Brasil aos Brasileiros. Esse é um ponto difícil de avaliar em tempos de cultura globalizada e das grandes redes de televisão aberta, mas o fato, é que no início da década de 1960, essa cultura do interior, esse jeito de falar do Nordeste era pouco conhecido nas grandes cidades. Estado de coisas que o filme em questão procura romper.



FOTO 1 - Videotape
 FOTO 2 - Diretor Eduardo Coutinho
 FOTO 3 - Morro Santa Marta
 FOTO 4 - Câmera VHS
 FOTO 5 - Câmera VHS com VT separado
 FOTO 6 - Videotape
 FOTO 7 - Morro Santa Marta
 FOTO 8 - Morro Santa Marta

2 - A POPULARIZAÇÃO DO VÍDEO

A popularização do uso, do que hoje chamamos vídeo, comparado ao nível rápido do desenvolvimento tecnológico atual, foi lenta e descontínua. Os avanços, no início, ficavam restritos aos profissionais que tinham acesso à tecnologia dentro das grandes redes de televisão. Sabemos que quando uma invenção é colocada à disposição do mercado ela já possui um longo período de experiências, testes e aperfeiçoamentos de seus processos. A criação do vídeo tape não foi imediatamente assimilada. Alguns consideram sua chegada ao Brasil no final dos anos sessenta. Durante o início da década de 1970 temos um uso prioritariamente comercial e somente no decorrer dos 70 e na década de oitenta é que teremos a difusão social de câmeras e a popularização do aparelho de vídeo.

Inicialmente as primeiras experiências criativas com aparelhos eletrônicos de captação de som e imagem se deram no campo do que se convencionou chamar de vídeo arte. São experimentações com intenções estéticas e questionamentos sobre o caráter da própria tecnologia. Esses pioneiros no uso do vídeo com intenções criativas foram cruciais para o desenvolvimento de sistemas e linguagens, o que gerou um questionamento na própria indústria e uma necessidade interna de renovação. Não

podemos caracterizar esses realizadores como *videomakers*, eles eram na sua maioria artistas plásticos buscando novos suportes para suas obras.

...é impossível compreender a primeira videoarte fora desse movimento de expansão das artes plásticas ou de reapropriação dos processos industriais, que já havia antes acumulado experiências no terreno audiovisual e do cinema de 16mm ou super 8... Na verdade, o vídeo foi uma tecnologia particularmente privilegiada nesse movimento, em decorrência do seu baixo custo de produção, de sua absoluta independência em relação a laboratórios de revelação e sonorização e sobretudo pelas características anamórficas da imagem eletrônica, mais adequada a um tratamento plástico (MACHADO, 2001. pp22/23).

Alguns dos nomes mais representativos desse primeiro momento são Antônio Dias, Anna Bella Gêiser, Ivens Machado, Regina Silveira, Júlio Plaza, José Roberto Aguilar, Roberto Sandoval, Rafael França e Sônia Andrade que, com o seu “A Morte do Horror” (1981), apresentava uma visão crítica sobre a televisão. A obra possui seis episódios onde o caráter enunciativo da televisão é colocado em questão.

O documentário brasileiro do período vivia um impasse de custos e representação. Se por um lado captar em película estava cada vez mais difícil devido aos altos custos e à falta de uma política de incentivo, por outro o “modelo sociológico” do passado já não atendia as necessidades de expressão e representação da nova geração. A influência da televisão começa a se fazer presente não só pela nova opção de suporte, mas também nos conteúdos e formas. Uma segunda geração de videoartistas entra em cena nos anos de 1980 com uma perspectiva um tanto diferenciada da primeira. Agora temos, além da influência da televisão, uma certa

opção pelo humor e uma postura à margem do modelo “broadcasting” de televisão. Nesse momento só a opção de realizar em vídeo já caracterizava a independência e a ousadia da proposta.

O horizonte dessa geração é agora a televisão e não mais o circuito sofisticado dos museus e galerias de arte. Muito sintomaticamente, essa outra vaga se opõe à videoarte dos pioneiros pela tendência ao documentário e à temática social (MACHADO, 2001, p25).

No entanto esse olhar documental voltado para o social é marcado por uma nova perspectiva. Durante os anos de 1960 o olhar dos realizadores em relação ao povo brasileiro era essencialmente paternalista e estava normalmente atrelado a uma função política formadora das obras, que eram, na sua maioria, financiadas por instituições públicas em geral. Esse modelo de representação popular foi definido por Bernadet como “modelo sociológico”. Aqui o “outro” representava um tipo sociológico normalmente em função da tese desenvolvida pelo realizador. A fotografia de filmes já citados, como Aruanda, Maioria Absoluta, Arraial do Cabo possui, além do peso do suporte fílmico, um apuro estético, um refinamento de composição que sugerem certas necessidades de deslocamento e preparação de equipamentos, equipes e pessoas retratadas. Ou seja, o plano é estudado, composto, preparado, produzido e finalmente rodado. Com o suporte eletrônico as equipes ganham em agilidade, movimentação, mas se vêm longe da intensidade da textura da película. Assim, outros dispositivos serão acionados para compensar, como ritmo de edição (“Caipira In”- 1987 – Roberto Sandoval, Tadeu Jungle e Walter Silveira) abuso de cortes(.Nom Plus Ultra – 1985 – Tadeu Jungle), diversidades de áudios

(Rythm (o) z – 1986 – Tadeu Jungle) e movimentação de câmera (Ernesto Varela – 1984- Olhar Eletrônico).

Durante anos ou décadas, fascinadas pela iconografia da miséria e pela cor local, as câmeras invadiram a privacidade dos humildes e, sem lhes pedir licença ou lhes pagar cachê, seqüestraram suas imagens para utilizá-las como demonstração de teses políticas variadas, ou com vistas a estetizar a miséria, de modo a torná-la digerível ao olhar comiserado e consumível em álbuns de luxo ou festivais internacionais.(MACHADO, 1988.p 15)

Os realizadores dos anos de 1980, impulsionados pela diversidade do meio e pela necessidade de romper os padrões audiovisuais, implementam uma nova mentalidade documentarista, explorando novas possibilidades de relação entre o sujeito enunciador e o sujeito representado. Nesse sentido, o outro não é visto como tipo pra justificar uma tese, mas relativizado em sua complexidade. Assim essa geração “deixa patente nas obras as suas próprias dúvidas e a parcialidade de sua intervenção, interroga-se sobre os limites de seu gesto enunciador e sobre sua capacidade de realmente conhecer o outro.” (MACHADO, 1996. p. 263).

Algumas obras se tornaram sintomáticas nessa mudança de perspectiva. Eduardo Coutinho, com seu “Cabra Marcado pra Morrer” (1984), apresenta uma dolorosa autocrítica da instrumentalização populista e, ao retomar o projeto interrompido, constrói um divisor de águas no documentarismo brasileiro. Não somente por essa autocrítica, mas por todo trabalho de apuração, pesquisa e respeito com as fontes, a obra marca a modernização no documentário brasileiro. Ao expor a construção do filme e as possíveis negociações com as fontes, além de toda equipe e

os deslocamentos necessários, a obra de Coutinho abre uma perspectiva reflexiva no documentário brasileiro e conta de forma profunda e emocionante vinte anos da história do Brasil. Apesar de ter sido realizado em película “Cabra Marcado” já apresenta influências do meio televisivo na sua construção, além de criar um diálogo entre dois momentos marcantes no documentário brasileiro. Ao retomar a história do primeiro Cabra, Coutinho coloca duas tradições cinematográficas, dois instantes de realização para dialogarem entre si e a partir desse diálogo constrói uma narrativa que extrai dos dois momentos o calor e a urgência de cada época.

O próximo projeto de Eduardo Coutinho, “Santa Marta, duas semanas no Morro”, será seu primeiro projeto captado em suporte eletrônico, razão pela qual foi a obra escolhida para análise nessa segunda parte do trabalho. O vídeo é “divisor de águas” na carreira de Coutinho e já apresenta algumas estratégias caras ao diretor que serão, ao longo dos anos, desenvolvidas e ampliadas na sua filmografia recente. É interessante perceber nessa obra um diálogo e um campo aberto com as novas gerações realizadoras e o novo suporte sobre o qual Coutinho vai se debruçar.

Dessa nova geração de realizadores, podemos destacar duas iniciativas paulistas como pioneiras no registro documental inventivo com suporte eletrônico: o grupo Tvdo e a produtora Olhar Eletrônico. Dimensionadas dentro do fenômeno vídeo independente, essas iniciativas apresentam alguns traços comuns em suas realizações como o questionamento e a problematização na relação sujeito/objeto, o uso ostensivo de aparatos de finalização eletrônica, o humor como estratégia de comunicação e uma certa agilidade na captação proveniente da estética televisiva.

A Tvdo iniciou seus trabalhos no início dos anos de 1980, ligada a movimentos artísticos de vanguarda na cidade de São Paulo. Seus primeiros vídeos eram como anti-reportagens, “trabalhos de natureza supostamente documental que ao invés de centrar fogo no evento propriamente dito, como faria qualquer emissora convencional, desviam-se para situações marginais, habitualmente ignoradas pela rotina jornalística”.(MACHADO, 1996. p. 257). Essa marginalidade do tema dava aos novos realizadores uma liberdade e uma autonomia para expressar subjetividades e interpretações daquela realidade marginal. Outro fator de liberdade era não estarem vinculados a uma emissora ou rede de televisão. Suas intervenções pautavam-se na curiosidade e no uso inventivo do suporte e das possibilidades de finalização. Dois trabalhos são marcas desse momento “Teleshow de Bola” – 1983 e “Quem Kiss TV” – 1983. No primeiro, para desvendar uma partida de futebol, o olhar é desviado para a torcida e, no segundo, ao cobrir um grande *show* de *rock* internacional o centro da narrativa não são os astros americanos, mas a multidão de fãs, ambulantes e cambistas.

Tvdo é também o grupo responsável pelas experiências mais radicais do ponto de vista da invenção formal e da renovação dos recursos expressivos do vídeo. Nesse sentido, seus trabalhos, sobretudo aqueles que arriscam novas aventuras estilísticas, se aproximam estreitamente de atitudes e procedimentos da vídeo-arte... Na verdade, a intervenção do grupo Tvdo acaba contribuindo para tornar mais “acessíveis” e generalizáveis conquistas formais e temáticas que se dão na vanguarda da invenção estética, sem incorrer todavia em diluição(MACHADO, 1996. p. 260).

Os nomes mais atuantes dentro do grupo Tvdo foram Tadeu Jungle, Walter Silveira, Roberto Sandoval e Pedro Vieira e alguns dos trabalhos mais marcantes do grupo, onde o efeito “zapping” é incorporado como linguagem e elemento estruturador da narrativa, são “Nom plus Ultra” – de 1985, onde Tadeu Jungle radicaliza a experiência da dispersão e da dúvida. “A experiência radical do fragmento é a resposta das novas gerações às tentativas de totalização histórica e de síntese teleológica das gerações anteriores, obcecadas pelo projeto utópico de construção de uma “identidade nacional”.”(MACHADO, 1996. p. 261); “Duelo dos Deuses” – de 1988 onde Pedro Vieira recorre ao palanque eletrônico da televisão para subverter o sentido dos programas religiosos da televisão aberta e finalmente “Caipira In” – de 1987 do trio Tadeu Jungle, Walter Silveira e Roberto Sandoval que funciona quase como um manifesto de sua impossibilidade de vivenciar a experiência do outro. Ao retratar uma festa religiosa anual em São Luis do Paraitinga (SP), os realizadores se negam a uma tentativa de simples registro lançando mão dos dispositivos do meio eletrônico para injetar na narrativa a subjetividade dos realizadores e a complexidade da relação entre culturas “...ao focalizar a cultura do outro, eles não se negam, não renunciam ao seu mundo, aos seus próprios valores e à sua cultura, nem se deixam dissolver pela outra.”(MACHADO, 1996. p. 265).

Outra marcante iniciativa nos anos de 1980 foi a produtora paulista Olhar Eletrônico. Com uma postura um pouco menos radical que o grupo Tvdo, ela procurava uma inserção maior e uma comunicação mais direta com o público em suas obras que privilegiavam essa mudança de perspectiva entre sujeito enunciador e sujeito objeto. Nesse sentido, um trabalho ícone é o contundente “Do outro Lado da

Rua” – 1986 , de Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Machado onde, ao retratar o cotidiano de um grupo de mendigos, a narrativa abre espaço para um dos retratados assumir a enunciação e, de microfone em punho, entrevistar seus companheiros. “...Não há aqui, entretanto, mais nada daquele sentimento de comiseração ou de culpa que marca uma certa maneira cristã ou católica de se encarar as populações humildes”(MACHADO, 1996. p. 266). Agora a dificuldade de contato entre as culturas são expostas no interior das obras e os possíveis conflitos na representação são assumidos pelos realizadores.

Essa postura é nova no Brasil e praticamente se pode dizer que tomou forma com o vídeo independente. O cinema novo brasileiro, herdeiro político de uma longa tradição de populismo que marcou a história do Brasil por cerca de meio século, jamais conseguiu dar palavra ao povo de cujos problemas ele tratava paternalisticamente...o pobre e o miserável deixam de ser representados como personagens planos, estilizados, privados de interioridade, ou destituídos de ambigüidade. A verdade aparece agora como algo bem mais complexo do que pareciam nos autorizar a entender as nossas categorias conceituais (MACHADO, 1996. p. 266/267).

Procurando novamente subverter as linguagens dominantes, a Olhar Eletrônico criou na figura do anti-repórter Ernesto Varela, interpretado por Marcelo Tas, um elemento perturbador no panorama do telejornalismo dos anos de 1980. Suas intervenções inusitadas e perguntas corajosas apresentavam um novo formato de telejornalismo e uma abordagem cheia de crítica e movimentação. Mas o que a atuação de Varela nos mostrava era exatamente o confronto com o outro telejornalismo. Ao informar e divertir o espectador, Varela mostrava a incapacidade

do telejornalismo dominante em procurar as verdadeiras motivações dos fatos, deixando transparecer a fragilidade e o comprometimento das formas dominantes de produção de informação eletrônica. Algumas atuações dessa figura tímida e irreverente ficaram celebrizadas como a cobertura da votação das diretas no Congresso Nacional, o formigueiro humano de Serra Pelada, desvendado por Varela em 1984 e a célebre entrevista com Paulo Maluf, onde Varela lhe pergunta literalmente “Muitas pessoas não gostam do senhor, dizem que o senhor é corrupto. É verdade isso, deputado?” (LABAKI, 2005. p.117). Além de arejar a forma de dirigir as entrevistas, a Olhar Eletrônico começava, nessa onda reflexiva, a desvendar detalhes dos bastidores da produção de Ernesto Varela. Por exemplo, o fato do repórter se comunicar com o cinegrafista no ar e ao vivo, o famoso Valdeci, além de acrescentar humor à narrativa dava uma dimensão de construção coletiva da obra e um certo teor de inventividade, performance e abertura para o inesperado da captação, típico das narrativas documentais.

Esse instante na história audiovisual brasileira deve ser compreendido levando em consideração alguns pontos marcantes que influenciarão concretamente essa geração. O primeiro é a força da figura emblemática de Glauber Rocha, que com suas intervenções no programa Abertura, da Rede Tupi, apresentava o reverso das técnicas e procedimentos do modelo dominante. “Alguma coisa em sua forma de comunicar incomodava, desarrumava a casa, deixava os móveis mentais fora dos lugares-comuns das boas maneiras acadêmicas, intelectuais, políticas ou artísticas” (MOTA, 2001 p.14); a influência da confecção de *video-clips* na formação dessa geração, que teve no mercado dos *clips* independentes parte considerável de sua possibilidade de

sustento e produção e, enfim, a necessidade de procurar alternativas independentes de veiculação, que corressem à margem do mercado, onde o vídeo se tornou quase que instituição invadindo espaço como escolas, aeroportos, movimentos sociais, galerias, hospitais, empresas e onde fosse possível.

Todos esses fatores, aliados a uma renovação nas técnicas e numa constante busca de questionamento do modelo *broadcasting* de televisão, formam um ambiente propício para que um cineasta autêntico e antenado como Eduardo Coutinho não negue as novidades implementadas por uma nova geração de equipamentos e realizadores e se lance na sua primeira experiência eletrônica: Santa Marta.

A produção de sentidos e a legibilidade dos novos produtos videográficos vão depender agora de uma capacidade de criar novos processos de relação entre as partes em questão. E o que agora se busca realmente é menos dizer a verdade sobre o outro, revelá-lo, “traduzi-lo” aos nossos cânones de inteligibilidade, do que tentar construir uma ponte entre duas culturas, para que elas possam finalmente dialogar. (MACHADO, 1996. p. 260).

E exatamente nessa ponte, nessa possibilidade de diálogo que Eduardo Coutinho vai começar a definir as bases de seu cinema, de suas estratégias. No filme analisado a seguir esses elementos estão de forma bruta, o que poderemos perceber na instauração de uma carreira rica e profundamente estabelecida no panorama do documentário brasileiro.

2.1 “Cinema Possível” – Santa Marta, duas semanas no Morro Eduardo Coutinho

Cinema Possível é a definição de Consuelo Lins ao fato de Eduardo Coutinho optar por realizar em vídeo o documentário “Santa Marta duas semanas no morro”, que foi produzido pela ONG ISER (Instituto de Estudos da Religião), em 1986 através de um concurso do Ministério da Justiça com o objetivo de investigar a questão da violência nos morros cariocas. Eduardo Coutinho, o diretor, vinha de uma experiência intensa e muito bem sucedida com o longa metragem “Cabra Marcado pra Morrer”, projeto realizado em película que mobilizou o diretor durante mais de vinte anos e com a sua atuação no programa Globo Repórter da TV Globo. O fato de ser captado em vídeo, além de propiciar ao diretor uma maior liberdade, vai delimitar algumas iniciativas que marcarão sua carreira. A obra é um divisor de águas, além de ser seu primeiro trabalho no suporte eletrônico, nela há recursos que marcarão sua filmografia, como a delimitação espacial e recursos que aos poucos ele abandonará, como o uso de imagens de cobertura.

...tem uma importância estratégica na trajetória de Eduardo Coutinho. Ele iria imprimir mudanças significativas na sua forma de filmar, abrindo um campo de possibilidades para o cinema do diretor, tanto no que diz respeito à técnica quanto à metodologia de realização e montagem (LINS, 2004. p. 58).

Sua experiência na televisão e na realização de Cabra Marcado, aliada a uma perspicácia com relação ao momento que o documentário atravessava, foi um dos fatores fundamentais para a opção de filmar em vídeo,

antes da emergência da técnica digital e especialmente da kinescopagem – processo de transferência da fita magnética para a película (Idem, p.59).

Santa Marta é uma obra calcada na fala, o uso do som direto, assim como em “Cabra Marcado pra Morrer”, aproxima a obra da escola francesa do cinema verdade, privilegiando a intervenção do diretor no universo abordado e desvendando o processo de feitura para o espectador. No som já percebemos as novidades do suporte eletrônico: a captação é mais difusa, ouve-se mais ruídos, sons ambientes. A voz dos entrevistados não chega pura, sozinha. Vem “recheada” de vozes paralelas, anônimas, comentários sonoros possibilitados por microfones mais sensíveis, leves e suportes mais integrados à captação das imagens.

Já na abertura, os créditos são inseridos sobre uma imagem do morro vista da cidade. É como se fosse o olhar da equipe chegando ao morro. Depois há um plano subjetivo da equipe que passa por um aparato policial e enfim chega ao morro. Após essa pequena apresentação, segue-se uma série de pequenas entrevistas, editadas como “povo fala”- bem próxima da linguagem televisiva - onde os passantes são questionados para onde estão indo e a resposta é sempre “**para o trabalho**”. Essa primeira parte já qualifica os moradores como trabalhadores e sugere uma vida difícil, pois ainda está escuro (madrugada) e há o agravante de estar chovendo. Nessa primeira sequência já somos informados que, no objeto do filme, o morro Santa Marta, reside uma classe trabalhadora que além de conviver com sub-empregos e baixos salários, enfrenta uma verdadeira maratona de dificuldades para conseguir chegar ao trabalho.

Segue-se uma série de entrevistas, divididas por conteúdo: como trabalho, violência, preconceito, religião, sonhos, etc onde os entrevistados vão voltando à cena à medida que suas falas se encaixam no conteúdo proposto pela seqüência. Esse recurso de edição, tão próximo a linguagem televisiva foi, com o tempo, perdendo espaço no cinema de Coutinho. Hoje ele privilegia o fluxo verbal de seus entrevistados e procura a divisão por personagens e não por conteúdo. Outro recurso bastante utilizado em Santa Marta que Coutinho vai apurar é o uso de músicas. Apesar de, nesse trabalho, todas as músicas serem de autoria e executadas por moradores do morro, há uma utilização das letras e melodias como ganchos e recursos de mudança de assunto, além de inúmeras imagens de cobertura nas partes musicais. Hoje, Coutinho só utiliza a música diegética - produzida no exato momento da tomada, diretamente e sem imagens de cobertura. Além das músicas e da edição dos depoimentos, existe um elemento de ritmo possibilitado pela leveza das câmeras. Em Santa Marta, as tomadas estão sempre numa perspectiva de movimento. Uma subida e descida constantes. Como que, absorvendo o ritmo do cotidiano.

Na segunda seqüência de entrevistas já podemos observar uma saída reflexiva: o diretor ao perguntar a razão do entrevistado estar ali diante da câmera ele explica que colocou um cartaz no morro, convidando as pessoas que tivessem algo sobre violência para falar. Esse trecho apresenta duas solicitações de moradores de pequenas ajudas (casa e documento), as quais são, educadamente, colocadas de lado pelo diretor. Nesse pequeno detalhe já notamos a postura não assistencialista indicando um posicionamento ético que Coutinho procura estabelecer com suas personagens. “A aproximação cineasta/personagens se dá não a partir do princípio

que a vida deles é um horror, mas a partir de um olhar terno e, o que é fundamental, sem nenhuma piedade, que quer ver como eles se viram no dia-a-dia, seja onde for” (TEIXEIRA, 2004. p.186).

Outro elemento reflexivo nas entrevistas é o uso do monitor como elemento cenográfico. Nas entrevistas realizadas na associação de moradores do morro o entrevistado se encontra assentado em uma cadeira e ao seu lado uma outra cadeira onde podemos observar o monitor de vídeo onde é reproduzida a imagem captada. Esse detalhe cenográfico nos desvenda uma infinidade de opções estéticas e conceituais da obra. Além de efetivamente ser utilizado para que diretor e equipe técnica monitore a qualidade do que está sendo captado o monitor desvenda para o entrevistado e para o expectador o processo da captação. Normalmente em equipes de gravação, o monitor é peça mestre do primeiro escalão da obra, diretores e fotógrafos guardam para si o privilégio de acompanhar o instante da captação. Ao colocar o monitor em cena, ao lado do entrevistado e de frente para a câmera, é como se Coutinho dividisse a autoria daquela tomada com o seu objeto, no caso o entrevistado. Esse elemento cenográfico também revela a sintonia de Coutinho com a época. Em vários trabalhos da geração dos anos de 1980, tanto em vídeo arte como no vídeo independente, o monitor é utilizado como elemento significativo.

Há no discurso articulado pelo realizador através dos depoimentos, uma série de relações aparentemente conflituosas e divergentes que ao longo da obra vai nos desvendando as estratégias de sobrevivência de uma população marginalizada e acuada pela polícia. Nesse sentido, temos a sequência do mutirão, que ao mesmo tempo enumera os benefícios e aponta os problemas. É muito significativo também o

depoimento de um senhor, que em meio ao lixo e a detritos, que sugerem péssimas condições de higiene e qualidade de vida, enfatiza que não se deve falar mal do morro, deve de se ter orgulho de onde se vive. O interessante é que o próprio senhor aponta problemas e condições ruins de vida, mas ressalva logo após o orgulho de viver ali, como o pintor que diz pintar um morro idealizado, um morro de sonho, colorido, alegre, com mais espaço entre os barracos do que na realidade existe. Mas o maior e inusitado conflito de fala das personagens acontece na sequência sobre o racismo. Nela, uma personagem negra vai se dizendo um pouco racista também e começa a enumerar “categorias” que ela não gosta. É brilhante o desprendimento da sua fala e revelador sua relação com a equipe, depois de dizer que não gosta de paraíba, não gosta de negros e não gosta de brancos, ela, ao perceber que a equipe é composta por brancos, dá uma olhadinha de lado e se desculpa. O tom da fala da personagem, seus olhares e insinuações, ou seja, sua dramaturgia natural, como caracterizou Sérgio Santeiro são tão ricos e reveladores que chega a ser engraçado, o que percebemos na profusão de risadas e comentários em *off* da equipe ou de outras pessoas presentes no momento da tomada. Essa personagem apresenta vários trechos do seu depoimento que sugere um tempo razoável de gravação. Uma longa conversa com diretor e equipe, respeitando o ritmo e o fluxo verbal da personagem e sua interação com toda a equipe, tanto que produz um final memorável a obra: **“mas é só isso? Vamos falar mais”**

O confronto com o aparato policial, que revista moradores na entrada do morro, é a linha tênue de conflito que perpassa toda obra. Há o confronto de uma moradora com os policiais que ao questionar a ação policial se mostra politizada,

informada e articulada. O diálogo entre a moradora e o policial é captado com a equipe mediando. O policial, ao ser entrevistado, não sabe se colocar e não tem segurança em seu discurso, em contraposição, a moradora é a articulação em pessoa. Bem informada e com uma fala tranqüila e paciente vai desfilando uma série de questões que problematizam a ação policial e termina com uma pérola em seu depoimento ao se dizer interessada pelo emocional **“eu quero entender do emocional, sabe, eu tô querendo saber como fica o emocional das pessoas com os acontecimentos à sua volta, eu queria discutir isso”**. Nesse depoimento diálogo entre a moradora e o policial existe um plano bastante revelador da liberdade formal do suporte eletrônico. Em determinado momento, durante o diálogo, ao fundo vemos uma outra moradora que vem caminhando e passa pelo grupo sorrindo e cumprimentando a todos. O andar da moça e seu sorriso para o grupo são tão reveladores de uma cumplicidade e companheirismo da comunidade que o câmera, sutilmente, desvia a atenção do diálogo e com um leve movimento acompanha a passagem da moradora. Essa movimentação é possibilitada pela leveza dos equipamentos.

Também podemos perceber nas entrevistas, principalmente com mulheres donas de casa, uma ausência da figura paterna na educação dos filhos. As seqüências sobre educação e crianças são sempre um lamento sobre o acúmulo de função e a dificuldade das mães na educação dos filhos. Há um contundente depoimento onde uma mãe, ao relatar os problemas com a educação dos filhos, diz que não vai criar um delinqüente e que prefere os ver mortos a enfrentar a dor de ver um filho envolvido no crime. Além de qualificar a população do morro como trabalhadora e identificar

uma resistência dos moradores à crescente influência do universo da contravenção, a sequência ilustra a formação de um outro tipo de organização familiar onde a mulher ocupa o lugar central na formação dos filhos e a figura paterna vai perdendo a influência, seja pela total ausência provocada pelo abandono do lar, seja pela ausência parcial. Outra sequência que ilustra a força da mulher na comunidade é a entrevista com um casal de retirantes que acaba de chegar ao morro, provenientes de Pernambuco, à procura de trabalho. Nela a mulher é o agente, a pessoa que fala pelo casal e diz que o homem tem um problema que não pode com serviço pesado. Essa personagem volta na sequência final retornando do trabalho recentemente arranjado. Podemos traçar um paralelo entre a cena da passagem de voz para o povo em “Maioria Absoluta”, onde é a mulher que fala pelo homem que treme.

A sequência das religiões é muito interessante se comparada aos documentários da década de 1960. Anteriormente caracterizada como “ópio do povo”, a religião nos documentários era apresentada como elemento alienador que impedia uma tomada de consciência dos problemas do país e levava a um comportamento resignado e conformado das pessoas. Sequências inteiras eram utilizadas para mostrar esse possível retrocesso, como podemos perceber em “Viramundo”, de Geraldo Sarno ou em “Opinião Pública”, de Arnaldo Jabor. Já em “Santa Marta”, a sequência das religiões tenta apenas apresentar os ritos, sem julgá-los. As falas referentes aos ritos e as imagens ilustrativas do cotidiano de crenças procuram apresentar o sincretismo e a importância da fé no cotidiano do morro através da umbanda, do catolicismo e da igreja evangélica, além de uma procissão de pastorinhas ou folia de reis pelas ruelas do morro. Esse é um tema caro a Coutinho,

que iria retratá-lo com mais profundidade em um documentário de 1999 “Santo Forte”. Há alguns depoimentos onde a religião acaba entrecortando outros assuntos e produz fortes impressões sobre o cotidiano dos moradores: ao relatar a morte de um filho uma senhora negra, que se diz evangélica, mas diz já ter sido do candomblé, fala que não há a presença de Deus em outros ritos. Ao perceber seu depoimento ela olha para os lados e pede desculpas a equipe se alguém ali for do candomblé. Aliás, os vários momentos de diálogo entre entrevistado/personagem e equipe são mantidos pelo diretor na edição final e, além de ser elementos reflexivos na obra, apresentam uma aproximação entre equipe e personagens que em parte se deve ao fato do diretor utilizar pessoas com contato com a comunidade ou pessoas da própria comunidade como assistentes de produção e pesquisa. O mais brilhante desses momentos é no depoimento de uma senhora negra, muito falante e desinibida, em que no meio da fala ela percebe um cheiro de queimado, provavelmente proveniente de um refletor e interrompe sua fala e diz: **“gente, me desculpa, mas tem um cheiro de queimado aí na parada, pelo amor de Deus, eu só tenho esse barraquinho aí, heim!”**. Sua atitude, seu comportamento descontraído, espontâneo, compõem com naturalidade a dramaturgia de seu personagem de forma a caracterizar pessoas e comportamentos presentes naquela comunidade impregnados de um jeito sincero, autêntico e verdadeiro de se relacionar. Um sentimento de dignidade e força entrecorta a edição que vai compondo temas e situações, mas vai, acima de tudo, apresentando pessoas sendo autênticas consigo mesmas, orgulhosas de falarem, fluentes, impregnadas de um prazer perverso em expor aos meios de comunicação de se fazer ouvir, um prazer narcísico de se sentirem vistas, com ritmo e atitude de quem já possui o hábito de

assistir televisão todos os dias. Estamos nos anos de 1980 e em uma comunidade urbana que já possui uma relação bastante diferenciada com os meios de comunicação de massa.

Esse é um elemento que o suporte transforma consideravelmente: a relação física do entrevistado com o aparato técnico. Em “Santa Marta”, a postura física das personagens diante da câmera é mais à vontade, suas atitudes são mais ativas, seu movimento corporal mais integrado ao ritmo da captação e da própria movimentação e deslocamento tanto da equipe quanto do aparato técnico. Essa integração também é alterada pelo próprio conhecimento das personagens do processo de produção e sua relação como expectadores da televisão aberta comercial. Nesse sentido, a presença do monitor como cenário nas entrevistas amplia essa tomada de consciência pelo personagem do processo de captação, alternando sua performance diante da captação. Pois a percepção da captação é imediata. Pode se ver, ao mesmo tempo, que se grava. Instantaneidade que acrescenta um pulsar à captação do aparato eletrônico, que vai ser potencializada pelo aparato digital.

As relações do morro com o universo da cidade são sempre problematizadas nas entrelinhas dos depoimentos, seja na presença do interesse dos moradores do morro pelos costumes da cidade, como a ginástica, seja na educação dos filhos que passam o dia “rodando” pelas ruas da cidade, seja na relação da comunidade com o aparato policial. Porém, a mais forte declaração de problematização dessa relação é quando um entrevistado, na associação de moradores, se diz vítima de um equívoco da imprensa que o qualificou de traficante em uma matéria jornalística num jornal impresso. Esse depoimento é bastante rico e desencadeia uma série de falas que

procuram confrontar a população com instâncias de poder estabelecido na sociedade, qualificando a fragilidade daquela população quando confrontada com essas instâncias de poder.

A sequência que apresenta um diálogo da equipe com alguns adolescentes e jovens reunidos na associação de moradores do morro é extremamente rica no que diz respeito a perspectivas de futuro na comunidade. As personagens vão delimitando espaços de atuação e estratégias de comportamento para irem se formando no morro, mas quando o assunto são as perspectivas futuras e sonhos profissionais elas são extremamente duras consigo mesmas. Os sonhos são simples (marinheira, professora, desenhista, advogado, jogador de futebol) e trazem nas entonações e pausas a constatação da dificuldade ou incapacidade de serem realizados. Há um jovem que se destaca pela postura consciente e fala redundante, ele diz que o emprego que a sociedade separou para ele (gari), ele não quer e que queria ser desenhista profissional, que poderia haver faculdade para os pobres. E quem fala é o jovem Marcinho VP, dois anos antes de entrar para o mundo do crime. Sua fala é forte e ilustra a falta de opção dos jovens da comunidade que não possuem a liberdade de escolha na vida profissional.

Mais do que tipos sociológicos, como nos anos de 1960, agora o documentário procura histórias pessoais, particularidades que vão formando um mosaico e ilustrando as estratégias de sobrevivência de comunidades, que convivem com problemas semelhantes. A violência deixa de ser uma tese e se faz presente nos detalhes da obra, passando a ser elemento configurador da comunidade, presente nos momentos mais insuspeitos e se libertando do julgamento do autor. Apesar de

reconhecer sua presença constante na comunidade, a obra não procura identificar nem classificar suas origens, mas principalmente ilustrar como as pessoas, no seu cotidiano, convivem com seus efeitos e superam suas conseqüências. No entanto, o mais eloqüente discurso de “Santa Marta” é a qualificação dos moradores como trabalhadores que enfrentam as dificuldades da convivência próxima com o universo da contravenção, mas que resistem por pura convicção e honradez. Essa dignidade ética dos moradores é ressaltada nas inúmeras falas das personagens e se corporificam na estrutura da obra ao abrir o filme com os moradores indo para o trabalho e fechar, na última seqüência, com a mesma estrutura de pequenas entrevistas, tipo povo-fala, com os moradores retornando do trabalho.

Diferente de *Maioria Absoluta*, que nos questiona e nos instiga à ação, *Santa Marta*, nos mostra uma realidade e nos questiona não incisivamente, mas sutilmente. Mostrando que a realidade apresentada é um pouco mais complexa e rica do que podemos imaginar, não nos incita a ação, mas em uma mudança de perspectiva em relação a um universo.

Os aspectos técnicos da obra imprimi na narrativa ritmo, interação com o universo das personagens e um ambiente sonoro possibilitados pela alteração do suporte e dos novos equipamentos de captação e de edição de sons e imagens.

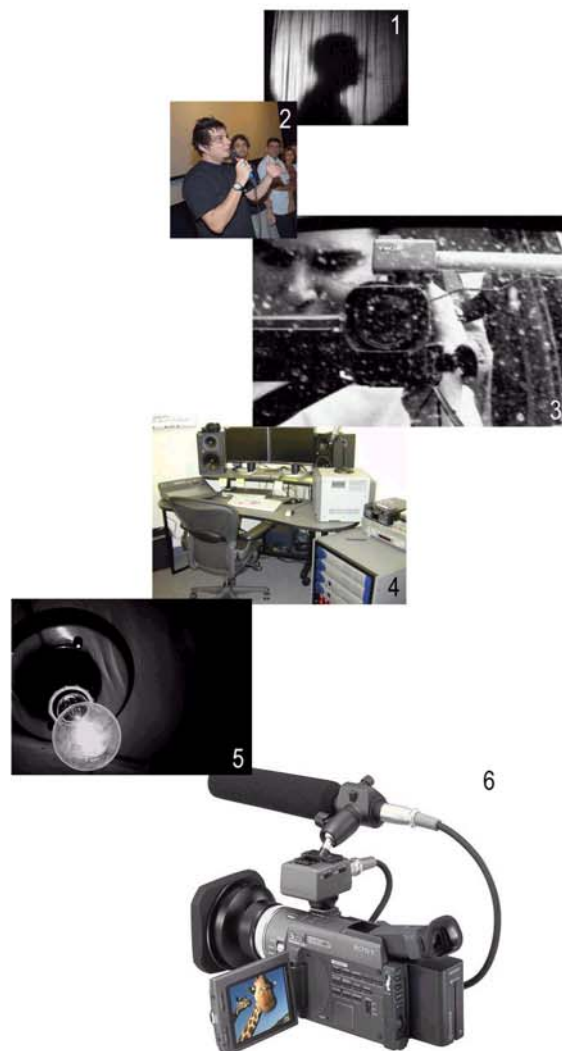


FOTO 1 - filme 33, de Kiko Goifman
 FOTO 2 - diretor Kiko Goifman
 FOTO 3 -filme 33, de Kiko Goifman
 FOTO 4 - -Estação digital de edição - Avid
 FOTO 5 -filme 33, de Kiko Goifman
 FOTO 6 - Câmera DV - digital

3 - A DIGITALIZAÇÃO

Na década de 1990 começaram a surgir comercialmente processos digitais de captação de sons e imagens e processos de finalização digital: a edição não linear, um procedimento que utiliza o computador para edição de sons e imagens. No início, esses aparatos eram muito caros e de acesso limitado a grandes produtoras, principalmente comerciais. Nada comparado à popularização de nossos dias. Como essa parte do trabalho tratará de um processo recente e, de certa forma, ainda em percurso, optamos por não citar obras e realizadores, mas levantar as implicações dos novos aparatos de forma mais ampla no panorama da produção documental atual.

com a introdução do sistema numérico (tratamento digital da imagem em computadores), é a própria natureza, o estado e a substância da imagem técnica que se transformam radicalmente, produzindo uma revolução tão decisiva na história da representação plástica do mundo quanto a que o correu no renascimento, com a sistematização do modelo clássico” (MACHADO, 1988. p 11).

Se para alguns essa revolução técnica foi realmente um elemento renovador na forma de se pensar a produção audiovisual, para outros foi somente uma renovação no suporte, sem alterar os processos de composição da obra documental. O que nos interessa é verificar como essas mudanças atuam na realização dos filmes.

Nesse processo, o primeiro ponto que levantamos é a alteração da composição da imagem. O que antes, no cinema, era realidade, pois a imagem estava ali, impressa na película do filme, a partir do processo eletrônico transforma-se em um fenômeno, que necessita um decodificador próprio para ser visualizada. Agora, com a digitalização, ela é formada a partir de uma combinação binária de números. Esse caráter extremamente técnico e exato da composição da imagem digital nos confronta com um real encontro da técnica com a arte, “talvez estejamos caminhando rumo a evidência de que as práticas da ciência, da técnica e da arte não sejam assim tão diferentes entre si.” (MACHADO, 1996. p.13).

O segundo ponto é a transformação dos aparatos de captação de imagens. Se no início da década de 1990 nos espantávamos com os tamanhos reduzidos das câmeras e a diminuição de seus pesos, hoje temos possibilidades de captação impensadas como micro câmeras e sensores digitais. Devemos creditar parte desses avanços à utilização dos processos de captação em outras áreas. Assim, como a cobertura de guerra e toda a pesquisa militar, possibilitaram avanços técnicos em procedimentos depois utilizados no cinema,. Hoje em dia áreas como medicina, segurança, engenharia e informática são campos de gestação de procedimentos e técnicas que depois serão utilizadas em outras áreas como o cinema documentário e a própria televisão. No que se refere às novas câmeras, o digital, com equipamentos menores e mais leves, veio alterar em muito a composição de equipes e os procedimentos no instante da captação. Desde o aumento da presença feminina atrás das câmeras até a transformação da atitude do fotógrafo na gravação. Nesse ponto gostaríamos de destacar a dramaturgia natural não só do entrevistado, mas também do entrevistador e sua equipe. Com os novos equipamentos, a reflexividade do

processo é mais facilmente captada e a interação do objeto do filme com a mediação técnica é mais naturalmente vivida. Esse processo ainda tem muito a ser explorado, imagens feitas com micro câmeras ainda exercem fascínio e nos desafiam, como as imagens do interior do nosso corpo. Processos de captação, com câmeras ocultas ou não, ainda nos mobilizam pela naturalidade e ritmo da realidade que o aparato consegue captar. “É preciso refletir sobre os aspectos ao mesmo tempo estéticos, antropológicos e políticos da utilização da câmera DV a partir da própria idéia de leveza e de imersão do corpo” (ROTH. Laurent In MOURÃO, 2005. p. 35). Essa imersão é um elemento fundamental para pensarmos na possibilidade efetiva de alteração nos processos de captação. Se, anteriormente, tínhamos equipamentos pesados que solicitavam um certo tipo de procedimento, agora, com a leveza e a praticidade das câmeras, o fotógrafo tem alterado consideravelmente sua performance, possibilitando uma interação maior com o objeto e uma mediação mais fluida do objeto com o aparato técnico. Se as transformações estéticas são mais facilmente percebidas na fotografia, nos enquadramentos e nas inúmeras possibilidades de movimentação nos planos, o caráter antropológico e político na utilização do DV ainda é pouco percebido. Porém, o que o formato sugere é uma preocupação ética, pois a simplificação dos equipamentos vem permitindo comportamentos cada vez mais questionados e questionáveis. Laurent Roth nos apresenta uma outra transformação:

...gostaria de falar do cinema como arte da mão e arte da palavra. Arte da mão porque, com a câmera DV, estamos diante de um processo da renovação ensaística, da renovação artesanal do cinema, com toda a promessa democrática que isso implica. E arte da palavra, porque acredito que a grande

evolução trazida por essa câmera – para além do aspecto de ligação com o mundo visível, com o mundo sensível – está na relação com a palavra, pela facilidade de se registrar o som denomino a câmera DV que utilizo como um gravador de alta resolução icônica (ROTH. Laurent In MOURÃO, 2005. p 35).

A captação do áudio é realmente fundamental nas linguagens documentais. Para o documentário a possibilidade de captar os sons de uma realidade com procedimentos mais diretos e com menor aparato técnico, permite a diminuição da interferência da equipe e dos procedimentos técnicos na realidade captada. O que a câmera DV possibilita é uma sensibilização maior do aparato no processo. Possibilitando tanto uma captação mais precisa, como uma edição mais elaborada.

Mudanças efetivas se deram no campo da montagem e/ou edição com o digital. O que antes era pensado de forma linear e direta agora ganha proporções bem mais complexas, alterando a forma de se elaborar um produto audiovisual. Desde a própria seqüência lógica das ações no momento da edição até a manipulação e alteração de elementos após a captação se transformaram com a edição não linear. As possibilidades de se trabalhar áudio e vídeo numa estação digital ampliaram a manifestação de subjetividade dos realizadores, pois com a infinidade de recursos desses equipamentos as imagens e sons captados podem sofrer inúmeras interferências no sentido de ampliarem seus significados e expressarem as sensações e sentimentos do realizador. No entanto, podemos observar um descompasso entre as novas alternativas de edição e de captação; na verdade muitas possibilidades desta são desprezadas no instante da edição e vice-versa. O desafio maior imposto aos realizadores é o uso criativo e criterioso desses novos aparatos. Ao mesmo tempo em que aumentam as possibilidades, multiplicam também as probabilidades de erros e

equivocos. A máquina oferece infinitos recursos que devem ser conhecidos pelos realizadores para serem utilizados a partir de uma necessidade criativa na obra, sem incorrer no equívoco de se usar a tecnologia como fim, alterando uma obra somente para possibilitar a utilização dos mesmos. Haverá sempre recursos no ato criativo e “...quanto mais a máquina se desenvolve, mais ela nos obriga a nos deslocar e a nos provar que sempre haverá tarefas que ela não poderá cumprir” (MACHADO, 1996. p 10).

Além da mudança de perspectiva com a edição não linear, a mudança de reflexão em cima de um material bruto e as novas possibilidades de alteração de áudio e vídeo, deve-se destacar o enorme barateamento dos processos com conseqüente aumento das possibilidades de acesso. Se ainda não podemos falar em democratização dos meios é inegável o fato de, não só produtoras de vídeo e emissoras de televisão, mas residências e espaços de ensino estarem utilizando, cada vez mais freqüentemente, programas de edição não lineares em computadores privados, alterando o poder diante do processo. Se na maioria das obras documentais a finalização estava ligada a grandes grupos e produtoras que tinham orçamentos gigantescos e poder de preparar a obra para a veiculação, com o acesso caseiro a processos de edição via computadores, a instância de poder e de significação nas obras ganha um elemento novo e extremamente perturbador: liberdade criativa e, até certo ponto, econômica, pois os realizadores podem criar estruturas de finalização extremamente independentes.

mas a edição é certamente uma questão fundamental no DV. Devido às possibilidades de manipulação digital, todas as formas de mediação vêm à tona – mas assim como no mais simples dos níveis logísticos, a necessidade de editar

automaticamente, por assim dizer, desmente pelo menos um aspecto do suposto custo efetivo do DV. Muitas das vantagens claras do DV durante a filmagem são simplesmente negadas pelas realidades do processo de edição. Editar ainda exige tempo, e quanto mais material – o que é encorajado pelo custo barato do DV – mais tempo requer. (WINSTON. Brian In MOURÃO, 2005. p. 20)

No que se refere à veiculação, estamos apenas começando a presenciar mudanças a partir da digitalização das transmissões. No campo efetivamente comercial do mercado de televisão, apesar da captação e finalização já estarem atualizadas com o novo formato a parte de transmissão ainda não incorporou totalmente a digitalização. Esse processo de mudança para o que hoje se chama de tv digital ainda é pauta de políticas públicas e confrontos empresariais e políticos para a definição do formato a ser adotado no país. No âmbito dos cinemas, a maioria das salas exibidoras trabalha ainda com projetores de película, mas já existem algumas poucas experiências no país em projeção digital. A maior novidade na veiculação digital de obras documentais vem da rede mundial de computadores: a internet. Com a crescente utilização de banda larga e processadores cada vez mais potentes nos computadores, a rede hoje já possibilita a veiculação de obras documentais em *sites* especializados, como o “porta curtas” da Petrobrás ou *sites* pessoais dos realizadores, das obras ou ainda de festivais, como o “fluxus”.

existe a ilusão de liberdade porque os produtos podem ser finalizados até mesmo na fase da montagem. Mas ainda resta o problema da divulgação, da difusão das obras, que é uma etapa fundamental. E nisso tudo reside um problema político e econômico (ROTH. Laurent In MOURÃO, 2005. p.38).

Esse suposto aumento dos canais de veiculação com a digitalização não deve ser confundido com democratização. Temos ainda, principalmente no Brasil, um acesso restrito dos meios produtivos e dos terminais de acesso à internet. No entanto, no que tange a liberdade e independência dos realizadores há de se notar uma alteração substancial na produção documental contemporânea brasileira, o que pode ser observado na independência dos temas e na fluência das narrativas que a cada dia procuram novas e pessoais formas de apresentarem suas obras.

Na contra mão dessas mudanças há quem acredite que a digitalização não apresenta mudanças substanciais e seja apenas um novo suporte técnico de trabalho. Que as mudanças implementadas pela tecnologia apenas correspondem a uma transformação que se deu em vários setores da sociedade, alternando as ferramentas, modificando os processos, mas sem mudar a essência do trabalho. Nessa linha temos a esclarecedora opinião de Brian Winston:

na minha opinião não se pode justificar novas narrativas, novas formas de edição, novos estilos, novos métodos de pesquisa para o documentário simplesmente porque se tem um novo meio de registro que, na verdade, nada mais é que um novo sistema de modulação de sinal. Isso não quer dizer que não se possa fazer todo tipo de coisa com maior facilidade, a um custo menor e etc; mas deve-se questionar sim, o que exatamente é tão revolucionário no DV, além disso. Ainda que reiterado com a estridência é mera retórica dizer que o DV anuncia um novo amanhã. (WINSTON. Brian In MOURÃO, 2005. p.16/17).

Talvez ainda não estejamos preparados para compreender a verdadeira alteração que se dá no comportamento de um ser humano em relação aos instrumentos utilizados por ele na execução de uma tarefa qualquer. No caso do documentário, como é crucial o instante da tomada, o que nos resta a imaginar é

como a mediação técnica e a diferença nos aparatos técnicos vão alterar o comportamento das equipes e dos objetos das filmagens.

Mesmo nas artes artesanais clássicas, os materiais, os instrumentos, as ferramentas, os procedimentos, as técnicas de produção são fatores condicionantes que interferem substancialmente na forma, no estilo e – por que não? – na própria concepção das obras. Nenhuma leitura dos objetos culturais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a “lógica” intrínseca do material e os procedimentos técnicos que lhe dão forma. A história da arte não é apenas a história das idéias estéticas, como se costuma ler nos manuais, mas também e sobretudo a história dos meios que nos permitem dar expressão a essas idéias (cf. Costa, 1987:7) . Tais mediadores, longe de configurarem dispositivos enunciativos neutros ou inocentes, na verdade desencadeiam mutações sensoriais e intelectuais que serão, muitas vezes, o motor das grandes transformações estéticas (MACHADO, 1996. p.11).

Tais dispositivos, nos documentários, se mostram ainda mais enunciativos e desencadeadores de alterações, tanto no instante da tomada como no processo de finalização, formando, assim, uma rede de implicações nas escolhas formais dos realizadores que com toda essas novas possibilidades vão alterando e renovando as formas de se contar uma história.

3.1 “O outro sou Eu” – 33 – Kiko Goifman

O documentário “33” de Kiko Goifman é um filme autobiográfico. Nele o diretor se coloca como o personagem principal, o objeto, o enunciativo e o realizador. O filme retrata a busca do diretor por sua mãe biológica. Para isso ele se dá 33 dias de busca que coincide com a sua idade, 33 anos, no ano de realização do filme, 2001. Na

verdade, a finalização e, portanto, data dos créditos do filme é 2003, mas o processo de captação e o desenrolar da narrativa é no ano de 2001.

O filme, todo captado e finalizado em digital, tem uma atmosfera de filme *noir* e um clima de investigação. Alguns elementos caracterizam essa atmosfera: fotografia em preto e branco, imagens em sua maioria noturnas e a presença insinuante de um ou outro cigarro, um clima policial. É interessante essa opção do diretor: ao tratar um tema tão pessoal adotar um clima de filme policial e uma atmosfera quase ficcional. Esse caráter fica claro logo no início quando o diretor explica sua proposta e sua metodologia de trabalho. Nesse ponto é interessante perceber a coincidência da preparação do filme com o próprio filme. Ao desvendar seu método, o diretor nos coloca dentro de sua busca além de inserir todo processo de preparação na própria narrativa, que a partir desse dado é cronológica e extremamente divertida. Portanto essa cronologia da montagem pode não corresponder à cronologia da captação, mas na montagem é sugerida a sequência das cenas pelo passar do tempo. “É um jogo de coerções propostas livremente pelo realizador a si próprio – mas, uma vez que se propôs essas coerções, terá que obedecê-las até o final da filmagem” (BERNARDET. Jean Claude In MOURÃO, 2005. p.145).

Os primeiros planos já pontuam o clima de filme *noir* e trazem um elemento de mistério, pois as imagens do próprio narrador/diretor são sempre confusas, em meia fusão ou em reflexos de espelhos e vidros. Não se identifica clara e objetivamente, no início, o agente do discurso. O expectador é informado que o diretor é quem está narrando e que aquela é a história de sua busca pessoal, mas seus traços, sua identificação total, ainda são cheias de mistério, que só vai ser quebrado em um instante místico do filme: ao anunciar o próximo dia de gravação, uma sexta-

feira, dia 13, e também o décimo terceiro dia de captação. Só nesse instante o diretor aparece sem reflexos, câmeras ou imagens fluídas. Ele fala de frente para a câmera.

Outro elemento que chama atenção na narrativa é a presença constante de imagens subjetivas. Na verdade, como a narrativa é em primeira pessoa, o filme é um relato pessoal do realizador sobre sua busca. Nesse sentido é natural a presença de câmeras subjetivas, olhares da janela sob o desenrolar urbano das pessoas e dos carros. Essas imagens, além de um clima de solidão e procura, nos remetem ao fato de que aquela história tão pessoal e profunda, contada pelo filme, pode ser a história de qualquer um daqueles passantes, ou, ainda, que a mãe que o filme se põe a procurar pode ser uma daquelas senhoras nas ruas e nos carros, ônibus e metrô. Na verdade os planos de cidade à noite são quase como a expressão da solidão imposta ao realizador durante o processo. Além da figura de sua parceira, o filme apresenta uma procura solitária, perfeitamente traduzida no clima *noir* instaurado na narrativa. Outra sugestão dessas imagens urbanas é vazio, falta, perfeita tradução da busca. Se há uma busca, necessariamente há uma falta, uma ausência. E esse sentimento é materializado na fotografia, na composição e na ambientação da narrativa.

Os primeiros personagens, após a apresentação do diretor, são os detetives particulares. Essa sequência é extremamente divertida e, apesar de não ilustrar o método usado pelo diretor explicita bem o sentimento que rege as pessoas que estão em algum processo de investigação. A imagem do detetive particular é construída a partir de um humor requintado, discreto e irônico. Suas frases feitas e teorias investigativas são ilustradas através de discursos seguros e performances duvidosas, mas com um olhar extremamente cuidadoso. O diretor usa as figuras dos detetives e de um extremo bom humor em retratá-los, para nos informar da complexidade de

possibilidades que seu projeto sugere. Na verdade, ao ouvir o relato dos detetives o espectador é informado da real dimensão do projeto do diretor. As implicações mais emocionalmente corrosivas e os métodos mais eticamente escusos são colocados à escolha do diretor que opta por uma trajetória pessoal e pública. Nesse sentido, vale destacar a utilização dos meios de comunicação de massa usados pelo realizador, inclusive incorporando-os à narrativa. Essa profusão de mecanismos informacionais paralelos à narrativa, porém incorporados à ela é própria do aparato digital.

Durante o processo de realização o diretor manteve um diário na internet onde relatava o dia-a-dia das investigações, abrindo espaço para que qualquer pessoa acompanhasse e interferisse em sua busca. Alguns personagens do filme, como o atual diretor da Santa Casa de Misericórdia, em Belo Horizonte, foi localizado a partir desse diário. A seguir trechos do diário em seu primeiro dia de relato:

Nos próximos 33 dias farei um diário. A proposta em poucas palavras: não conheço minha mãe biológica, nem pai, nem tia. Farei um documentário sobre a busca dessa mãe. Ao mesmo tempo, escreverei um diário *online* da procura...Amanhã entrevistarei alguns detetives do “mundo real” e apresentarei a pauta temperada de angústias. Esse é um ponto fundamental do projeto: fazer um documentário no qual a busca de minha mãe biológica às vezes se tornará um pré-texto. Muito será registrado por uma câmera digital. Como a proposta é um documentário – com algumas pretensões artísticas – digo de antemão que deixarei o tom meloso das freqüentes buscas de parentes desaparecidos para os dominicais das TVs (33 – site oficial).

Outro dado na utilização dos meios de comunicação é a divulgação do projeto na imprensa escrita, e nas emissoras de televisão. Inclusive esses momentos são mostrados no produto final do filme, tanto as matérias quanto os programas de televisão: um em Belo Horizonte e outro nacional, o Fantástico, da Rede Globo. A

reportagem deste último é incorporada de tal forma à narrativa do filme que a apresentação de uma das personagens se dá através da narrativa jornalística do programa. Essa espécie de rede de informação, articulada pelo diretor com a mídia e com o diário, estabelece um elemento de jogo de informação que está presente durante todo o filme. Desde o início, o método estabelecido pelo realizador já imprime à narrativa uma estrutura que coloca o espectador como parte de um jogo ao tentar interpretar as dicas e pistas estabelecidas pelos personagens e pela narração do diretor.

Outro elemento que, além de imprimir a ordem cronológica da captação, aumenta esta sensação de jogo é a marcação por créditos inseridos abaixo da tela com a marca do dia daquela seqüência. Além de ilustrar o decorrer do filme, portanto do processo de investigação, esses números nos remetem ao desenrolar da vida, do tempo e das pretensões do filme, que na realidade vão sendo estabelecidas a partir da própria relação com o passar do tempo.

Algumas seqüências do filme são construídas com leituras totalmente subjetivas e criativas da realidade, construídas com fotografia, montagem de som e edição bem distantes da visão naturalista de composição. A primeira dessas seqüências é a viagem para Belo Horizonte, que vai sendo construída com imagens cotidianas de estrada, carro, retrovisores, movimentos. Depois da chegada a Minas há duas outras bastante interessantes: a primeira é a chegada ao prédio Santa Genoveva, onde um plano seqüência subjetivo vai desvendando os passantes, e, enfim a seqüência mais rica: a ida ao mercado municipal onde a reflexão e a montagem do som vão construindo um ambiente de sonho e delírio, possibilitados de certa forma, por um tratamento das imagens e do som.

O som é outro elemento importante na narrativa. Além das próprias vozes das personagens entrevistadas e ruídos ambientes, há uma concepção de trilha sonora feita pelo grupo Tetine, extremamente adequada à narrativa. Essa trilha ajuda a construir o clima de mistério e investigação através de opções contemporâneas de composição com o uso da música eletrônica e referências a filmes policiais. Há também um traço extremamente urbano e moderno na concepção sonora que localiza a narrativa num perfil de conflito urbano, sonoridade de metrópole, onde os ruídos vão se integrando a um ritmo alucinante da vida nas cidades.

Segundo Jean Claude Bernardet, “33” “...é o que eu chamaria de documentário de busca” (BERNARDET. Jean Claude In MOURÃO, 2005. p.143). Projetos cinematográficos “...que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido” (BERNARDET. Jean Claude In MOURÃO, 2005. p.144). Essa imprevisibilidade da narrativa acrescenta ao filme certo tom de deslumbramento do desdobramento dos acontecimentos. O espectador vai fazendo conjecturas e se perguntado sobre as razões dos caminhos escolhidos pelo diretor/investigador e personagem. Esse estar presente da câmera durante o processo do desenrolar dos dias, da passagem do tempo e da incerteza da investida, é o que traz um dado novo de percepção ao filme. Uma curiosidade *voyeurística* do espectador de acompanhar o desenrolar de uma história que poderia ter outro desdobramento. Na verdade, em alguns momentos do filme o próprio diretor deixa claro que encontrar a mãe seria já um dado secundário, o principal é o desvelamento, durante o filme, de uma busca, de uma procura, de um vazio. A intensidade com que cada personagem vive a trama nunca é maior do que a intensidade do próprio diretor, isso vai

colocando o espectador como cúmplice dessa procura e como *voyeur* nesses caminhos. Tanto que a comunicação do diretor vai ficando mais coloquial e pessoal, chegando a frases como “vou beber”; e ao final de uma investigação: “nada”. Essas questões são potencializadas pela interação do operador/diretor com a câmera DV. Ela funciona como uma prótese. A todo tempo acompanhamos a própria “câmera em punho” nas imagens refletidas, sendo incorporada ao aspecto físico do realizador.

Mesmo que o filme se direcione para uma fronteira tênue com a ficção e que construa o desenvolvimento de sua narrativa em parâmetros ficcionais, o calor dos depoimentos e a riqueza dos personagens reais vão imprimindo verdade à busca do diretor. Mesmo que se reconheça aquelas cidades mostradas no filme, as imagens são extremamente subjetivas e filtradas pela sensação do diretor/personagem. Nesse filtro podemos observar um extremo cuidado no tratamento digital das imagens e na elaboração sonora na montagem. As seqüências vão sendo construídas mais pela sensação do realizador do que pelo próprio desenrolar efetivo dos acontecimentos. A todo momento somos informados do estado de espírito da personagem e esse estado vai sendo diluído em planos, fotografia, ritmo, música, ações e construções. Reside aí um dos grandes méritos do filme: construir climas emocionais e extremamente subjetivos e sensíveis numa atmosfera fria, ficcional e policialesca que no decorrer da narrativa vai envolvendo o expectador e se transformando num relato sincero, autêntico e rico.

O jogo de informação e de mídias estabelecido pela narrativa e a ambientação sonora e visual, possibilitada por um tratamento digital do material, são possibilidades novas apontadas pela obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início dessa pesquisa havia a localização de algumas mudanças tecnológicas e a constatação de novas alternativas utilizadas por realizadores em diferentes épocas para exprimirem suas inquietações e suas maneiras particulares de contar uma história. Ao procurar uma relação direta entre renovação tecnológica e desenvolvimento de novas linguagens, descobrimos que essa relação não é causal e muito menos direta, como imaginávamos.

Em primeiro lugar há de se considerar a pulsação de uma novidade tecnológica, que ao surgir, vem, normalmente, para responder a uma carência, um desejo daquela época em renovar os instrumentos de produção de sentido em cada área. Ou seja, as inovações tecnológicas não surgem por simples pesquisa e descobertas, mas por um anseio natural do homem em renovar-se.

Quando nos deparamos com a fragilidade dos primeiros aparatos de gravação de som direto, como vimos no filme *Maioria Absoluta*, é natural percebermos o valor simbólico dos depoimentos e do ritmo estático e intenso da obra de Leon Hirszman. Da mesma forma como a naturalidade dos moradores do morro vai sendo desvendada pela leveza da câmera de Eduardo Coutinho no filme *Santa Marta* e, finalmente, a construção do clima *noir* e do jogo investigativo travado por Kiko Goifman no filme “33”. Mais do que três obras representativas de momentos diferentes da história do

documentário brasileiro, esses três filmes ilustram bem a relação do aparato com as opções formais de seus realizadores. Relações estas que nos serviram de parâmetros para as conclusões a que chegamos, as quais se seguem.

Ao definir Dramaturgia Natural, Sérgio Santeiro dimensiona as atitudes, pausas, olhares, ações, etc dos entrevistados que, à margem do discurso verbal, estariam também atuando no processo de formação do discurso do filme. Para identificarmos a atuação da mudança de equipamentos nesse ponto, gostaria de imaginar certa dramaturgia também dos componentes da equipe de captação, pois em resposta e confronto a ação natural das personagens estaria também compondo uma dramaturgia total da cena. Nesse sentido, o aparato técnico de captação vem se alterando a cada novidade. As câmeras foram ficando mais leves, seu acionamento mais imediato, microfones ficaram mais sensíveis e toda essa transformação alterou o comportamento e a formação das equipes, influenciando a própria geografia da cena se pensarmos a disposição dos elementos e pessoas no instante da captação. Assim, todos os presentes, de entrevistados ou retratados aos integrantes da equipe, comporiam uma dramaturgia total da cena, mesmo parte deles estando fora do enquadramento, portanto invisíveis ao expectador.

No que diz respeito aos avanços de edição, montagem e finalização o que podemos perceber é que cada vez mais as novidades técnicas possibilitam uma interferência maior no material captado. Ao mesmo tempo, as novas tendências e linguagens procuram abrir o campo documental para expressão da subjetividade dos autores a ponto de se questionar o caráter documental de certas obras, visto que são

tão manipuladas e alteradas para exprimirem sentimentos e sensações, que parecem perder o elo com a realidade.

No que diz respeito ao conteúdo, notamos um desenvolvimento curioso. Nos anos de 1960, o “outro” do filme, caracterizado por Bernardet como sociológico, era o nordestino, o “outro” de classe, distante e injustiçado socialmente, que esperava da classe média uma atitude para transformar sua situação. Com o avanço dos aparelhos, poderíamos imaginar que teríamos mais condições de chegar a esse outro tão distante. Assim, nos anos de 1980, o outro já não era tão distante e estava ali, do nosso lado, o favelado, que podemos caracterizar como um outro antropológico. Já não temos a prepotência de sermos os transformadores da sua situação, mas a técnica já nos permite conhecer e conviver com aquela realidade tão injusta e vítima de uma política urbana que não os reconhece. Enfim quando criamos próteses digitais que nos permitiriam chegar ao coração do outro à garganta do outro, esse outro não é o outro, mas somos nós. Talvez um “outro” psicológico que ao se investigar, se descobrir, encontra com perplexidade a humanidade presente em todos os outros.

No que consiste à produção e viabilização financeira das obras documentais, acreditamos estar havendo uma verdadeira revolução ainda pouco sentida política e socialmente, mas que em breve começará a se revelar. Durante toda a história do documentário um fator extremamente importante para se pensar uma obra era a origem do financiamento para a realização daquele filme. No documentário, principalmente, esse fator é altamente relevante pois nele estão envolvidas questões éticas e interesses políticos, econômicos e até pessoais. Com a popularização de novos formatos e o uso caseiro de câmeras e ilhas de edição, novos realizadores se

sentem mais livres para tratarem de temas, independentes de tendências, financiamentos, políticas e interesses comerciais. Seria inocência falar em democratização dos instrumentos de produção, mas a verdade é que estamos, realmente, caminhando para uma popularização e um vertiginoso aumento de filmes pessoais, livres de interesses maiores como temos observado nos festivais dos últimos anos. Inúmeros são os realizadores que procuram produzir independente de governos, instituições e empresas, o que até pouco tempo seria impossível, ou melhor, impensável tendo em vista o controle dos meios de produção e o alto custo dos equipamentos.

Outra revolução silenciosa, que vem combater o principal problema do documentário(distribuição) é a internet. A produção documental brasileira é extremamente diversa, rica e curiosa, no entanto a visibilidade das obras é restrita a um público iniciado e a freqüentadores de festivais. Com a crescente disponibilização de documentários na rede, em *sites* especializados, de festivais e de emissoras, a veiculação começa a alterar suas formas e a atingir um público até então, impensável. Mais importante do que tentar identificar mudanças de linguagens propiciadas pelas novas tecnologias é pensar que essas novidades são ferramentas colocadas a disposição dos realizadores. O que renova e altera uma linguagem é o que o diretor vai fazer com essa nova ferramenta e não a ferramenta em si. Renovação no mundo audiovisual existe a todo instante, a inovação estará no uso criativo e revolucionário dessas renovações.

FILMOGRAFIA

Maioria Absoluta

Documentário – 18”

Brasil 1962

Fotografia e Câmera: Luiz Carlos Saldanha

Produção Executiva e Som Direto: Arnaldo Jabor

Montagem: Nelson Pereira dos Santos

Narração: Ferreira Gullar

Coordenador de Produção: David E. Neves

Letreiros e Assistente de Montagem: Lygia Pape

Co-roteiristas: Aron Abent, Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor

Sistema de Sincronização: Luiz Carlos Saldanha

Laboratórios: Líder Cinematográfica e Atlântida Cinematográfica

Argumento, Roteiro e Direção: Leon Hirszman

Santa Marta, duas Semanas no Morro

Documentário – 54”

Brasil 1986

Produção: ISER

Fotografia: Breno Silveira

Som: Jorge Saldanha

Assistente de Som: Bruno Fernandes

Edição: Paulo Pessanha

Assistente de Direção e Edição: Sérgio Goldenberg

Assistentes de Produção e Reportagem: Maria Inês de Rezende, Regina Rocha,

Sidimar Augusto

Produção Executiva: Breno Kuperman

Direção de Produção: Frederico Moraes

Direção: Eduardo Coutinho

33

Documentário – 1’10”

Brasil 2004

Produtoras: Paleo TV e Plateau Produções

Montagem: Diego Gozze

Música: Tetine

Roteiro: Cláudia Priscilla, Kiko Goifman

Direção de Produção: Cláudia Priscilla

Produção: Jurandir Muller

Direção: Kiko Goifman

BIBLIOGRAFIA:

ALTAFINI, Thiago. **O Documentário Brasileiro – Evolução Histórica da Linguagem**. Acessível a partir de: [W w w . b o c c . u b i . p t](http://www.bocc.ubi.pt) . 1999.

AUTRAN, Arthur. O Nacional-popular em Eles não usam black-tie. **Revista Cinemais** número 15, janeiro/fevereiro de 1999.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995.

-----, **A Imagem..** Campinas, SP: Papirus Editora. 6ª ed, 2001.

AVELLAR, José Carlos. Seeing, Hearing, Filming: Notes on the Brazilian Documentary. In Randal Johnson e Robert Stam (org), **Brazilian Cinema**. Nova Jersey, Associated University Press, 1982: nova edição em 1987.

BARSAM, Richard. **Non-Fiction Film – A Critical History**. EUA, Indiana Univ. Press, 1973.

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In **O cinema, ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. **O Documentário e o Filme de Ficção: Relativizando as Fronteiras**. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 1997.

BERNADET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979

-----, **Cineastas e Imagens do Povo**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

-----, **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

-----, Le Documentaire in Paulo Antônio Paranagua. **Le Cinema Brésilien**.(org). Paris. Cevtre Georges Pompidou, 1987.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1953.

CÉNDAR, Ana Cristina. **Literatura não é Documento**. Rio de Janeiro. Mec/Funarte, 1980.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA. Flávio Moreira da (org.). **Cinema Moderno - Cinema Novo**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

DÁ-RIN, Sílvia. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e Imagem. *In O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LABAKI, Amir. **È Tudo Verdade. Reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed., 2004

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1996.

----- **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

-----As Três Gerações do Vídeo. *In: Revista Sinopse*, São Paulo, Unesp, 2001.

MARSOLAIS, Gilles. **L'aventure du cinéma direct revisitée**. Quebec: Les 400 Coups, 1977.

MOTA, Regina. **A Épica Eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOURÃO, Maria Dora e Labaki, Amir. **O Cinema do Real**. São Paulo: CosacNaif, 2005.

MENDES, Gilberta. Som direto: sua técnica. *In: Revista Filme e Cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme,

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do cinema Direto no Brasil). *In: COSTA. Flávio Moreira da (org.). Cinema Moderno - Cinema Novo*, Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1966.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality**. EUA, Indiana University Press, 1981

- , **Blurred Boundaries**. EUA, Indiana University Press, 1994.
- , **A voz do Documentário**. In Ramos , Fernão (org) . *Teoria Contemporânea do Cinema* . São Paulo, Ed. Senac. (no prelo)
- ODIN, Roger. A Questão do Público. Abordagem Semio-pragmática. In Ramos, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo, Ed. SENAC. (no prelo).
- PEREIRA, Araken Campos. **Cinema Brasileiro – Relação de Documentários (Educativos e Instrutivos)**. Santos, Ed. Cinema Brasileiro, 1972.
- RAMOS, Fernão. Documentário Mudo e Documentário Sonoro in Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, ArtEditora, 2000.
- , O Que é Documentário?. In Ramos, Fernão (org). **Estudos de Cinema SOCINE**. Porto Alegre, Sulina, 2001.
- , **Hirszman e Mauro, documentaristas**. Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes/Unicamp. Ano3 – Volume 3 – N.2 – 1999.
- ROSENTHAL, Alan. *Why Docudrama? Fact Fiction on Film and TV*. EUA, Southern Illinois Univ. Press, 1999.
- ROTH. Laurent. A Câmera DV: Órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora & Labaki, Amir(org). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- SANTEIRO, Sérgio. Conceito de Dramaturgia Natural. **Filme e Cultura**. Rio de Janeiro, n.30, ago. 1978.
- SALÉM, Helena. **Leon Hirszman - O Navegador das Estrelas**. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- , 90 anos de cinema, uma aventura brasileira. Rio de Janeiro, Metavídeo/Nova Fronteira, 1988.
- SOUZA, Hélio Augusto Godoy de. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento**. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação**. São Paulo: Summus, 2004

WINSTON. Brian. A Maldição do "jornalístico" na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora & Labaki, Amir(org). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.