

Maíra de Brito Carlos

**Pactos Documentários:
Um olhar sobre como 33, de Kiko
Goifman, revela novas possibilidades
para a prática documentária**

Universidade Federal de Pernambuco
2005

Índice

1	Refletindo sobre a prática audiovisual	21
1.1	Por uma teoria documentária	21
1.2	Discutindo um pouco sobre o gênero documentário	23
1.3	O gênero das múltiplas mudanças	30
1.4	Flaherty e Vertov	32
1.5	Grierson e o modelo clássico	34
1.6	Cinema-Direto e Cinema-Verdade	36
1.7	No Brasil, Eduardo Coutinho revigora o gênero .	39
1.8	Mais vontade, mais tecnologia, mais mudança . .	41
2	Documentário e autoria	43
2.1	O cinema e o autor	46
3	Construindo documentários	55
3.1	Narrativas documentárias	58
3.2	Procedimentos X dispositivos	62
4	Procedimentos que constroem dispositivos	69
4.1	Narrativa em primeira pessoa + autor-personagem	69
4.1.1	Autor-personagem = ficção?	79
4.2	Depoimentos e entrevistas	80
4.2.1	Cinema do verbal, cinema do real	83
4.3	O documento e o registro <i>in loco</i>	89
5	O autor e o processo (ou viagens com destinos incertos)	97
5.1	Diga 33	98

5.2	Abrindo o dispositivo	99
5.2.1	O começo	101
5.2.2	São Paulo – Belo Horizonte	106
5.2.3	A adoção	108
5.2.4	Investigando as pistas	109
5.2.5	Não é o autor que está em cena	112
5.2.6	Criando personagens	113
5.2.7	Seguir pistas ou obedecer a um roteiro? .	118
5.2.8	Pistas materiais	123
5.2.9	A busca segue um caminho, a montagem segue outro	126
5.2.10	O fim da jornada	130
6	Conclusão	135
7	Bibliografia	141

Dissertação apresentada por Maíra de Brito Carlos ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação da Prof^a Dr^a Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes.

“Toda atividade prática, quando desenvolvida refletidamente, revela padrões metodológicos que, embora não tenham surgido em função de uma teoria, guardam seu próprio rigor. Esses padrões coincidentemente vêm ao encontro de outros procedimentos desenvolvidos empiricamente e independentemente ao longo da história da produção documentária. Apesar de diferenças relativas às suas singularidades, esses procedimentos vão construindo um conjunto de métodos de produção audiovisual, com fortes repercussões sobre o fazer documentário, constituindo-se então como uma tradição. Quando um documentarista percebe que foi possível chegar a um procedimento que possui pontos em comum com os métodos de outros documentaristas, independentemente do conhecimento teórico a respeito da tradição documentária, é possível deduzir que o desenvolvimento empírico do método possui uma ordem maior [...] Trata-se pois de dar conta das questões relativas aos gêneros, do que propriamente encontrar definições rígidas para gêneros que já se provaram tão versáteis”.

Helio Godoy, *In. Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*, 2001.

Resumo

Esta pesquisa se propõe a contribuir com reflexões sobre as práticas não-ficcionais contemporâneas, observando como o gênero documentário vem se formatando no Brasil. O desafio foi analisar o filme 33, de Kiko Goifman, à luz das reflexões que têm sido feitas nos últimos anos sobre a realização de documentários, em seus vários formatos. Este trabalho encontrou abrigo em aspectos da atual tendência do estudo do audiovisual, que começa a observar os gêneros (ficcionais e não-ficcionais) não apenas como estruturas estanques, mas como possibilidades híbridas, nas quais é possível identificar procedimentos e dispositivos adequados às propostas, às linguagens e aos conteúdos intencionados por seus autores. Assim, observo a presença do autor em cena como uma das perspectivas de intensificação autoral nos documentários, considerando que essa característica está se firmando no círculo de possibilidades narrativas atuais. Para avaliá-la melhor, reflito sobre os ‘dispositivos documentários’, tendo em conta que a narrativa em primeira pessoa é um procedimento que pode estar contido num desses ‘dispositivos’. Cabe ressaltar que a autoria foi observada não somente a partir da construção do autor-personagem, mas também de outras escolhas, como o uso de depoimentos, a estética, a relação tempo x espaço, a relação realidade x ficção, o uso da tecnologia digital. 33 é tomado como exemplo elucidativo no que se refere à temática, englobando a questão da autoria a partir da perspectiva que considera o documentarista, ao mesmo tempo, ideólogo e participante ativo do filme, conduzindo o processo da filmagem a partir de sua direção cinematográfica e também de sua própria história pessoal.

Palavras-chave: Audiovisual, Documentário, Dispositivo Narrativo, Narrativa em primeira pessoa, Autor-personagem.

Abstract

This research has for objective to contribute with reflections about the practical of non-fiction films. The challenge was to analyze '33', film directed by Kiko Goifman. This work found shelter in aspects of the current trend of the audiovisual studies. It starts to observe the genre as structures with many possibilities, in which is possible to identify to procedures and gadgets shared for some audiovisuais sorts, adjusted to the proposals, the languages and the intentioned contents for its authors. Thus, It was observed the presence of the author in scene as one of the perspectives of authorial intensification in sets of documentaries, considering that this characteristic is firming in the circle of narratives possibilities. For a better evaluation, I approach 'narrative gadgets', having in account that the narrative in first person is a procedure that can be contained in one of these 'gadget'. It fits to stand out that the authorship was observed not only from the construction of the author x the character but also of other choices, as the use of speeches, the relation time x space, the relation reality x fiction, the use of the digital technology. '33' is taken as a elucidative example because discusses the question of the authorship from the perspective that considers the filmmaker, at the same time, ideologist and active participant of the film, leading the process of the filming from its cinematographic direction and also of its proper personal history.

Keywords: Audiovisual, Documentary Film, Narrative Gadget, Narrative in first person, Author-character.

Introdução

Diante da amplitude que o gênero documentário vem conquistando no Brasil, a tarefa de refletir sobre o tema se torna mais necessária – e também mais gratificante, pois encontra mais visibilidade acadêmica e retorno dos próprios documentaristas, que abrem espaços para discussões durante a realização de eventos como o ‘É Tudo Verdade’ ou o ‘Brasil Documenta’, por exemplo.

Nesse sentido, esta pesquisa se propõe a contribuir com algumas reflexões sobre as práticas não-ficcionais que fazem parte do universo audiovisual contemporâneo, observando mais especificamente como o gênero documentário vem se formatando no Brasil.

Uma evidência do interesse dos realizadores é o aumento no número de produções inscritas em mostras e competições específicas para o gênero. Segundo matéria publicada na revista *Época*¹, em 2005 foram quase 400 filmes brasileiros inscritos no festival internacional ‘É Tudo Verdade’, em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo, com programação composta só de curtas e longas-metragens não-ficcionais. A organização do evento comemorou o número recorde, dez vezes superior ao da primeira edição, em 1996. Ainda segundo a reportagem, o Brasil é um dos dez maiores produtores de documentários do mundo. Mas, enquanto em outros países – como EUA, Japão e na Europa – a sede por captar o real é motivada pela fácil exibição nos canais de TV por assinatura (que muitas vezes financiam os projetos, alguns realizados pelas próprias emissoras e outros deixados sob a responsabilidade de diretores independentes escolhidos por seus projetos baratos), no Brasil a multiplicação do gênero se deve, sobretudo, ao barateamento da produção permitida pelo advento das câmeras digitais.

As vantagens das câmeras digitais são apreciadas por diretores iniciantes, mas também por documentaristas experientes como Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos e Eduardo Scorel. O lado positivo do digital está além do preço reduzido ou da por-

¹ *Com Fome de Realidade*. Revista *Época*, edição 359 - 04/04/2005.

tabilidade (que diminui o tamanho da equipe de produção): está também na facilidade de operar o equipamento. Havendo interesse em manipular a câmera, instruções básicas são suficientes para permitir que a máxima de Glauber Rocha se concretize: fazer um documentário implica em se ter “uma câmara na mão e uma idéia na cabeça”.

A tecnologia digital também possibilita captar imagens e depoimentos por minutos a fio, mais de uma hora (a depender do formato), sem medo de exagerar no gasto dos rolos de filmes, já que as fitas podem ser reutilizadas e custam menos. As entrevistas fluem mais largamente, os planos-sequência podem ser gravados várias vezes, até a perfeição. Tem-se uma grande diversidade de material a assistir e selecionar. Várias possibilidades, várias histórias, custos menores. Assim, muitos se arriscam a ser documentarista. Os resultados estão espalhados nos festivais pelo Brasil.

A efervescência chegou também ao mundo editorial brasileiro. Se há pouco mais de dois anos a bibliografia em português sobre o cinema documentário era quase insossa, muito recentemente alguns títulos foram lançados para preencher essa lacuna, como *‘Documentário no Brasil – tradição e transformação’* (2004), organizado por Francisco Elinaldo Teixeira, *‘O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo’* (2004), de Consuelo Lins, *‘Espelho Partido: tradição e transformação do documentário’* (2004), de Silvio Darin, *‘O Cinema do Real’* (2005), organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki, além da re-edição de *‘Cineastas e imagens do povo’* (2003), revisado e ampliado pelo próprio Jean-Claude Bernadet, autor da primeira versão, de 1985.

Avalio que esta turbulência em torno do documentário se faz necessária, pois praticamente toda a discussão do audiovisual no Brasil esteve centrada nos gêneros ficcionais. Dessa forma, fica evidente a necessidade de fortalecer reflexões que tenham como mote a parcela não-ficcional da prática audiovisual brasileira. Ainda para justificar a relevância do tema, considero que, com a facili-

dade de acesso à tecnologia digital, o eixo da realização audiovisual está se deslocando para o ‘registro da realidade²’ como o próprio realizador a vê e interpreta, sem o subterfúgio dos personagens³ ficcionais (mesmo que algumas vezes os personagens reais sejam, de certa forma ficcionalizados pela abordagem narrativa). A riqueza dos personagens e das situações reais não precisa servir de inspiração para a ficção. Não é preciso reconstituir ou teatralizar o que já existe porque é possível captar o ‘recorte da realidade’ em tempo real, *in loco*. Esse registro menos ‘produzido’ é valorizado pelos aspectos de imprevisto que contém.

A opção pela criação não-ficcional conquista o primeiro plano, fica mais em evidência. Cai por terra a generalização de que os realizadores que optam pelo curta-metragem, pelo registro digital e pela não-ficção estariam apenas exercitando a prática cinematográfica para depois aplicá-la em formatos maiores, ficcionais e tendo a película como suporte – inclusive porque a tendência atual é que mesmo longas-metragens sejam rodadas em digital. Acredito que há um campo próprio do documentário em seus múltiplos formatos – em curta e longa-metragem, para TV e para o cinema, no suporte digital ou fílmico.

Cabe reiterar que esta pesquisa partiu de um viés que não se resume ao levantamento histórico de como o gênero se desenvolveu no Brasil. Aventura-se a rever algumas teorias, tendo em conta que muitas delas foram formuladas na intenção de analisar

² Sabemos que o conceito de realidade é por demais elástico. Aqui ele está sendo utilizado em oposição à ficção, que é tomada como a criação de uma nova ambiência, com fatos e personagens sem que necessariamente tenham referentes externos. Ou ainda, a ficção seria a criação de um mundo que tem sua existência apenas no reino da imaginação ou criação artística e literária. Nesse contexto, tanto a literatura como o cinema possuem obras que remetem à ordem do discurso ficcional, além de também terem exemplos no sentido inverso, do discurso não-ficcional, como livros-reportagem ou filmes documentários.

³ Refiro-me a personagem como integrante do filme. Nos casos ficcionais, são representados por atores que incorporam papéis previstos no roteiro. Nos casos de não-ficção, são as pessoas convidadas a darem seus testemunhos, seus depoimentos – aqueles a quem Bill Nichols (1991) chamou de *atores sociais*.

o campo cinematográfico de forma ampla, e não para refletir sobre o documentarismo em particular. Contudo, foi extremamente enriquecedor tomá-las como fundamentos para muitas das reflexões sobre não-ficção.

Mais do que resgatar a discussão sobre autoria, desmistificar as narrativas literárias ou partir para reflexões do campo da Análise do Discurso, a proposta foi reunir pistas sobre como pesquisadores e realizadores vêm contribuindo para ampliar, remodelar e inovar a prática documentária – resultando em narrativas diferenciadas. O desafio foi, dentro dessa perspectiva, analisar o filme 33, do diretor Kiko Goifman, à luz das reflexões que têm sido feitas nos últimos anos sobre a realização de documentários, em seus vários formatos.

A pesquisa se deu de forma bastante intuitiva, sendo incrementada a cada lançamento de livro sobre a temática, a cada participação nas rodas de discussão sobre audiovisual. O objetivo foi descobrir minha própria capacidade de alinhar e descosturar perspectivas teóricas. Nesse sentido, o texto assume um caráter ensaístico. Mais do que explicitar problemas ou lançar hipóteses e confrontá-las, tentarei apontar diálogos já existentes e amadurecer considerações sobre eles.

Mesmo optando por trabalhar com um autor especificamente, preferi não manter correspondência com ele. Essa poderia ser uma possibilidade, mas Kiko Goifman estava no processo de produção de outro projeto e conversamos rapidamente somente na negociação da compra de seus filmes. Acho que, voluntariamente, não insisti no diálogo. Ter acesso aos bastidores dos filmes, aos problemas que se apresentaram na realização dele me afastaria do meu objetivo: refletir sobre o impacto dos produtos prontos e não sobre seus aspectos de produção, não sobre porque foi feita uma escolha X em detrimento de outra, Y. De qualquer maneira, pude acompanhar parte do interesse que 33 despertou nos críticos e teóricos do cinema. Muitas foram as entrevistas concedidas por Goifman, principalmente na época do lançamento dos filmes. Nessas entrevistas, ele fala sobre o 33 e também sobre sua prática

documentária como um todo. Trata de aspectos éticos, explica o porquê da criação de seus dispositivos, entre outros aspectos relacionados aos filmes.

De forma a manter a diversidade que caracteriza o estágio das discussões sobre o tema no Brasil, preferi não delimitar o campo do documentário como algo pertencente ao cinema ou ao jornalismo, pois desde as minhas primeiras observações analíticas ficou evidente que esta demarcação provocaria uma compreensão limitada do tema, desconsiderando aspectos relevantes que surgem justamente da possibilidade híbrida que marca essa prática audiovisual. Contudo, se ocasionalmente eu me referi ao documentário enquanto ‘filme’, assim o fiz tendo em conta que o suporte (fílmico) está representando o produto (documentário) em seu aspecto audiovisual, não excluindo da discussão aqueles documentários que são produzidos em formatos digitais ou em vídeo.

No mesmo sentido, optei por não partir da definição do gênero documentário (enquanto estrutura reconhecível por determinadas características predominantes) para iniciar esta discussão. A breve apresentação da trajetória histórica do documentário acaba por lançar pistas de que a determinação de paradigmas mostra-se, por vezes, inapropriada para a discussão do fazer documentário. Afinal, desde as primeiras experiências audiovisuais de não-ficção, ficava evidente que seria complicado definir características próprias e imutáveis para amarrar as novas possibilidades que surgiam – o que dificulta a criação de uma tipologia específica e fechada. Retomei brevemente algumas perspectivas do debate sobre a adequação da discussão genérica ao campo do audiovisual, mas me concentrei em compreender meu objeto de pesquisa sem necessariamente me preocupar em encaixá-lo num molde previamente definido.

Nessa perspectiva, parece interessante partir da proposta de Christian Metz (*apud* DA-RIN, 2004: 18), que emoldura o documentário como um dos ‘grandes regimes cinematográficos’, cujas fronteiras, aparentemente difíceis de distinguir, “são muito claras

e bem definidas no seu centro de gravidade; [...] podem ser definidas em compreensão, mas não em extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas”.

Dentro desse recorte, que reconhece a multiplicidade da prática e não procura fechá-la em padrões, está o cerne da observação analítica do filme 33. Ele serve de ponto de partida para a identificação de elementos que interfiram, construam e fortaleçam a narrativa documentária.

Aspectos teóricos

Este trabalho encontra abrigo em alguns aspectos da atual tendência do audiovisual no Brasil, que começa a estudar os gêneros (ficcionais e não-ficcionais) não apenas como estruturas estanques, impermeáveis e fechadas. São consideradas possibilidades híbridas, nas quais é possível identificar procedimentos e dispositivos compartilhados por vários gêneros audiovisuais, cada um adequado às propostas, às linguagens e aos conteúdos intencionados por seus autores. Assim, é perfeitamente possível um filme de ficção trabalhar com a metalinguagem e mesmo revelar seus bastidores ou ‘dar a câmera ao outro’ – vide o sucesso de *Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, EUA, 1999), ao forjar uma situação considerada típica de registros documentários. Da mesma forma, um documentário pode dramatizar na construção de seus personagens a partir da adesão de uma trilha sonora ou mesmo adotar o *flash-back* como recurso narrativo (tão comuns na tradição ficcional).

Para subsidiar esta pesquisa, parti das indicações de Michel Foucault (1992 [1969]) sobre o que é um autor, considerando o campo das Artes como um todo, enveredei pelas teorias apresentadas por Jean-Claude Bernadet (1994) e Robert Stam (2003), que avaliam as possibilidades de autoria mais especificamente no cinema. Observando o campo do cinema em sua abrangência, voltei-me para os estudos realizados por Jacques Aumont (2004), Ismail Xavier (1984), chegando às discussões mais direci-

onadas ao não-ficcional, proporcionadas por John Grierson (1979 [1946]), Erik Barnouw (1993), Bill Nichols (1991), Manuela Penafria (2001), Silvio Da-Rin (2004), entre outros.

Metodologia de trabalho

Minha análise teve por objetivo indicar como o trabalho de determinados autores vem contribuindo para caracterizar a prática documental, sugerindo recombinações para a receita ‘depoimento + documento’, tão usada nos documentários feitos para exibição na TV. A hipótese que tomo como ponto de partida considera que diversos cineastas e videastas sempre buscam formas diferenciadas de produção, outras possibilidades narrativas, tendo como uma das finalidades revigorar o gênero. A partir de então, vislumbro que, na busca por novidades, os autores criam estilos próprios, acentuando determinadas características. Num contínuo, alguns autores ‘fazem escola’ e as suas características ‘típicas’ passam a ser adotadas por muitos, incrementando o gênero como um todo, diante das várias incorporações e releituras.

No desenrolar das análises iniciais, a questão da autoria se revelou bem mais complexa do que somente identificar padrões associados a determinados realizadores. O atual estágio da produção audiovisual tem levado o próprio documentarista a refletir sobre sua condição de autor – aquele responsável pela idéia condutora do filme e também diretor do processo de realização. Uma terceira possibilidade de autoria vem tornando-se mais costumeira e trouxe novas implicações: o autor se coloca como personagem do próprio filme e, assim, passa a conduzir não somente a idéia e o processo, mas sua própria atuação diante das câmeras.

A partir dessa possibilidade, observo a narrativa em primeira pessoa como uma possibilidade de intensificação da perspectiva autoral nos documentários. O filme que escolhi para análise apresenta essa característica. Para definir melhor como essa opção narrativa foi construída no filme em questão, amplio a discussão para analisar a importância de se definir o que são ‘dispositivos

narrativos’, considerando que a narrativa em primeira pessoa é um procedimento cinematográfico que pode estar contido num dispositivo. Nesse jogo, o uso da narrativa em primeira pessoa pode ser mais intensificada quando o personagem principal é o próprio documentarista – caso de 33, no qual Kiko Goifman se propõe a falar sobre suas próprias experiências, evidenciando uma das possibilidades de a perspectiva autoral se materializar nas telas.

Cabe ainda ressaltar que a autoria foi observada não somente a partir da construção dos autores-personagens, mas também a partir de outras escolhas feitas, como o uso de depoimentos, a estética a estética construída nos enquadramentos, os cortes e a continuidade, a relação tempo x espaço – que ocasiona momentos contemplativos, a relação realidade x ficção, o uso da tecnologia digital.

Minha reflexão sobre autoria partiu de discussão geral, até chegar num exemplo específico, de um único autor (Kiko Goifman) em um único filme (33), que foi transcrito e assistido várias vezes. A opção por um único filme (que pode inclusive parecer um erro metodológico) justifica-se pelo caráter que imprimo ao meu trabalho. Minha pesquisa procurou identificar vários aspectos do caráter autoral. E essa reflexão tomou vários autores e vários trabalhos como substrato. Contudo, identifiquei o 33 como um exemplo vigoroso, tanto para apimentar a discussão temática, quanto para elucidar alguns dos processos de exposição (ou não) da autoria nos filmes. A partir dele foi possível observar a questão da autoria numa perspectiva que considera o documentarista não somente como o ideólogo do filme, mas como participante ativo também diante das câmeras, conduzindo o processo da filmagem a partir de sua direção cinematográfica e também de sua própria história pessoal.

Antes de adentrar na discussão teórica e reflexiva, considerei relevante fazer uma breve retomada histórica do gênero – não com o intuito de marcar datas e acontecimentos, mas, de reconhecer as influências que alguns realizadores exerceram e exercem até

hoje na prática documentária. Também porque esse olhar para o passado ajuda a marcar o caráter mutável do gênero.

No decorrer da história do cinema, as produções não-ficcionais nada deixam a dever aos filmes de ficção. Basta revistar a mudança que se deu deste as ‘vistas⁴’ dos Lumière, passando pelos cinejornais e os filmes de viagem. Depois veio Flaherty (ênfase no personagem), Grierson e a escola inglesa (ênfase no coletivo, caráter educativo), o Cinema-Verdade francês (escancarando a presença do autor), o cinema de Vertov, o Cinema-Direto americano, o modelo sociológico e sua superação. Todas essas fases seriam mais tarde agrupada por Bill Nichols em quatro grandes categorias que tentam dar conta de todas as possibilidades documentárias. Cabe ainda falar da atual hibridação de gêneros (ficção + não-ficção) e o diálogo entre todas essas perspectivas.

A preocupação em manter a ‘realidade’ como substrato primeiro se apresenta como um desafio, um exercício para que o documentarista a retrate de modo criativo (como propõe Grierson), conquistando e mantendo a atenção do espectador.

Apresentação dos capítulos

Esta ‘narrativa científica’ só faz sentido se brevemente remontar a historiografia do cinema documentário, para indicar as primeiras discussões acerca do gênero, além de traçar um rápido panorama das escolas documentárias, situando-as a partir dos autores que se tornaram expoentes das tendências mais relevantes. Assim, o capítulo um (Refletindo sobre a Prática Documentária) discute a terminologia ‘documentária e revisita discussões sobre as influências de Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, Richard Leacock, Jean Rouch, Eduardo Coutinho, entre outros, trazendo as experiências deles como um estímulo para olhar detidamente sobre o percurso do gênero no Brasil.

⁴ Vistas: como também são chamadas as seqüências captadas pelos irmãos franceses no início do cinema.

No capítulo dois, (Documentário e Autoria) relaciono o conceito de obra de arte aplicado ao cinema. A intenção é trazer essas reflexões para o campo do documentário, dando subsídios para reavaliar o conceito de autoria, tendo em conta que não há uma unanimidade sobre o assunto. A princípio retomo a discussão iniciada por Michel Foucault (1992 [1969]) em '*O que é um autor*', considerando não somente o campo da literatura, mas ampliando o conceito para a relação do discurso e um indivíduo que o produziu. Afinal de contas, as novas formas de produção de discurso – feitas coletivamente, pela internet ou com outras tecnologias – não podem ser simplesmente analisadas por teorias que prevêm somente os formatos textuais escritos.

Na seqüência, retomo as discussões já sistematizadas por Robert Stam (2003) e Jean-Claude Bernadet (1994), sobre a noção do autor no cinema, considerando que a utilização da câmera, para além da captação pura e simples da realidade, institui-se como linguagem, e como linguagem pode exigir o reconhecimento de indícios de autoria e estilos individuais próprios dos realizadores que se aventuram nessa seara. Torna-se importante perpassar a discussão do 'cinema de autor' e da 'política de autores' – movimento desencadeado nos anos 50 por François Truffaut, Jean-Luc Godard e outros que defendiam um cinema individual como alternativa para revitalizar o cinema de então, que eles consideravam formalista e pouco ousado. Mesmo que a discussão resgatada não se aplique ao documentarismo especificamente, considero que ela é de extrema valia para a compreensão da autoria no audiovisual, pois se refere a procedimentos, métodos e ações políticas relacionadas a esse campo artístico específico.

O capítulo três (Construindo Documentários) apresenta alguns dos pontos que têm dominado a cena das discussões acadêmicas em torno do documentarismo no Brasil. Ao considerar que todo documentário deve ser observado a partir de sua narrativa, aventuro-me a indicar que ferramentas podem ser utilizadas nessa tarefa. Endossando a perspectiva analítica de Cezar Migliorin (2005), apresento uma possibilidade conceitual designar o termo

‘dispositivo’, no que considero ser uma complementação das análises sobre ‘procedimentos cinematográficos’. A discussão se revela importante porque evidencia novas possibilidades de se contar histórias, novos acordos entre os que filmam, os que deixam se filmar e aqueles para quem se conta a história. Os dispositivos apontam para novas relações possíveis para o gênero.

O capítulo quatro (Procedimentos que Constroem Dispositivos) apresenta elementos constitutivos da narrativa documentária. Aponto que em alguns casos, o personagem que narra em primeira pessoa pode se confundir com o próprio documentarista, ocasionando o aparecimento de um ‘autor-personagem’. Também relaciono as influências que essa prática sofreu do Cinema Reflexivo, no qual os bastidores do fazer documentários são revelados, na tentativa de evidenciar que a realidade da filmagem é um recorte, algo produzido, que remete a um ponto de vista específico – o do realizador.

Esse trecho do texto retoma também discussões desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa em Comunicação e Discurso da Universidade Federal de Pernambuco, que indicam a relevância dos documentos na caracterização dos gêneros não-ficcionais e apontam possibilidades para a produção de registros *in loco*, também considerados típicos do cinema documentário.

A discussão prossegue com foco no uso de depoimentos e entrevistas como ferramentas para a captação do real. Problematizo a utilização desses recursos narrativos, relativizando a concepção de que possibilitam um aceso pleno ao ‘real’, dando voz aos que dificilmente seriam ouvidos, valorizando os personagens reais sem retoques – pontos já discutidos por Jean-Claude Bernadet em *‘Cineastas e Imagens do Povo’* (2003). E assim como Bernadet, mesmo dialogando no sentido inverso do senso comum, indico que a valorização dos depoimentos vem retomando tradições da cultura oral, nas quais os momentos significativos de determinadas histórias (pessoais ou sociais) permanecem no tempo depois de serem verbalizadas por alguém – sendo posteriormente recontadas e recontadas. Desde o princípio aponto que o registro

deses acontecimentos vem se dando a partir dos recursos tecnológicos (sintetizados pela existência do próprio documentário que os contém). Mas, ao contrário do que era adotado nos documentários de ‘modelo sociológico’ (BERNADET, 2003), são levados às telas por contadores de histórias.

Todas essas considerações servem de base para a discussão fundamental do trabalho, indicada no capítulo cinco (O Autor e o Processo – ou Viagens a Destinos Incertos). A análise irá se centrar na observação da narrativa em primeira pessoa, dentro de um dispositivo criado para o filme 33. Nele, as muitas vozes estão direcionadas para um interlocutor explicitamente presente: Kiko Goifman, idealizador do projeto e diretor do filme. É ele quem, enquanto autor-personagem, organiza a sucessão de fatos e direciona o encaminhamento da ação. Avalio que documentário assume uma postura propositiva, conduzida por alguém que domina a cena – fundamento que, relembro, foi muito utilizado por Jean Rouch em seus documentários, quando os personagens assumiam posturas que achavam convenientes, algumas delas ficcionais, inclusive.

Discuto como a narrativa em primeira pessoa adotada pelo filme se configura como uma das estratégias de aproximação do espectador, revelando uma perspectiva mais intimista, em que a autoria do filme parece estar revelada explicitamente: aquele que fala na tela é o autor. Contudo, proponho-me a discutir as nuances dessa evidência, apresentando as três faces daquele que conduz o filme na tentativa de indicar (quais) delas mais se aproxima(m) da noção de autor.

Sigo o desafio de recontar a história do filme, abrindo o dispositivo criado por Kiko à medida que os procedimentos se revelam. A análise destaca que a relação do diretor com seu filme mostra-se muito intensificada. O documentarista passa a dirigir não somente o filme (processo de filmagem), mas também a investigação que propõe (processo de busca), além de se preocupar com sua performance enquanto personagem da trama (processo de atuação/interpretação).

Capítulo 1

Refletindo sobre a prática audiovisual

1.1 Por uma teoria documentária

Gosto de pensar na prática de fazer documentários como uma ‘prática documentária’. Mesmo que a terminologia em torno da prática ainda seja algo que suscita discussões – afinal o próprio gênero causa instabilidade teórica – minha intenção não é polemizar mais. Ao contrário, é tomar a terminologia corrente e ampliar seu alcance.

Por certo a expressão ‘cinema documental’ possibilita um entendimento médio do que, de fato, este tipo de cinema propõe. Contudo, não se pode dizer que é um termo preciso, pois direciona a compreensão muito mais para o aspecto referente ao registro em si. Nessa lógica, a fotografia também pode se imbuir de um aspecto documental – mas não podemos limitar a prática fotográfica a esse aspecto, desconsiderando o caráter artístico que também pode assumir. Assim, não faz sentido limitar a compreensão da prática de realizar documentários ao ato de registrar – seja o registro de uma época, de um tema, de uma forma tal de documentar. Mais que isso, o gênero possibilita toda a descons-

trução e reconstrução de práticas audiovisuais que partem de uma perspectiva da realidade.

Portanto, parece coerente considerar que a prática de realizar documentários – dentro dessa perspectiva mais ampliada – deva ser mais bem relacionada ‘aquele tipo de ‘ação’, ‘atitude’, audiovisual (de desconstrução e reconstrução). No processo de ‘reconsideração textual’, o termo ‘documentário’ gera outros mais específicos como ‘documentarista’, ‘documentarismo’, ‘documentar’, ‘documentária’ (relacionando-se à ação de fazer documentários, no lugar de ‘documental’, alargando o sentido de ‘registro’, ampliando-o para ‘reflexão sobre o real’). E volta-se também para o termo que fundamenta todos os demais: ‘documento’.

Se, nos anos 30, John Grierson (*apud* CAVALCANTI, 1976) buscou na seara da História a justificativa para alcinhar sua prática – com olhos nas possibilidades de obter financiamentos para seus projetos, então vistos como instrumentos para registrar a História –, hoje podemos remodelar a expressão, dar-lhes novos significados – alguns próximos do pensamento de Grierson, outros nem tanto. Parece ainda adequado manter a terminologia, subvertendo o significando de ‘documento’, que passa a ser uma partícula do todo, do conjunto que é a obra. Assim, essas ‘partículas’ são pedaços que representam a “efetivação de potencialidades do real” (MIGLIORIN, 2005), algo que acontece e é registrado, uma atitude que implica mudanças, ‘que ganha realidade e que não existe sem o filme’: uma fala, um gesto, um silêncio ou um pensamento sobre o mundo, sobre o cotidiano, sobre si e sobre o outro.

Essas discussões sobre as apropriações ou inadequações do termo documentário não vêm de hoje. É de extrema relevância indicar que ainda na segunda metade do século passado um cineasta brasileiro levantava esse tipo de questão nas reflexões que se davam ainda fora do Brasil. Alberto Cavalcanti (1976) foi um dos primeiros a sugerir que fosse imaginada uma terminologia mais apropriada àquele gênero cinematográfico, ‘tão diverso, mas tão específico’, que englobava filmes feitos sem atores profissio-

nais, utilizando-se de imagens captadas *in loco*, a partir de uma perspectiva da realidade. Cavalcanti defendia que toda a reflexão sobre ‘cinema do real’ estivesse contemplada no nome do próprio movimento cinematográfico que abalizava essa tendência audiovisual. Sugeria, à época, que se rebatizasse o gênero de ‘neo-realismo’, contrariando a proposta de John Grierson. Passadas tantas décadas, seria ingenuidade continuar tal peleja.

Neste trabalho, o intuito não é desprestigiar a avaliação feita por Cavalcanti, mas atualizá-la de forma a valorizar o gênero que tanto defendeu. O termo ‘documentário’ ganhou novos sentidos a partir do percurso histórico do gênero. Hoje, não é visto como mera possibilidade metodológica educacional (defendida por Grierson, como fundamento), formatada a partir de registros do mundo histórico (NICHOLS, 1981) e versões oficiais dos fatos que se constituem como documentos abalizados de propagação política. O gênero vem sendo cada vez mais encarado pela sua possibilidade de transformação e experimentação, constituindo-se como retrato das possibilidades audiovisuais.

1.2 Discutindo um pouco sobre o gênero documentário

A definição dos gêneros audiovisuais não-ficcionais está em constante processo de reformulação. Tem sido complexa a tarefa de apontar diferenças entre formatos que são quase sempre híbridos, pois trabalham com o mesmo substrato (o real), diferenciando-se nos tratamentos escolhidos para revelar seu objeto. O caminho seguido pela semiótica aponta para a aceitação da multiplicidade dos gêneros, de modo a incorporar as volatilidades como méritos, em vez de defeitos.

Arlindo Machado (2000, p.68) remete a Bakhtin, definindo gênero não como uma camisa de força, mas como algo circunstancialmente adaptável,

[...] uma força aglutinadora e estabilizadora, um

certo modo de organizar as idéias, meios e recursos expressivos, de modo a garantir a comunicabilidade e a continuidade do próprio gênero junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores.

No mesmo sentido, Martín-Barbero (1993 *apud*, FECHINE: 2001) aponta que os gêneros se configuram como “estratégias de comunicabilidade”. A própria Yvana Fechine (2001, p. 16) acredita que,

[...] Como entidades instauradas no próprio processo de comunicação, os gêneros podem ser entendidos como articulações discursivas que resultam tanto dos modos particulares de colocar em relação certos temas e certas maneiras de exprimi-los, quanto de uma dinâmica envolvendo certos hábitos produtivos (determinados modos de produzir o texto) e certos hábitos receptivos (determinado sistema de expectativa do público). Os gêneros podem ser definidos, enfim, como formas discursivas prototípicas, definidas a partir de determinadas propriedades semânticas e sintáticas de uma dada linguagem, tecidas e reconhecíveis em função de fatores históricos e socioculturais.

Bakhtin (1997, *apud* Fechine: 2001, p.16) orienta a perspectiva desses três teóricos, indicando que as formas dos gêneros são "mais maleáveis, mais plásticas e mais livres do que as formas da língua", são "mais ágeis", e "muito mais fáceis de combinar". Portanto, revelam-se como elementos fundamentais para o entendimento da “dinâmica dos processos comunicacionais em toda sua diversidade e complexidade”.

Foi a partir do contexto acima que passei a observar o documentário como gênero audiovisual não-ficcional que transita entre o cinema (entretenimento) e a televisão (enquanto mídia informativa), entre os suportes analógicos e eletrônicos, entre o real e o ficcional. Um processo de ativa recombinação e hibridização, já antecipada por COHEN (1989, *apud* MACHADO, 2001: 04), ao apontar que

[...] A natureza combinatória dos gêneros movimentase, em nosso tempo, para misturas de produtos da mídia impressa e eletrônica. Se até bem pouco tempo atrás se falava em combinatória de gêneros e se pensava em misturas entre épica, tragédia, romance, poesia lírica, agora os termos de combinação são outros: filmes, gêneros televisuais, programas educativos.

Se o documentário é um gênero multifacetado que transita entre vários suportes, é de se esperar que o espectador comum traga de suas principais experiências audiovisuais o repertório para entender o documentário. Daí a interferência do (gênero) jornalismo televisivo na leitura do (gênero) documentário. Afinal de contas, a principal via de acesso ao audiovisual é a TV e o senso comum aponta imediatamente para o jornalismo como a representação maior da não-ficção. Popularmente associado à responsabilidade de lidar com a realidade cotidiana, o jornalismo televisivo cria diversos produtos não-ficcionais, com abordagens diferentes, inclusive para públicos segmentados. Debates, telejornais, programa de entrevista são os gêneros jornalísticos televisivos mais comuns.

Provavelmente a reportagem é o gênero audiovisual mais associado ao jornalismo. A partir dela o telespectador toma conhecimento de um tema, fato ou acontecimento a partir de uma ‘costura’ entre diversos pontos de vista. A princípio, têm-se as imagens feitas pelo cinegrafista e o texto elaborado pelo repórter – que serão então editados de acordo com o padrão de cada telejornal, de cada emissora. O jornalista é um personagem-observador

que segue a orientação de não interferir no desenrolar dos fatos. Seu papel é dar voz aos envolvidos no assunto tratado, tentando equilibrar os pontos de vista. O testemunho dado pelo repórter durante sua ‘passagem’¹, entre um *off*² e outro, é o de quem somente acompanhou o acontecimento, sem interferir em seu andamento.

No sentido inverso, o documentário, independentemente de estar situado no suporte TV ou cinema, está marcado pelo caráter autoral de forma muito mais ativa, sobretudo porque parte de uma rotina de produção diferenciada. Como bem observou Cristina Teixeira (2002b, p.15), o documentarista, ao contrário do repórter padrão, “não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato”. Do documentarista se espera a defesa de um ponto de vista específico – privilégio que não é concedido ao repórter, “sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia”.

Comumente, o documentarista busca ouvir a opinião de várias pessoas sobre determinado tema. A multiplicidade de vozes servirá para confirmar uma tese – mesmo que as falas sejam dispostas a confrontar opiniões. Cabe ressaltar que, ao manipular ‘perspectivas do real’, o documentário acaba apontando tais vozes como ‘discursos de autoridade’. O público, acostumado a acompanhar o dia-a-dia da cidade pelos telejornais, já está condicionado a processar as informações midiáticas como ‘privilegiadas’, acreditando serem versões mais próximas da ‘realidade’. Além disso, apesar da variedade de vozes e opiniões em cada reportagem ou programa, o resultado geralmente não é tão múltiplo assim. Um ponto de vista fica evidenciado.

O ‘equilíbrio’ entre vozes dissonantes costuma ser orientado

¹ Passagem: termo jornalístico para designar uma das possibilidades do jornalista televisivo ser incorporado à reportagem, aparecendo visualmente para explicar algum ponto específicos ou ‘passar’ de um assunto a outro dentro da mesma matéria.

² *Off*: recurso que consiste na sobreposição de uma voz a uma imagem na tela, sem correspondência direta, na intenção de repassar informações sobre esta mesma imagem ou para relatar informações que foram obtidas por meio de pesquisa ou declaração não captada (*off record*). De forma geral, a narração.

pelo ponto de vista da empresa jornalística. É o que a Análise do Discurso (MELO, 2002, p. 24) chama de ‘efeito de sentido monofônico’: quando várias vozes acabam reiterando uma única perspectiva discursiva. O sentido maior, que perpassa todo o documentário, mostra que, mesmo dentre um emaranhado de falas, uma opinião se sobressai: aquela que traz em si a perspectiva do autor (seja ele o editor da matéria, seja o editor do jornal, seja o documentarista).

Na busca por uma identidade que o afaste do jornalismo cotidiano, o documentarismo também bebe da História e do Cinema, experimentando uma combinação de informação + fruição – tudo embalado num ‘pacote’, conforme nos explica Santos (1999, p.6) ao identificar que “a distração oferecida pelo invólucro da arte instiga a reação do espectador, voluntária ou involuntariamente, que então absorve ou não as representações culturais propostas pelo documentário”. A compreensão de fato é facilitada se o espectador reconhece elementos daquele conjunto que observa.

Conforme indicado pelas análises do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Discurso da Universidade Federal de Pernambuco, o espectador procura intuitivamente reconhecer padrões que definem aquele produto audiovisual como uma combinação de forma e conteúdo identificável a partir de um suporte (cinema, TV, digital) e de uma estrutura de apresentação mínima (depoimentos, apresentação de documentos, voz em *off*, registros *in loco*, entre outras). Mais do que fenômenos lingüísticos ou literários, o espectador reconhece o documentário enquanto gênero por esses outros atributos que apresenta. Assim, faz todo sentido alargar as fronteiras do conceito de ‘gênero’ para além dos fenômenos lingüísticos e literários.

Como um dos pontos de consenso em torno do gênero, Bill Nichols (1991, p.156) indicava que as questões de objetividade, ética e ideologia tornaram-se a marca do debate do documentário, assim como as questões de subjetividade, identificação e gênero tornaram-se a da ficção narrativa. Mas a prática da atualidade vai desmontando essa percepção. Ferreira (2001, p.215) trata a ques-

tão de forma mais específica ao indicar que a intenção de se propor limites para o gênero não deve ser taxativa. Aos formalistas, ele propõe não

[...] estabelecer uma definição estreita em torno do conceito tradicional de cinema documentário restrita a um conjunto de obras, mas apontar para uma perspectiva contemporânea capaz de inserir desde o conjunto de imagens em circulação por meio da TV e da Internet até as experiências de vanguarda, aberta pela intertextualidade e pelas narrativas em primeira pessoa, na tentativa de contribuir para um entendimento dos gêneros não ficcionais.

As discussões sobre as fronteiras entre ficção e realidade já são antigas e convergem para um relativismo que possibilita ao documentário transitar entre o real (que é o centro de sua essência) e o ficcional (que pode servir de ferramenta na construção narrativa). Ana Amado (2005, p.226) avalia que:

[...] a relação entre ficção e a verdade não deixa de ser problemática. Não menos que a aquela que liga a verdade e o gênero documental. A poética do cinema clássico, por exemplo – poética de ações e representações –, constrói intrigas nas quais o valor da verdade se sustenta com um sistema de arranjos e verossimilhanças que constitui o específico da ficção. No cinema documental, ao contrário, os fatos e ações são verdadeiros porque existentes e não imaginados, mas também são submetidos a arranjos e jogos de verossimilhanças que, ao menos, comovem no seu afã de autenticidade e evidência.

Não há motivos para definir um acordo fechado sobre o que é somente do campo da ficção ou somente do campo da não-ficção. Rezende (2001) resgata Jean-Louis Comolli para reconhecer que toda imagem pode ser documental ou ficcional.

[...] Já que toda filmagem – seja de um filme de ficção, seja de um documentário – é representação (representação do presente da narração), e que, ao mesmo tempo, essa representação pode, no entanto ser atenuada na filmagem, em ambos os casos (representação do presente da representação), cai por terra um dos pilares de sustentação da separação entre documentário e ficção: o que afirma que ficcional é a imagem que se obtém a partir de uma encenação (com atores, cenários etc.) e documental é a imagem obtida diretamente do real, sem encenação e de improviso. Se o processo de obtenção de uma imagem podia servir como traço distintivo dos domínios documentário/ficção, ele não mais poderá fazê-lo a partir do momento em que se percebe que improviso e encenação estão juntos no processo de qualquer filmagem, que o presente vivo da filmagem pressiona, a todo o tempo, o presente da narração, e que qualquer imagem é, portanto, ambivalente, não importa como ela foi obtida, ela sempre será, por um lado, ficção e, por outro, documento. É o regime discursivo em que ela se encontra que definirá (ou não) qual dessas suas acepções (documental ou ficcional) deve afluir à superfície para completar o seu sentido e o sentido do discurso a que ela serve. (p.186)

Mais do que enxergar o documentário como um dos muitos gêneros audiovisuais, aqui ele é tomado como produto cultural capaz de suscitar debates sobre inúmeros pontos de vista, situações, fatos e personagens de uma sociedade, desde o passado até a atualidade e mesmo sobre o futuro. Ao mesmo tempo em que conduz o espectador para as discussões em torno do real, estimula também um exercício da interpretação crítica, sendo talvez um dos poucos instrumentos que colabora na educação audiovisual de seus próprios espectadores, já que não adota formatos unívocos. No sentido inverso, não se ausenta de usar a transgressão

como possibilidade estética e narrativa, expondo as entranhas das mudanças que propõe – seja como possibilidade narrativa, seja com a invenção de dispositivos ou procedimentos próprios. Ao questionar suas raízes e seus formatos, leva o público espectador a questionar não somente o documentário, mas também outros gêneros audiovisuais.

Essa possibilidade de desconstrução dos paradigmas audiovisuais é enriquecida pela postura crítica que os documentários podem assumir sobre os temas tratados. Ainda que não seja prática corrente evitar o ‘totalitarismo temático’ – pois muitos documentaristas continuam fazendo filmes em que tentam dizer tudo sobre seus objetos –, as reflexões sobre o gênero têm conduzido a um entendimento subjetivo sobre o papel do documentário. Não há por que tentar registrar e refletir sobre todas as possibilidades de um tema, um fato ou acontecimento. A tentativa de descrever o objeto por todos os ângulos conduz a um resultado superficial. A subjetividade deve ser encarada como um benefício do gênero, lembrando que o documentário e o documentarista relacionam-se com outros aspectos políticos e estéticos que irão pesar nas escolhas feitas, nos caminhos seguidos. Como defende Bill Nichols (1991),

[...] o documentário opera como um argumento sobre o mundo histórico. Ele apresenta-nos argumentos sobre esse mundo, que, por sua vez, é permeado por uma realidade bruta, onde os objetos colidem, ocorrem ações e forças se impõem.

1.3 O gênero das múltiplas mudanças

É inegável que os meios técnicos condicionam a produção audiovisual. Com o documentarismo não acontece de forma diferente. A justificativa se apresenta na História do Cinema. Em determinados momentos, os métodos de registro criados para facilitar o

aprendizado das gerações futuras extrapolaram suas características intrinsecamente pragmáticas e passaram a significar possibilidades mais instigantes aos novos processos criativos. O cinema começou justamente experimentando atitudes documentais, registrando acontecimentos corriqueiros, eternizando momentos que seriam depois resgatados em processos cheios de complexidades e diferentes interpretações. Era uma nova técnica que surgia, tomando as ruas como laboratório e transformando fatos cotidianos em experimentos.

Mas não se pode encerrar a discussão a partir do ‘determinismo material’. Como apontou Russel Porter (2005, p. 45), “não fazemos filmes porque a tecnologia existe; nós inventamos a tecnologia e continuamos a reinventá-la e aprimorá-la porque isso facilita outra necessidade humana realmente básica: comunicar-se”. As mudanças se deram, principalmente, porque novas possibilidades foram sendo vislumbradas.

Voltando no tempo, é possível perceber algumas dessas ‘viradas’, nas quais a intenção do realizador se fez mais forte do que o suporte tecnológico que ele dispunha. A partir do momento em que os irmãos Lumière captaram imagens *in loco*, surgiu o primeiro - e por muito tempo considerado mais importante - elemento do que, num breve intervalo de tempo, constituiria o gênero chamado documentário: o registro do tempo histórico, a fixação do aqui-agora, com toda uma riqueza possível pela captação das circunstâncias que o produziram. Mas, naquele momento, a documentação ainda não tinha o caráter reflexivo colocado em prática atualmente pelo gênero. Altafini (1999) lembra que, nos primórdios, os filmes nada mais eram que provas de que a nova técnica poderia dar vida a paisagens antes só eternizadas sem movimento.

Com o tempo, à nova tecnologia juntaram-se novas idéias. Santos (1999) aborda o processo de mudança, afirmando que, com a alternativa de reprodutibilidade técnica mais completa, o acesso à ‘verdade’ tornou-se também mais complexo. Um conjunto maior de elementos se impunha então - ao contrário do que tínhamos antes. Mais sentidos passaram a ser exigidos simultane-

amente. A novidade deslumbra, traz mais detalhes, uma perspectiva bem mais ampla do que aquela anteriormente limitada pelo porta-retrato. No início eram apenas imagens em preto e branco, movendo-se como antes não era possível. Depois veio o som: primeiro em forma de música de acompanhamento ao vivo durante as projeções (como trilha de fundo), dublagens, até chegar aos diálogos originais. A criatividade foi guiando as possibilidades sonoras. Vieram também as cores e tantas outras mudanças – sobretudo com as possibilidades digitais e edição. Com tudo isso, a percepção passou a demandar mais do que o uso individual dos sentidos. Audição e visão trabalham em conjunto, pois o processo de fruição e compreensão exige também um interesse pelo que está sendo apresentado ou uma identificação que facilite no entendimento mais abrangente.

1.4 Flaherty e Vertov

O cinema-documentário veio se delineando durante todas essas mudanças, num processo contínuo que se dá até hoje. Depois do impacto inicial, os cineastas (que naquela época nem se chamavam assim), se deram conta de que era possível elaborar filmes que trouxessem para o espectador a possibilidade de refletir acerca do assunto levado às telas. Penafria (1999) nos remete aos anos 20, quando o norte-americano Robert Flaherty e o russo Dziga Vertov já pregavam a importância de recheiar os filmes com imagens que dissessem respeito ao que tinha existência fora do filme. A narrativa desse cinema de não-ficção também se inspirava na literatura para aprender a contar histórias. As pessoas retratadas nos filmes personificavam estilos de vida capazes de estimular identificação/projeção no público.

Na América a intenção era resgatar culturas passadas. Para tanto, Flaherty reencenava um tempo que não existia mais. Sua fórmula não era recorrer à ficção ou a atores profissionais. As reconstituições eram caseiras. Os personagens viviam situações

que tinham ouvido falar, aventuras de seus antepassados. Recriavam ambientes, histórias e sensações que conheciam só de ouvir falar, mas que faziam parte de suas vidas, parte da memória de seu povo, sua comunidade.

As propostas estilísticas de Flaherty condicionaram grande parte das discussões que se deram depois. O marco foi *Nanook do Norte* (*Nanook of the North*, 1920-1), filme quase etnográfico, em que o documentarista narra o cotidiano de uma família esquimó, retratando costumes que são revividos pelos personagens, somente naquela ocasião, somente para serem registrados pelas câmeras de cinema. Mesmo que, àquela época, o centro da discussão não fosse, necessariamente, a representação da realidade, o filme já se prestava a discussões acerca do direito de a câmara invadir o privado e torná-lo público, sobre o tipo de relação travada entre documentarista e documentado. Como lembra Luiza Barros (2004), foi a partir de *Nanook* que se problematizou a distinção entre cinema de ficção e documentário, conforme descreve Rothman (1997 *apud* BARROS, 2004, p. 39)

[...]alguns teóricos negam que, no cinema, exista uma distinção significativa entre o que chamamos de 'filmes de ficção' e 'documentários'. Sem negar que esse ponto de vista seja verdade, é importante também não negar que existe, de fato, diferenças significativas entre eles. *Nanook* é um espaço apropriado para começar a refletir sobre essas diferenças. Primeiro, porque praticamente todo documentarista se refere ao filme como herança. Segundo, porque o trabalho pioneiro de Flaherty marca um momento antes de ser elaborada a distinção entre ficção e documentário, antes do termo 'filmes documentário' ser estabelecido.

Cabe destacar também o trabalho fundamental de Dziga Vertov, que com seu cinema militante, também nos anos 20, procurava diferenciar-se das experiências ficcionais que afluíam

àquela época. Seus personagens representavam mais do que a si mesmos. Eram o retrato do povo russo e da ideologia soviética. Indo além de Flaherty, Vertov acreditava que a riqueza documental não estava em resgatar história antepassadas, mas registrar o presente, a mudança em curso. Além de terem essa ousada concepção de registrar o curso dos acontecimentos (sentimento instigado ainda mais pela realidade industrial que se instaurava), seus filmes tornavam-se mais grandiosos pela edição meticulosa que os kinoks (discípulos das teorias de Vertov) realizavam a cada documentário. *O homem com a câmera* (1929) retrata a dedicação do povo russo à nova configuração social resultante da instauração do processo industrial. Mais que isso, insere o filme (e, conseqüentemente, o cinema) como um fragmento dessa nova realidade.

Vertov defendia que o registro *in loco* somente faria sentido e ganharia o destaque merecido se a montagem pudesse relacioná-lo a outros dados documentais relacionados ao tema, numa clara abordagem política, valorizando também a riqueza de sons relacionados, ‘registrados’³ – e aqui já entra a compreensão de que o cinema não deveria super-valorizar as imagens em detrimento dos sons.

1.5 Grierson e o modelo clássico

Nos anos 30, o britânico John Grierson fortalece todo um movimento cinematográfico centrado na prática documentária. Assim como Vertov obtinha apoios do sistema soviético, Grierson procurava manter a autonomia de seus projetos em meio aos financiamentos do governo inglês. Contudo, mesmo filmando temas de interesse político, ele já defendia, em vez da mera descrição dos acontecimentos e exposição dos fatos, um ‘tratamento criativo da

³ Cabe lembrar que, mesmo realizando filmes mudos, Vertov procurava valorizar o aspecto sonoro, sobretudo a partir do movimento das pessoas e dos objetos em cena. A sonorização posterior era feita com peças musicais compostas pelo próprio Vertov, a serem executadas ao vivo nas salas de projeção.

realidade’. Grierson (1946 [1979]), considerava o documentarista como alguém que, a partir de um olhar artístico, mediava o registro do mundo real. Não defendia que o documentário trouxesse somente a verdade ‘crua’. Ao contrário, criticava os filmes europeus de então que, segundo ele, nem tinham senso estético, nem ultrapassavam as fronteiras da descrição.

Grierson (1946 *apud* PENAFRIA, 1999) entendia que os documentários deveriam ter função social e pedagógica, auxiliando na construção da significância da realidade. Vale indicar que havia inúmeras dificuldades técnicas que foram modelando o gênero. As filmagens, por exemplo, eram feitas *in loco*, contudo, por muito tempo não se tinha a captação do som direto, do próprio local de gravação. Restava ao documentarista usar artifícios de sonoplastia, dublar depoimentos ou complementar o trabalho com textos gravados por uma voz em *off* – recurso que assegurava também o caráter educativo defendido pela escola britânica. A tendência era criar documentários de exposição, em que um tema era problematizado, a narrativa centrava-se na argumentação, o ponto de vista apresentava-se bem marcado, numa sugestão de que representaria a versão mais próxima da ‘realidade’. Grierson admirava seus precursores e enaltecia as qualidades narrativas de Flaherty e Vertov – justamente por apreciá-las, defendia que o documentário deveria buscar a possibilidade ‘criativa’ de abordar a ‘realidade’.

Contudo, o grande marco de sua escola foi, de fato, a formatação dos filmes expositivos, que seguem um padrão básico: aquele no qual as imagens se prestam, sobretudo, para ilustrar um argumento sobre o ‘real’, apresentando por comentários narrados por uma voz *off* não-sincrônica que se dirige diretamente ao espectador. Pelo fato do argumento ser o fio condutor do documentário, a montagem respeita, sobretudo a continuidade do que está sendo dito e não do que é mostrado. E toda referência ao processo de produção, de organização e de seleção dos acontecimentos é eliminada.

1.6 Cinema-Direto e Cinema-Verdade

Mas outros desafios se faziam necessários. Para encontrar condições de produção que favorecessem a proximidade com o objeto e/ou sujeito retratado, os realizadores começaram buscas por novas possibilidades tecnológicas. Brian Winston (2005, p.17) nos lembra que Richard Leacock, um dos grandes defensores do Cinema Direto, ainda durante os anos 50, foi uma das vozes mais ativas na defesa de um aparato técnico que permitisse mais intimidade com o assunto, sem a interferência da parafernália usada então para se fazer cinema.

E os equipamentos foram se adaptando às exigências. Em tempos de guerra, os registros do front só seriam possíveis se as câmeras fossem mais leves. Assim se fez. Mais além, era preciso que captassem o som ambiente, num trabalho de captação audiovisual completo. E também essas necessidades foram supridas. Das trincheiras, os equipamentos passaram às mãos dos civis e satisfizeram os desejos de portabilidade e o sincronismo.

Assim, a partir dos anos 60, foi possível, por exemplo, eliminar a onipotente presença do narrador, substituindo-o pelo próprio entrevistado - o que garantiu um enorme salto estilístico. A montagem ganha mais agilidade, ultrapassa a antiga colagem de imagens ilustrando explicações técnicas e teóricas, pois apesar das experiências de Flaherty, Vertov e outros, era o modelo de Grierson que ganhava o 'carimbo' de documentário; era o modelo da escola britânica que influenciava outros formatos não-ficcionais, como os cine-jornais - mesmo que o jornalismo não fosse a fonte de inspiração de Grierson (WINSTON, 2005: p.22).

As novas possibilidades fortaleceram ainda mais o princípio do registro *in loco*. Os depoimentos dos que viveram os acontecimentos retratados ou que deles têm algum conhecimento surgem para instigar o espectador, mexer com seu interesse, pois, inevitavelmente, a história se apresenta num plano mais crível, com feições mais emocionais. Registrar um acontecimento sem causar muita interferência no espaço de filmagem intimida menos as

peças filmadas. Outros parâmetros cinematográficos foram criados. A possibilidade de os personagens falarem por si acabou apontando, de início, para a falsa sensação de que estava criada a possibilidade de acesso a um real 'bruto'. A superação dessa armadilha viria pouco depois, com a realização de filmes reflexivos, que revelavam para o espectador que a realização de um filme exigia todo um processo de produção e negociação que nem sempre se via presente na tela.

A portabilidade dos equipamentos permitiu o desenvolvimento de duas escolas fundamentais para o documentarismo. Na América, abriu-se espaço para o Cinema-Direto (*a fly on the wall*), com planos-sequências sem interrupções, onde a 'verdade da filmagem' é o 'reflexo da verdade do momento'. As câmeras leves de 16mm, sincronizadas com gravadores de fitas portáteis movidos a bateria, permitiram que se filmasse documentários com menos interferência.

Documentaristas como Richard Leacock, Robert Drew, Albert Maysles e D.A. Pennebaker acreditavam que o acesso ao real deveria ser intermediado pela câmera, sem a interferência do autor. *Primary* (1960) é um marco desse pensamento cinematográfico, reunindo as expectativas de Drew ao trabalho técnico de Leacock, no registro da última semana da disputa entre os senadores John Fitzgerald Kennedy e Hubert Humphrey pela vaga de candidato democrata à Casa Branca em 1960. O fundamento da não-intervenção modificou toda a concepção cinematográfica do gênero naquele momento. Winston (2005, p.18) diz que

[...] a câmera na mão tornou-se marca central da cinemática, enquanto todas as outras tradições da reconstrução, dos comentários, da música, das entrevistas e de todo o resto foram em grande parte relegadas a segundo plano ou, no máximo, tratadas como infrações dos ideais do Cinema-Direto.

Ainda em termos técnicos, mesmo que a opção pelo tema, o enquadramento, os personagens escolhidos evidenciassem a pers-

pectiva do autor, essas interferências eram consideradas menores e inofensivas, quando, em verdade, já revelam a possibilidade inevitável de a autoria imprimir sua marca indelével. Ainda sobre os indícios da intervenção do autor, Winston (2005, p.19) indica inclusive que Leacock, Pennebaker, os Maysles e tantos outros que defendiam a primazia das filmagens neutras, costumavam calar-se sobre a importância da montagem. Esse silêncio sobre como se davam os processos de edição dos filmes foi em grande parte responsável pelo fortalecimento do mito da ‘imagem imediata’.

No sentido inverso – da intervenção total –, na Europa, criava-se os fundamentos do Cinema-Verdade (*a fly on the soup*)⁴ iniciado por Jean Rouch nos anos 60, ao seguir os princípios de intervenção propostos por Vertov, pregando justamente a intervenção antes, durante e depois da filmagem como elemento ativo na produção do filme.

Lins (2000, p.4) resume a mudança ao sugerir que

[...] a filmagem ganha nova dimensão, tornando o momento em que personagens, equipe técnica e diretores colocam-se atrás e diante das câmeras para criar acontecimentos que não são anteriores ao filme, mas produzidos por ele. A ação que vai ser filmada não é anterior à ação filmada: ela é produzida no momento em que a câmera começa a rodar.

Esse formato já não privilegia os registros históricos como fontes da verdade. Ao contrário, dá ênfase aos depoimentos, às histórias contadas sobre o tema. Não que o documentário se ausente de comprovação documental, mas a realidade nos é apresentada a partir da experiência dos próprios personagens. Mesmo

⁴ Termos como ‘*a fly on the wall*’ e ‘*a fly on the soup*’ vêm sendo cada vez utilizados. Brian Winston (2005) e Manuela Penafria (1999) são alguns dos autores que remetem a essas terminologias, cunhadas pelos americanos para ‘sintetizar’ o pensamento das escolas do Cinema-Direto e Cinema-Verdade, respectivamente. Enquanto a primeira observa sem ser percebida, a segunda está no centro da ação.

antes do sincronismo da imagem e do som, Rouch já se recusava desenhar narrativa documentárias em que um voz em *off* representasse a ‘voz da verdade’.

Em *Eu, um Negro (Moi, un Noir, 1958)*, Rouch já brinca com a construção de seus personagens, sugerindo que eles interpretem figuras que gostariam de ser. Como à época das filmagens não havia recursos técnicos para captar o som direto, posteriormente Rouch convidou os personagens para dublarem a si mesmos, imaginando e recriando as situações em que se deixaram filmar. Com essa proposta, Rouch subverte o paradigma de que a voz em *off* não se prestava à subjetividade dos criadores.

1.7 No Brasil, Eduardo Coutinho revigora o gênero

O Cinema-Verdade também teve inserção no Brasil. Bom exemplo dessa nuance do gênero documentário no Brasil é o filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, que conta a história de como grupos de camponeses do Nordeste conseguiam se organizar para superar a opressão do regime político autoritário brasileiro, mas acabaram tendo suas atividades desmanteladas à força depois da morte de um de seus líderes. Inicialmente pensado para ser um docu-drama filmado em 1964, teve seu andamento paralisado em função do golpe militar. Foi então retomado somente dezessete anos depois, já num outro projeto do autor, que passou a salientar muito mais o aspecto documental da obra. O filme passa então a girar em torno da vida dos camponeses que participaram da primeira versão do projeto, num confronto entre a realidade de antes e depois do golpe militar. A ficção abre espaço ao documentarismo, numa via de mão dupla. O que antes deveria ser ficção, cresce e torna-se o aspecto documental. O que ganha as telas é justamente a verdade que ficou à margem da versão oficial.

O próprio documentarista se coloca diante das câmeras en-

quanto personagem que teve seu filme interrompido. E também se apresenta como aquele que vai conduzir a história. A estratégia é surpreender os entrevistados ao chegar com a equipe já gravando o encontro surpresa, registrando o impacto de retomar aquela história passada. No entanto, Eduardo Coutinho (*apud* LINS, 2004, p.44) alerta:

[...] o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos melhores casos - e isso já foi dito por muita gente - é a verdade da filmagem.

Anos depois, Coutinho veio radicalizando ainda mais, reconfigurando o uso das entrevistas como seu fundamento documental. Filmes como *Santo Forte* (1999, sobre religião), *Babilônia 2000* (2000, que retrata o reveillon num morro carioca) ou *Edifício Master* (2002, que traz para as telas as experiências de vida de alguns moradores de um mesmo edifício, no Rio de Janeiro) são experimentos verbais que supervalorizam as falas dos personagens. Eles contam suas histórias, nem sempre relacionadas umas às outras. A narrativa cria uma ligação pelo tema. Ou pelo espaço/território que os personagens ocupam. O filme se fundamenta no individual de cada um – que só pode ser revelado pela sua própria fala.

A popularização do gênero, instigada pelo apuro técnico e as novas propostas estilísticas, levou o documentário a outras esferas, para além do cinema. Com o advento do vídeo-tape, a redução de custos e a mobilidade impulsionaram toda a produção, levando o documentarismo à TV. O caráter mais antropológico do gênero foi aos poucos sendo substituído pelo tom mais jornalístico porque, na TV, na maioria das vezes, os realizadores eram também jornalistas e o produto tinha de se adaptar ao novo meio que conquistava. O documentário, que antes esbarrava no filme

institucional e na ficção, agora passa a se assemelhar à reportagem, valorizando mais os aspectos informativos do que o entretenimento, a fruição artística. O documentário passou a ser uma categoria de luxo do Jornalismo, sobretudo para os canais que oferecem programação segmentada por assinatura.

1.8 Mais vontade, mais tecnologia, mais mudança

O enclausuramento que a TV impôs ao gênero – limite de tempo, formatos mais ‘quadrados’ – possibilitou que o cinema favorecesse o documentarismo como um espaço para a criação, re-elaboração, improvisação, releitura de formatos. Assim, depois do auge das tendências dos cinemas expositivo e direto, do cinema-verdade e do cinema-do-vivido, da instauração de modelos típicos para a televisão, abre-se a janela, dos anos 80 para cá, à modalidade performativa, que toma o personagem principal como linha condutora da história, narrando em primeira pessoa e intervindo mais abertamente que um repórter para a TV. É a performance dele que está sendo assistida, mais do que a situação em volta, mais que o contexto ou os outros com quem ela interage.

Mesmo sem ainda ser objeto de muitos estudos conceituais, a modalidade performativa de se fazer documentário foi definida por Teixeira (2003, p.37) como sendo:

[...] 1) um deslizamento ou caráter escorregadio das nomeações, com variações tais como documentários ‘subjéctivos’, em ‘primeira pessoa’, ‘autobiografias’, ‘auto-retratos’, dentre as mais recorrentes; 2) uma remissão a uma difusa ambiência cultural, a das duas últimas décadas, que remete à querela sem fim da ‘crise da representação’, às práticas teóricas ‘desconstrutivistas’ e à emergência de uma sensibilidade que, conforme o gosto e uso americanos, vem

sendo nomeada com insistência de ‘pós-estrutural’; 3) uma utilização reiterativa e indiscriminada, compondo uma espécie de mixórdia conceitual de categorias de um pensamento pré-estrutural, tais como ‘sujeito histórico’, ‘lugar do sujeito’, ‘sujeito do discurso’, ‘identidade do sujeito’, ‘eu soberano’, ‘consciência transparente’, ‘intencionalidade da consciência’, que, na menos sombria das hipóteses, parece querer lançar um apelo de restauração do contrato rompido com as filosofias do sujeito, marxista e fenomenológica, quando dos embates no campo do estruturalismo.

Dessa forma, fica já evidente que a discussão sobre as novas possibilidades documentárias traz reflexões não somente do campo das teorias do cinema, mas colaborações de vários outros campos do conhecimento, a partir do momento que envolve conceitos como autoria, expressão artística, estruturação narrativa, ideologia política.

Capítulo 2

Documentário e autoria

A tradição documentária traz consigo a marcante presença do autor como aquele que desenvolve o argumento e imprime na tela seu ponto de vista, a partir do momento em que faz escolhas para dirigir o trabalho de produção, filmagem e montagem do filme. Além disso, considere-se que, diferentemente do cinema ficcional – em que, mesmo antes das filmagens, tem-se uma idéia delineada do produto final, fruto de um processo de criação que envolve, sobretudo, direção de atores –, o documentarismo trabalha muito mais com o imprevisto, ganhando vida a partir do que o diretor encontra nas ruas, fazendo com que o filme siga regras muito próprias e só se faça conhecer depois do processo de montagem.

Mas em que momento o documentário deixa de ser simples espelho do real para se tornar obra de arte, criação de um autor? Em que momento o não-ficcional deixa de ser simples instrumento de uma memória documentária e passa a ser visto como uma possibilidade de criação imaginária?

A cada novo avanço tecnológico, novas formas de fazer arte vão se estabelecendo e originando novas discussões, sobretudo na intenção de reinterpretar (ou não) concepções que consideram a arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social ou determinação objetiva. Por muito tempo esteve arraigada a impressão de que somente o trabalho manual – ou o que estiver mais

próximo disso – consegue realmente captar a essência da arte pela arte. Tudo o que sofre uma interferência posterior perde um pouco da autenticidade – e por isto o trabalho manual é valorizado: por ser único. Uma carta escrita a mão, uma foto sem retoques, um filme feito em película. Diferentemente do texto feito no computador, da imagem digital rica por suas distorções, a animação feita digitalmente. As interferências tecnológicas eram (e em alguns espaços puristas ainda são) vistas com certo desprezo, como se a técnica tornasse desnecessário o talento para produzir coisas belas.

Partindo de uma analogia que aproxima o documentarismo e a fotografia, podemos sugerir um contraponto que também aproxima o cinema ficcional e a pintura. Assim como a fotografia sofreu críticas por sua aderência com o real, também o documentário carrega o estigma de ser recorte da realidade – o que de certa forma o descenderia como obra de arte. Ao menos é o que afirma Baudelaire (*apud* DUBOIS, 2001, p.30), considerando que “uma obra de arte não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que nos permite escapar do real”.

Mas em que medida o real está transcrito no documentário, de forma a não permitir que nele se enxergue características artísticas? Bordieu (*apud* DUBOIS, 2001, p.40) sinaliza a resposta, a partir de uma referência que faz à fotografia, pois se ela “é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados realistas e objetivos”. Da mesma forma isso acontece no documentário: ainda hoje grande parte do público espectador acredita que funções sociais foram designadas para o documentário, simplesmente porque ele parte de uma contigüidade com o real. Assim, espera-se que o gênero se preste a analisar aspectos históricos, fazer denúncias, educar, dar voz às minorias, revelar aspectos desconhecidos da vida cotidiana e não, necessariamente, servir ao entretenimento e à fruição artística.

Contudo, assim como o cinema, também o documentarismo

se inscreve como gênero audiovisual que se serve da criação imaginária de seu autor, impondo-se como uma representação da verdade empírica (ou não) percebida pelo documentarista. Todo o movimento crítico que denuncia a pretensa objetividade, neutralidade e naturalidade dos registros audiovisuais reforça a crença do reconhecimento da intervenção intencional do artista nos processos midiáticos – o que valida a perspectiva de autoria, legitimando o documentário como obra de arte, já que é criado a partir de uma intenção que não é puramente educativa, mas reflexiva, que visa a promover uma mudança, encantar por seus aspectos plásticos e convencer por seu caráter ético.

Tal discussão sobre o domínio do real foi também tema para Walter Benjamin (1987, p.187), que procurou definir a importância assumida pelo cinema como recorte da realidade contemporânea, indicando que

[...] a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto de realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com aparelhos, no âmago da realidade.

Entretanto, mesmo a intervenção deliberada do documentarista no processo de criação vem sendo questionada. Se o cinema, assim como a fotografia, já se legitimou como forma de arte, o documentário corre o risco de se afastar de semelhante condição, pois a atual crítica acadêmica reconhece no gênero muito mais elementos da TV e do jornalismo – e menos da sétima arte. Dessa forma, defendem que o documentarismo contemporâneo valoriza muito mais a proximidade com o real do que a liberdade de criar a partir dos acontecimentos. Os críticos mais otimistas vêem na tecnologia digital uma ferramenta que pode libertar o documentarismo dos dogmas estruturalistas – herdados da escola documentarista britânica e mantidos desde os anos 30 –, dando

continuidade à tendência de flexibilização iniciada nos anos 50 com a emergência do Cinema-Direto a partir da portabilidade dos equipamentos cinematográficos. Contudo, alguns ainda creditam às ferramentas digitais a responsabilidade de conduzir o gênero para longe do cinema, já que tais adventos tecnológicos se criam, sobretudo, em função da mídia televisiva.

2.1 O cinema e o autor

Para discutir o significado da intervenção artística no cinema documentário, precisamos partir de uma discussão primeira sobre o que caracteriza um autor. O objetivo não é somente vislumbrar a formação histórico-sociológica da figura do autor – que remonta o contexto cultural do século XVIII, quando se acentuava a perspectiva “da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da Filosofia também e na das ciências” (FOUCAULT, 1992 [1969], p.34). A intenção é refletir sobre a necessidade de ‘individualização’ do criador na cultura ocidental e sobre o estatuto que lhe foi atribuído a partir de então – já que a determinação do autor passa a figurar também no sistema de valorização da obra. Alguns intelectuais franceses, liderados por André Bazin, buscavam a valorização do cinema justamente a partir da perspectiva autoral, apontando a figura do diretor como o centro a partir do qual a obra cinematográfica se constituía.

Stam (2003) nos indica que tal ‘culto’ ao autor ganhou impulso, dentro da teoria do cinema, no final dos anos 50, começo dos anos 60, sendo reconhecido como “a expressão de um humanismo existencialista de inflexão fenomenológica”(p.102). Essa tendência, que Stam chama de ‘autorismo’, vai além das discussões da ‘política dos autores’ ou de ‘teorias do autor’, tentando abarcar as duas noções, reconhecendo que o movimento de valorização da figura do autor coincide com uma movimentação muito mais ampla, uma formação cultural que impulsionou também a crítica especializada em revistas de cinema, formação de cineclu-

bes, festivais de cinema - não somente na França, pátria mãe dos 'Jovens Turcos'¹, que incendiaram os *Cahiers du Cinéma*, mas também nos EUA, sobretudo em Nova York, onde a mesma agitação cinematográfica se fazia sentir, inclusive com revistas como a *Film Culture*.

Contudo, antes mesmo dessa efervescência, alguns já arriscavam pontilhar o caminho da discussão autoral no cinema. O romancista e cineasta Alexandre Astruc (1948 *apud* AUMONT, 2004) trazia à baila comparações entre o cinema e outras artes consagradas, como a literatura e a pintura, na intenção de indicar que também o cinema constituía-se como um novo meio de expressão, tendo sua própria escrita, seus próprios métodos. Tornase célebre a teoria da câmara-caneta (*camera stylo*), criada para valorizar o diretor como um autor criativo e independente – muito mais do que somente um operário subordinado a um texto pré-existente, seja um roteiro original ou adaptado da literatura. Astruc (1948 *apud* BERNADET, 1994, p.20) acredita que

[...] O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões como ocorre hoje no ensaio ou no romance. Por isso, chamo essa nova idade do cinema a da *câmera caneta*. Esta metáfora tem uma significação muito precisa. Significa que o cinema irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual,

¹ Jovens Turcos: expressão criada por André Bazin, no contexto dos *Cahiers du Cinéma*, refere-se àqueles críticos que pouco depois se tornariam realizadores famosos como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Clode Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroze – expoentes da *Nouvelle Vague*. Mesmo com pontos de vista que não representavam estreitamente a perspectiva do *Cahiers*, foram abrigados pela revista por conta dos artigos intensos em que defendiam a autoria cinematográfica como algo particular dos diretores – e não dos roteiristas ou produtores, como também se aventava à época.

da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como da linguagem escrita... pois o cinema, como a literatura, antes de ser uma arte específica, é uma linguagem que pode expressar qualquer setor do pensamento.

Essa concepção serviria de base para muitos dos argumentos lançados pelos Jovens Turcos anos depois. O que mais os deslumbrava era não somente a importância dada à direção, mas também a possibilidade de lidar com o real, conforme sintetiza Aumont (2004, p.84):

[...] O material do cinema já está aí, automaticamente presente, é a 'realidade' que abarrotta com toda a sua presença e todas as suas referências. A arte do cinema deve livrar-se dela, pois não é arte da imagem, mas a *organização da realidade*... O gesto próprio do cineasta, o gesto que permite realizar esse paradoxo, a organização do real, é a direção - ao mesmo tempo gesto lógico, intelectual e sensível.

A releitura das discussões de Astruc e as propostas defendidas pelos Jovens Turcos eram argumentos que se somavam na tentativa de reivindicar para o cinema origens artísticas equivalentes àsquelas usadas para enobrecer a literatura. Assim, a figura do autor era enaltecida também pelo cinema. Além disso, os críticos procuravam evidenciar que o cinema era capaz de transcender sua forma industrial de produção, incorporando aspectos artesanais que culminavam em filmes com uma visão singular, assinada, individual, 'autoral'.

Os jovens cineastas franceses agarravam-se fortemente a tais possibilidades também num esforço em marcar espaço dentro do campo da crítica cinematográfica europeia. É o que nos aponta Stam (2003, p.106-7) descrevendo aquele momento histórico:

[...] Surgida em um ambiente de intensa polêmica, a *politique des auteurs* traduz-se literalmente

por “política dos autores”, e não “teoria do autor”. Na França, o autorismo foi parte de uma estratégia para a viabilização de um novo tipo de cinema. Constitui, portanto, tanto inspiração quanto ferramenta estratégica para os cineastas da *Novelle Vague*, que a utilizaram para conquistar, pela força, espaço em uma cena cinematográfica francesa hierarquizada, na qual os diretores aspirantes tinham de enfrentar uma longa fila de espera até poderem dirigir seus próprios filmes. Cineastas-críticos como Truffaut e Godard investiram contra o sistema estabelecido e suas rígidas hierarquias de produção, sua preferência pela filmagem em estúdio e seus procedimentos narrativos convencionais. Estavam defendendo também os direitos do diretor perante o produtor.

Andrew Sarris levou a discussão do autor para os Estados Unidos e lá introduziu novos conceitos. Acreditava que o diretor precisava lutar contra a padronização do cinema e por isso imprimiria nos filmes uma ‘declaração pessoal’. Segundo Bernadet (1994), Sarris tenta uma teorização mais sistemática que os franceses e por isso propõe três critérios para o reconhecimento do autor: 1) a competência técnica, 2) uma personalidade reconhecível, e 3) a significação interior, que emerge da tensão entre a personalidade e o filme.

Assim, enquanto os franceses valorizavam o autor sem tanto destaque à competência técnica, Sarris defendia que a inabilidade técnica poderia prejudicar a tentativa do autor de imprimir marca à obra.

Mas também nos EUA a discussão sobre as teorias de autor era acalorada. Pauline Kael (1963), mesmo concordando com Sarris (1962) de que a crítica e a teoria cinematográficas precisavam ser valorativas, considerava de validade duvidosa os critérios propostos por Sarris, pois os achava por demais vagos e imprecisos. Tanto bons diretores poderiam ser reduzidos em importância,

como também cineastas medíocres se encaixariam com destaque na esquematização proposta.

Contudo, Bazin (1957) já alertava para o risco de se criar um ‘culto estético da personalidade’, que poderia superestimar diretores e desconsiderar outras intervenções que vinham também modificando a concepção de cinema enquanto expressão artística. Havia outras abordagens que deveriam ser consideradas nas análises, partindo, por exemplo, de perspectivas tecnológica, sociológica, histórica, antropológica.

O amadurecimento das discussões acabou revelando que o autorismo subestimava o impacto das condições de produção e a natureza coletiva do cinema, em que o diretor, sim, imprime sua marca no resultado final do filme, mas também acata e reprocessa muitas outras influências e interferências externas. Mesmo diante de lacunas, o foco metodológico possibilitado pelo autorismo é de extrema relevância para as teorias cinematográficas.

[...] Ao forçar o deslocamento da atenção para os filmes em si e para a *mise-em-scène* como assinatura estilística do diretor, o autorismo prestou uma clara e substancial contribuição à teoria e metodologia cinematográficas. Deslocou a atenção do “o quê” (história, tema) para o “como” (estilo, técnica), mostrando que o estilo em si apresentava reverberações pessoais, ideológicas e até mesmo metafísicas. (STAM, 2003, p.111).

A perspectiva autoral dos filmes possibilitava a criação de uma espécie de ‘sistema’ – em que a personalidade autoral era construída a partir de pistas e sintomas muitas vezes superficiais. Esse ‘estruturalismo autoral’ ia de encontro aos modelos sustentados tanto pelos Jovens Turcos como pelos americanos da tendência de Sarris: desautorizavam o culto à personalidade, enxergando o autor como simples orquestrador “de códigos trans-individuais (mitos, iconografias, lugares)”, conforme indicou Robert Stam (2003, p. 144).

Foucault (1992 [1969]) lança algumas possibilidades sobre a estrutura que caracterizaria um autor. Contudo, prefere falar em uma ‘função autoral’, considerando que a ‘autoria’, pura e simples, é uma instituição efêmera fundamentalmente relacionada à função tempo, passível de alterações mesmo se relacionada a uma mesma figura. Aponta que o ‘nome’ autor

[...] serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor” indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um fluante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto... A função autor é, assim característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (p.45-46).

O teórico francês avalia ainda que a necessidade de definir o produtor fundamental dos discursos remete à “exegese cristã, quando esta queria provar o valor de um texto através da santidade do autor”. Tanto que é numa das obras de São Jerônimo, *De Viris Illustribus*, em que Foucault reconhece uma das tentativas mais consistentes de se definir a figura do autor, a partir de quatro características: 1) um certo nível constante de valor, 2) um certo campo de coerência conceitual ou teórica, 3) razoável unidade estilística, 4) momento histórico definido.

Foucault sinaliza ainda que a possibilidade de individualização da autoria, em breve cederia lugar a um ‘anonimato generalizado do discurso’, que substituiria a noção de autor por conceitos mais abstratos e teóricos, como ‘enunciação’, ‘subjetificação’, ‘escritura’, ‘intertextualidade’. Isso porque acredita que

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o uni-

verso dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992 [1969], p.56)

À mesma época, em 1968, Barthes (*apud* STAM, 2003) já anunciava a “Morte do Autor”, reconfigurando-o como um sub-produto de sua própria escritura, sua própria linguagem. A discussão tomava como base os textos literários, mas transmuta-se para o cinema sem tantas dificuldades. Afinal, a intenção de Barthes era indicar que a unidade do texto derivava não de sua origem, mas de seu destino. Assim, a importância do autor dava lugar à valorização do leitor (receptor/espectador).

Assim, é possível perceber que o estruturalismo autoral cresce num momento histórico em que tanto o estruturalismo como o pós-estruturalismo relativizam a noção de autor como fundamento primeiro da criação do discurso, vendo-o não mais como origem, mas como uma das instâncias a serem consideradas no processo de criação. O período de estruturalismo autoral significou também um renovado interesse para discussão sobre gêneros audiovisuais, sobretudo para analistas fílmicos como Ed Buscombe, Jim Kitses, Will Wrigth, e Steve Neale, influenciados, sobretudo, pelas leituras estruturalistas de Lévi-Strauss.

A decisão de utilizar a discussão sobre gênero como possibilidade analítica para a questão autoral tomava o conceito base não como uma ferramenta criada para a análise das produções em série massificadas pela indústria cultural, mas como evidência clara de uma negociação entre cineasta e audiência. Stam (2003, p.148) lembra que Steve Neale sustentou que gêneros “eram sistemas de orientações, expectativas e convenções que circulam entre

a indústria, o texto e o sujeito”, enquanto Rick Altman (1984) postulava uma abordagem ao mesmo tempo ‘semântica’, em seu interesse pelo conteúdo narrativo, como ‘sintática’, pelo foco nas estruturas que acolhem os elementos narrativos. Cabe ressaltar que Altman já fazia a ressalva de que muitos filmes podem inovar ao combinar a sintaxe de um gênero com a semântica de outro.

Assim como Stam, acredito que a discussão genérica torna-se proveitosa quando temos em conta que o gênero deve ser observado como conjunto de recursos discursivos. Contudo, o apelo demasiado aos padrões e aos paradigmas que florescem com a discussão leva ao risco do normativismo excludente, em que uma idéia pré-concebida pode apagar a possibilidade de uma crítica que considere a criatividade e a inovação.

Trazer a discussão autoral para o campo do documentário parece ser uma perspectiva enriquecedora para a análise de filmes que procuram indicar um ponto de vista da realidade, fazendo-a a partir das premissas que consideram a atividade cinematográfica como possibilidade artística. Assim, é preciso reafirmar que o caráter autoral do documentário faz parte dessa possibilidade e, dentro dela, permite que a subjetividade artística contribua para a apresentação do tema. Mesmo comunicando a natureza do que é real, o autor tanto pode partidarizar o filme – tomando somente um lado da história –, como também provocar um emaranhado de vozes, que trazem diversas perspectivas. Toda a condução do filme revelará, no final, o ponto de vista de seu autor.

A prevalência da voz do autor pode se dar de muitas formas: com um *off* legitimador (a voz da verdade), com a presença do documentarista em cena conduzindo a história para o lado que avalia ser mais interessante, a partir da escolha das pessoas que falam sobre o tema e, sobretudo, no momento da montagem do filme. Na tentativa de se manter imparcial sobre determinado assunto ou acontecimento, o documentarista pode conceder uma atenção eqüitativa às diferentes vozes, aos diferentes pontos de vista possíveis. Essa estratégia, de certa forma, garante que vários grupos sociais se façam ouvir. Todos falam por si, direto para a câmera,

sem intermediários. Ou seja, são os próprios representantes dos grupos que expõem argumentos, motivações, avaliações, expectativas e sentimentos em relação à disputa da qual tomam parte.

Mas a ordem de apresentação das falas, o tempo de duração que têm, os enquadramentos das pessoas retratadas – e tantos outros fatores – levam a privilegiar ou não uma perspectiva. Quando o diretor faz isso mais claramente, o resultado parece ser, de certa forma, mais ‘verdadeiro’. Como se ele não se enganasse (nem enganasse o espectador) sobre a inexistência da imparcialidade.

Quando opta por hiper-valorizar os depoimentos, as falas dos outros, o documentarista age como um estrategista que não precisa, necessariamente, manifestar-se de forma explícita, cumprindo uma tarefa aparentemente técnica, que na verdade revela o seu caráter autoral, já que na montagem e mesmo antes, na escolha dos entrevistados, ele define a tese que irá apresentar ao público.

Capítulo 3

Construindo documentários

Se no campo da ficção a discussão da autoria está centrada em como o estilo do diretor se materializa no filme, esta perspectiva pode ser ainda mais incrementada na discussão documentária. Além de perceber o estilo e o ponto de vista do autor no documentário, podemos problematizar ainda sobre como ele, autor, se insere (fisicamente falando) em seus filmes.

Mesmo na ficção, não é raro encontrar diretores que interpretam personagens nos filmes que estão dirigindo. Woody Allen¹ é um dos cineastas mais prestigiados nesse estilo – principalmente porque seus personagens são personificações do seu próprio alter-ego. Contudo, os personagens em volta do *autor-personagem-fictício* não são interpretados pelas pessoas que viveram aquelas situações com ele. Nem mesmo as situações ou os lugares retratados nos filmes são exatamente iguais aos da ‘vida real’. Além disso, são situações que se deram no passado e são reconstituídas no presente da filmagem.

No campo do documentário, a presença do documentarista em cena comumente representa uma aproximação dele com os personagens reais do filme. Pode representar também a iniciativa do

¹ Woody Allen: diretor americano, de filmes como *Manhattan* (1979), *Contos De Nova York* (*New York Stories*, 1989), *Desconstruindo Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997), entre outros.

documentarista em conduzir a história, tornar seu ponto de vista mais evidente, como se fosse um repórter capaz de guiar os espectadores pelos caminhos que acha mais reveladores.

Hoje, falar na presença do documentarista diante das câmeras de forma efusiva remete quase imediatamente ao caso do americano Michel Moore – autor de filmes como *Tiros em Columbine* (*Bowling for Columbine*, 2002) e *Fahrenheit 9/11* (2004). Personagem condutor das ações em seus filmes, Moore se comporta, contudo, de forma diferente daquela que é objeto deste estudo. A inserção que Moore faz de si mesmo no filme se dá ainda ‘superficialmente’, pois ele é um personagem-guia, que vai introduzindo os demais personagens. Contudo, o filme conta pouco sobre ele - o suficiente apenas para justificar sua presença em quadro. Mas não revela as perdas ou os ganhos que ele, autor, individualmente, teve, pois esse não é o objetivo do filme. Ele está lá a partir da perspectiva externa, próxima da que orienta os jornalistas em reportagens televisivas ou, mas precisamente, os apresentadores de programa de entretenimento.

Para Di Tella (2005, p.79), Moore vem se firmando justamente por essa atitude de se fazer presente em cena para conduzir a história, algumas vezes até se fazendo de bobo para obter os efeitos que deseja (como a irritação do outro, ou a prostração de alguns). Moore vem sendo associado a uma nova possibilidade documental, batizada nos EUA como *stand-up documentary* em uma referência irônica ao *stand-up comedians*, que são solos humorísticos em clubes e bares americanos, responsáveis pela revelação de talentos como Woody Allen.

A retro-alimentação de influências não se dá somente entre a ficção e a não-ficção. As estratégias utilizadas por Moore são apontadas por Ana Amado (2005, p.222-3) como advindas também do suporte televisivo e do gênero jornalístico. Ela observa que Moore valoriza

[...] o esquema televisivo de narração veloz, da aparência de imprevisibilidade dos relatos que avançam a golpes de revelações ou da iminência do acon-

tecimento, e uma temporalidade em presente absoluto (seja se referindo ao passado ou ao futuro) integram uma maquinaria narrativa atraente para o grande público. E se a visão informativa dos meios busca a transparência das coisas retirando todas as mediações, na construção de um discurso destinado à contra-informação, Moore as reintegra sob o selo de uma posição autoral categórica – e autoral permite aqui deslocar seu sentido para “autoridade”, sob o signo de um nome, uma figura protagonista, uma voz “autorizada”, enfim. Como no caso daqueles cineastas cada vez mais numerosos que estreitam a distância entre a própria imagem e o objeto filmado. Moore compartilha o mesmo espaço com a palavra e a presença dos atores/testemunhas convocados, atuando e sobreatuando no papel de juiz e parte, como eixo de todas as interações.

Segundo Marfuz (2003, p. 99), a utilização de artifícios dramáticos no documentário acaba por aproximar ainda mais o gênero do jornalismo televisivo. Ele afirma que

[...] a presença do drama na construção do acontecimento jornalístico é uma das marcas emblemáticas do discurso informativo contemporâneo. O telejornalismo brasileiro não foge à regra ao tratar a notícia, em muitos casos, como se fosse uma história extraída de uma peça de teatro, utilizando-se para isto de estratégias dramáticas bem-sucedidas, entre as quais se destaca, por sua importância e recorrência, a composição da personagem.

Quanto mais estratégias dramáticas forem colocadas a serviço da enunciação, maior será o aumento da expectativa e do interesse do público em acompanhar a narrativa. Em contrapartida, quanto

mais o documentário despertar sensações e emoções no espectador, mais tentador será para o documentarista apostar em novas estratégias dramáticas para prender o espectador. Esse é o jogo de Moore, cada vez mais acentuado em seus novos trabalhos.

Outros aspectos acabam também interferindo no delineamento do autor no documentário. A proposta narrativa do filme e o conjunto de regras que o documentarista sugere para o projeto cinematográfico são de fundamental importância. Sobre esses pontos, indico algumas reflexões.

3.1 Narrativas documentárias

Em entrevista concedida ao programa Conexão D'Ávila, exibido pela TV Cultura no dia 1º de Julho de 2005, o documentarista João Moreira Salles afirma acreditar que o gênero documentário se firma e se diferencia dos outros gêneros audiovisuais não-ficcionais pela forma com que propõe narrativas, adaptando-as ao temas que aborda. Com esse argumento, Salles explica por que o gênero abarca filmes tão diversos. E apresenta, como exemplo dessa multiplicidade narrativa, um de seus trabalhos mais recentes: Nelson Freire (2003), que conta a história de um pianista brasileiro pouco reconhecido em seu país, mas muito exaltado no exterior. Diz que o grande mérito do filme foi o de não aplicar uma receita ao tratamento do personagem. Em vez de usar a fórmula clássica², depoimento + cenas do pianista tocando + especialista falando sobre a importância de Freire, Salles preferiu incorporar a personalidade de Freire ao filme, fazendo-o mais contemplativo. Em alguns momentos, quando o personagem não consegue expressar verbalmente opinião sobre algum ponto to-

² Designamos 'clássico', o formato que segue cânones pré-estabelecidos. Aqui nos referimos ao formato da escola de Grierson, que fortaleceu o modelo expositivo de documentar – modelo este que foi adotado pelo jornalismo e que continua dominante até o presente, servindo de paradigma para os documentários televisivos, por mais se aproximar do formato reportagem (off + sonora + passagem + sonora + off).

cado pelo documentarista, não existe a pressão para que uma fala seja constituída. As ações do pianista são suficientes, mesmo que se restrinjam ao silêncio.

Michel Rabiger (2005, p.55) também defende que “a idéia do processo de desenvolvimento é absolutamente essencial ao bom documentarista”. Ele afirma que o documentário está cada vez mais se voltando para as histórias que pode contar, para os personagens que faz conhecer. O gênero vem trabalhando cada vez mais com o despertar da identificação no espectador.

Irene Machado (2001) aponta a narrativa como um dos tipos textuais que mais reconfigurações sofreu, não somente porque se adaptou aos vários suportes (oral, escrito, gráfico, audiovisual), mas porque, em que cada um deles, também precisou se adaptar. Foi da tradição oral presencial, para a oralidade do rádio e das gravações. Das narrativas literárias, para novas narrativas impressas, desenhadas em histórias em quadrinho. E no campo audiovisual, sofreu adequações para ser incorporada ao ficcional – e também ao não-ficcional. Machado, I (2001, p. 08) explica:

[...] A dinâmica da narrativa apenas evidencia como um gênero representa um "nicho" semiótico que as gestões culturais não se cansaram de reinventar. E por que a narrativa foi e continua sendo um gênero tão importante para a cultura? Porque em toda narrativa existe o gérmen de uma aventura que explora um elemento vital ao homem e à cultura: o deslocamento, o movimento rumo ao desconhecido, à descoberta. Por representar o deslocamento no tempo (*chronos*) e no espaço (*topos*), a aventura foi considerada o elemento mais importante do romance, o cronotopo privilegiado de tudo que se pode chamar narrativa, segundo o teórico russo Mikhail Bakhtin. Na aventura, estão impressas as marcas do tempo e do espaço. O tempo de aventuras é sempre um tempo de mudanças, de acasos, de renovação.

Compartilho tanto da perspectiva de Salles quanto da defendida por Rabiger. Observadas a partir das indicações de Irene Machado ambas conduzem a uma reflexão sobre a importância da narrativa para a definição do gênero. Sobretudo porque esses pontos de vista evidenciam o cansaço dos formatos expositivos, argumentativos, lançados ao campo do documentário no cinema e calcificados como paradigma para o documentário televisivo, sobretudo pela influência do jornalismo, que se dá porque, sendo também não-ficcional, compartilha de alguns ‘procedimentos’ – principalmente o uso do registro *in loco* e de entrevistas.

Mas os tratamentos podem ser diferentes. No documentário, por exemplo, não se tem a necessidade de seguir a pirâmide invertida. Mesmo nos documentários expositivos, sempre é guardado para o desfecho o ponto mais interessante da história. Contudo, nos filmes expositivos, a narrativa não é exatamente aquela em que se conta uma história. O desenrolar do tema se aproxima da argumentação. O espectador será conduzido por uma linha de raciocínio. Tanto faz ter acesso a várias perspectivas de uma questão ou só conhecer argumentos que defendem um ponto de vista. Contudo, não há uma história única a ser seguida. A identificação não se faz tão facilmente, porque muitos elementos são apresentados.

Por isso ganha espaço a possibilidade de usar estratégias ficcionais para criar uma história com personagens bem definidos, situar os espectadores com relação ao espaço e ao tempo em que os fatos acontecem, e se propõem até a oferecer momentos de clímax e anti-clímax. Esses elementos proporcionam um envolvimento maior do espectador. Isso se dá porque o público está bem mais habituado a acompanhar histórias ficcionais. Mesmo que involuntariamente, procura identificar esses aspectos em todos os filmes que assiste. Mesmo matérias jornalísticas, quando querem atrair mais facilmente a adesão do público, recorrem ao formato mocinho x bandido ou vítima x agressor. Como apontou Rabiger (2005, p.55), “através do sentimento e da imaginação, adquirimos uma percepção da sua realidade (da realidade do personagem)”.

Renov (2005, p. 245) aponta para a mesma direção ao problematizar que o domínio da não-ficção sempre foi estimulado a objetividades, uma crença em que aquilo que era visto e ouvido deveria manter sua total integridade como uma parte plausível do mundo social. Mas ele considera que "dado o desvanecimento da objetividade como uma narrativa social atraente, parece haver um grande campo para um exame mais consistente das diferentes expressões das subjetividades produzidas nos textos de não-ficção".

Podemos resgatar da escola do Cinema-Direto a valorização da narrativa e dos personagens. De que outra maneira longas filmagens sem interferência poderiam fazer sentido? A partir de situações que se constroem bem narrativamente e com a presença de personagens fortes, que se expliquem, se revelem sem que seja necessária a intervenção do diretor (nas filmagens). Evidentemente, a partir do trabalho de vários cineastas (na montagem), a exposição dos personagens foi ganhando outras 'cores', mas a edição trabalha com uma narrativa que já existe. Em alguns filmes os personagens são apresentados ao público a partir do desenvolvimento de uma atividade, do envolvimento numa acção. A narrativa nos leva a conhecer o cotidiano daquela pessoa (Drew, *Primary*). Em outros casos, somente a fala do entrevistado já nos revela a essência dele, enquanto personagem (Eduardo Coutinho, *Edifício Master*). Também é possível combinar descrição e acção. Ou o personagem pode ser fruto da imaginação da pessoa que está na tela (Jean Rouch - *Moi, un Noir*). Pode ainda reunir aspectos de todas essas possibilidades (Kiko Goifman, 33).

A esta discussão sobre narrativa, adiciono outro elemento: a definição de 'dispositivos' como elementos estruturadores de vários documentários da mais recente safra de filmes brasileiros não-ficcionais.

3.2 Procedimentos X dispositivos

À valorização da narrativa documentária, somam-se outras preocupações sobre a própria produção não-ficcional. Algumas novidades fazem atualizações de práticas antigas – como o uso do *off*, agora mais teatralizado; outras são combinações e recombinações dessas técnicas já inventadas. Um novo termo vem ganhando espaço no vocabulário cinematográfico, sobretudo nas reflexões sobre cinema não-ficcional: ‘dispositivo’. O termo se desdobra ainda em ‘filme dispositivo’ e ‘dispositivo narrativo’. No fim das contas, refere-se à construção do próprio documentário. Mas, acompanhando discussões que se dão nos encontros da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema), da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) e da Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), percebe-se que o uso do conceito provoca ainda muitas divergências.

A princípio, a adoção do termo parecia somente indicar uma readequação da expressão ‘procedimento’, já tão cara aos críticos e estudiosos, por indicar linhas gerais sobre a prática audiovisual. Contudo, a nova terminologia veio para especificar ainda mais a prática dos autores. Falar em ‘dispositivo’ significa também falar no jogo, no pacto que se cria ao realizar uma produção cinematográfica. Dentro do universo documentário, significa falar em limites que se colocam para o ato de documentar, dentro de uma proposta específica. Os limites irão definir, sobretudo, o tratamento dado à narrativa do filme, pois a partir das regras define-se a abordagem do tema.

Não discuto ‘dispositivo’ pela perspectiva da inovação. Ao contrário, observo como uma variação de muitas outras práticas. Valorizo sim essa recombinação, que imprime novo ritmo às técnicas desenvolvidas ainda na primeira metade do século XX – seja na reconfiguração do *off*, na intensificação da subjetividade nas narrativas, na releitura da não-interferência do Cinema-Direto.

Compartilho da noção de dispositivo apresentada por Cezar

Migliorin (2005) quando o qualifica “como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo”. Também visualizo o dispositivo como “a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido”. Migliorin explica o processo da seguinte forma:

[...] O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio (p. 01).

Assim, enquanto ‘procedimento’ refere-se às próprias ferramentas de se fazer cinema – no caso do documentário aplica-se ao uso de entrevistas, registro *in loco*, alteridade, narração em primeira pessoa etc., tomando essas práticas em linhas gerais -, ‘dispositivo’ aplica-se a um pacto firmado que deve ser seguido, a um conjunto de ‘procedimentos’ planejadamente dispostos para obter os elementos (recortes do real) que serão trabalhados na construção da narrativa imaginada para determinado documentário.

Ao provocar o real e gerar um desequilíbrio, os ‘dispositivos’ exigem reordenações. Um filme dispositivo se impõe pelo formato e/ou conteúdo – e para atingi-lo faz uso de vários procedimentos cinematográficos que já foram determinados lá no início do projeto. Ou seja: um dispositivo pode ser planejado a partir de várias ‘linhas ativadoras’. Ou partir de somente um procedimento, como nos filmes de Eduardo Coutinho em que a entrevista é a técnica fundamental que ele utiliza para ‘registrar do real’. Essa escolha afeta diretamente a narrativa, pois pode implicar,

por exemplo, na ausência de voz em *off* ou numa condução mais verbal.

Os dispositivos vão se criando a partir da criatividade dos documentaristas. Enquanto os procedimentos já estão de certa forma dados, sendo conhecidos e aplicados em vários filmes, os dispositivos são projetados para filmes específicos, com fim específico – e nos filmes têm seu ciclo de vida. Isso se dá com alguns filmes da recente produção documentária brasileira.

Em *Rua de Mão Dupla* (Cão Guimarães, 2002), a proposta é que pares de pessoas que não se conhecem troquem de casa por vinte e quatro horas e nesse período registrem o ambiente em que estão, tentando descobrir mais sobre a personalidade da pessoa ausente. Não há regras para as filmagens. Não se tem imagens adicionais desses lugares feitas por uma equipe de produção. Assim, temos também, dentro do pacto do filme, a inclusão de um procedimento cinematográfico largamente conhecido: o da alteridade³. O olhar do documentarista será o olhar daqueles convidados a participar do projeto – sabendo-se, evidentemente, que a participação do diretor se dará principalmente na montagem do filme. O dispositivo se constrói a partir de todo o conjunto de regras e não somente a partir da alteridade.

Em *Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003), a alteridade também está presente, mas de uma forma mais incisiva, de tal modo que o procedimento pesa mais na definição do dispositivo. A câmera está na mão do outro, daquele que não é o cineasta, com o objetivo de registrar aquele momento e aquele lugar com os olhos de quem está habituado àquilo, àquelas pessoas, àquela situação. São os presos que conduzem as filmagens na grande parte do tempo – e o pacto firmado diz que não se deve privilegiar ou diferenciar o que é filmado pelos detentos e o que é registrado pela equipe de produção.

³ O termo alteridade é aqui utilizado para designar o recurso cinematográfico em que a câmera é dada aos ‘donos da história’. O registro é feito não por um observador externo (o documentarista), mas por alguém que está inserido na contexto registrado, um observador ativo (personagem).

Em 33 (Kiko Goifman, 2004) outro pacto é firmado. Durante 33 dias, Kiko irá procurar sua mãe biológica, fazendo buscas durante o dia e vasculhando imagens durante a noite. Para os espectadores está dado que a busca começa naquele instante, que eles terão acesso a todas as informações, que são lançadas no filme como se o autor escrevesse um diário. Semelhante dispositivo foi utilizado por Martin Spurlock em *Super Size Me* (2004), filme em que o diretor se imputa trinta dias de dieta exclusiva de McDonald's. Nos dois últimos exemplos, o dispositivo é ainda incrementado pela escolha do personagem principal: o próprio documentarista assume as funções de diretor do processo (seja a busca da mãe ou o respeito a uma dieta rigorosa), diretor da filmagem (ele é ainda, principalmente, o idealizador do projeto e conduz as filmagens como num outro documentário qualquer) e diretor de si mesmo (assume o papel de personagem e media, intuitivamente ou não, o que irá ou não revelar, como irá reagir, se consegue ou não cumprir a meta estabelecida pelo projeto).

Sobre essa perspectiva Migliorin (2005, p.02) indica que,

[...] a utilização de dispositivos na construção narrativa implica uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento de ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado... a criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando o dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real.

Parece evidente que a análise sobre a validade do dispositivo se aplica ao documentário enquanto gênero. Afinal de contas,

grande parte dos filmes produzidos sob esse selo recorrem a depoimentos que contêm falas originadas somente pela ‘ativação’ proposta pelo projeto, pela presença do documentarista. Ou contêm encontros registrados pelas câmeras, que também só aconteceram porque foram motivados, circunstanciados – como em *Buena Vista Social Club*, com todos os encontros, todas as gravações e todas as visitas filmadas. É a esse tipo de acontecimento motivado que me refiro. As falas, os encontros que somente têm vida pela existência do documentário, são provocadas por um procedimento documentário (a entrevista, o registro *in loco*) e constituem-se ‘documentos imateriais’⁴ justamente por só terem existência a partir do filme.

Contudo, não acredito que a reflexão sobre “ativação do real” precisa ser radicalizada para compreender todo o entendimento do que é documentário. Ao designar o princípio de funcionamento dos dispositivos narrativos, ela explica uma forma tal de criação do cineasta que transita entre o extremo controle da situação (obtida a partir das regras) e a total ausência de controle (já que em respeito às regras o documentarista não pode interferir no processo ao seu bel-prazer, a menos que isso não fique evidenciado, pois do contrário representa uma quebra do pacto).

Nesse contexto, em que o documentário se constrói a partir de um pacto, Di Tella (2005, p. 76) remete a Jean Rouch para afirmar que “um documentário revela não é a ‘realidade’ em si, mas a realidade de um tipo de jogo que se produz entre as pessoas que estão à frente e atrás da câmera”. O pacto pode se dar de várias maneiras. Cada uma delas pode representar um dispositivo diferente, criado a partir da junção de vários procedimentos.

O revelador no filme em que um dispositivo dá as regras é que o autor assume o comando do processo de filmagem, não se guiando somente pela intuição. O dispositivo ajuda a lidar com a imprevisibilidade, pois apresenta limites.

Esta análise parte da perspectiva de que os dispositivos se

⁴ Mais à frente explica-se em detalhes o que ver a ser ‘documento imaterial’. Ver página 70.

constituem a partir de vários procedimentos cinematográficos, que, juntamente com pactos firmados entre o autor e/ou personagem e/ou público, vão orientar a narrativa documentária. Dessa forma, mostra-se relevante discutir sobre alguns procedimentos documentários para que se tenha a medida de como eles interferem e contribuem na formatação dos dispositivos.

A partir dessas reflexões, considero oportuno discutir sobre alguns dos procedimentos que compõem o dispositivo documentário criado por Kiko Goifman para 33: a presença do autor-personagem, o uso de depoimentos e entrevistas, a utilização de documentos e de registros *in loco*.

Capítulo 4

Procedimentos que constroem dispositivos

4.1 Narrativa em primeira pessoa + autor-personagem

Parece óbvio indicar que o documentário se constitui como um gênero de filme voltado, sobretudo, para o outro – aquele a quem ouvimos, aquele sobre quem contamos a história. Assim, não há como negar que seu desenvolvimento é determinado não somente pelo documentarista, mas também pelo outro, no outro. Contudo, alguns tipos de documentários se referem ao seu próprio processo de construção, aos seus próprios autores. Podem ser documentários autobiográficos, como aponta Renov (2005). Podem também ser exemplos do que Nichols (2001) designou de *documentários performativos*. Ou ainda os *documentários de busca*, como prefere Jean-Claude Bernadet (2005). Em todos eles, a autoria está para além do ponto de vista, para além da condução do processo, além das escolhas e da montagem. Está além e reúne tudo isso.

Renov (2005) relembra que, nos primórdios do documentário, a criação coletiva – e as intenções de tornar coletivas informações de dimensões sociais – acabou soterrando a subjetividade dos au-

tores, a possibilidade de exercitarem seu olhar pessoal sobre os acontecimentos que os rodeavam, sobre suas próprias experiências. Contudo, essa atitude somente aterrava algo que hoje está evidente: que mesmo as tentativas de criação coletiva costumam evidenciar uma perspectiva autoral – seja de um grupo de pessoas que compartilha de uma mesma filosofia, seja de um indivíduo sozinho. Afinal de contas, mesmo que os projetos produzidos em equipe renegassem o particular e fugissem do caráter autobiográfico, eram profundamente engajados (defendendo uma perspectiva política) e pouco objetivos (pois exploravam seus temas das formas mais apaixonadas).

Ainda em 1957, François Truffaut (1957 *apud* BERNADET, 1994, p.21) revelava sua percepção de que o caráter autoral dos filmes poderia extrapolar o campo da direção e se relacionar com o processo do filme de forma muito mais física e emocional. Dizia ele:

[...] O filme de amanhã me aparece, portanto, como ainda mais pessoal e autobiográfico, como uma confissão ou como um diário íntimo. Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa.

A compreensão da ‘proposta’ de Truffaut pode nos levar a diversos caminhos. Algo próximo do que Wladimir Carvalho explicou em 1994, numa entrevista à revista *Cinemais* (*apud* FREIRE, 2003, p.19) considerando que “mesmo o mais radical dos documentários tem muito de autobiográfico, tem muito de quem o fez, de tudo o que ficou para trás e que, na verdade não ficou, veio junto com você”. Para Carvalho, essa é a explicação sobre a ‘carga’ autoral contida em seus filmes, reconhecendo que era impossível para o documentarista se despir de suas vivências, suas convicções.

Podemos também trazer à tona as recentes discussões sobre os documentários performativos, em que, como nos explica Molfeta (2003, p. 44) a narrativa fílmica está centrada na “*performance*” do

autor para proclamar uma volta ao vínculo primordialmente *afetivo* entre contexto, realizador e espectador, através da valorização do sujeito-câmera (sua presença, encontro e ação)”.

Optei por focar mais especificamente na segunda leitura, considerando que a possibilidade do próprio autor dizer ‘eu’ implica definir estratégias de aproximação com o espectador, em delimitar os aspectos que serão descritos no documentário.

A narrativa é conduzida por um personagem, a partir da qual teremos o conhecimento daquele mundo registrado. Na maior parte dos casos, não somente aquele personagem está em cena. Outros interpelados por ele também contribuirão para nosso entendimento do tema. Contudo, a narrativa em primeira pessoa evidencia que o viés interpretativo é conduzido mais explicitamente por um dos personagens.

Se um dos personagens guia o olhar do espectador, deixamos para trás então duas possibilidades narrativas: o formato do narrador-observador, que tenta (ou finge) não interferir na história – típico do cinema-direto, em que é a própria câmera que vê, registra e conta os acontecimentos do mundo aos espectadores. Fica pra trás também a figura do narrador-onisciente, que com sua voz *over*¹ explica os acontecimentos, trazendo informações que a câmera não registrou.

Mais uma vez podemos voltar ao cinema antropológico de Jean Rouch. Também em *Eu, um Negro (Moi, un Noir, 1958)*, os personagens interpretavam a si mesmos, ou criavam histórias para serem vividas a partir de suas ideologias, ao sabor dos acontecimentos. A proposta do documentarista francês que cada um narrasse a si mesmo – mesmo que isso significasse atuar e depois dublar ou descrever as próprias ações, já que a impossibilidade do som direto negava a chance da narração em tempo real. Mas nessa proposta documentária, todo o desafio era sugerido pelo documentarista – e não vivido por ele próprio. É certo que havia uma

¹ Assim como o *off*, a voz *over* é recurso que consiste na sobreposição (over) de uma voz à imagem na tela, sem correspondência diegética. De forma geral, a narração.

autoria compartilhada entre os personagens (reais, ficcionais) e Rouch. Mas essa autoria não era nada mais do que a ampliação do acordo que todo entrevistador faz com o entrevistado. Afinal de contas, a verbalização dos pontos de vista do personagem só possível porque o perguntador ajuda a direcionar o tema. Nesse sentido, todo registro não-ficcional é reflexo da construção coletiva.

Di Tella (2005) aponta a estratégia de Rouch como um ‘pacto documentário’, algo próximo do que indico ser um ‘dispositivo’ documentário. Ao permitir que os personagens se reinventassem, o autor dá a possibilidade de refletir sobre a subjetividade dessas pessoas, sobre seus sonhos. E sobre a subjetividade dos próprios realizadores. Afinal, como reconheceu Rouch (*apud* Di Tella, 2005: p. 78), ao fim de *Crônica de um Verão* (*Chronique d’un Été*, 1961), “o problema é que nós (realizadores) também estamos na banheira com eles”. Ou seja: ao olhar o outro, o autor acaba por descobrir nuances da sua própria subjetividade.

Observando mais atentamente, alguns documentários, além de serem performáticos (em que a história é contada pelo próprio documentarista) ou autobiográficos (em que a história contada pelo autor é a própria história dele), trazem os desafios de um processo que só se concretizará com a realização do filme. É o que Bernadet (2005) chama de *documentários de busca*. Os autores se propõem a falar sobre um aspecto de suas vidas, algo que só será revelado no decorrer do filme. Assim acontece em *Passaporte Húngaro* (2003), Sandra Kogut registra a sua tentativa de obter a cidadania de seus avós. Em *Super Size Me* (2004), Spurlock enfrenta ele mesmo uma dieta maluca. Já em *33*(2002), Goifman tenta localizar sua mãe biológica.

Michael Moore propõe filmes em primeira pessoa. Mas não são filmes de busca no sentido literal da palavra, pois toda uma pesquisa anterior foi feita sobre os temas. Ele sabe exatamente que pessoas procurar, a que lugares ir. Existe um certo caráter-surpresa em seus projetos, pois nem sempre Moore ou sua equipe têm uma conversa prévia com os personagens. Alguns dos diálo-

gos contidos em *Bowling for Columbine* ou em *Fahrenheit 9/11* são registros do primeiro encontro entre o documentarista e o entrevistado. Contudo, algumas das situações curiosas e engraçadas produzidas desses momentos sem preparação estão muito mais próximas do ridículo e do constrangimento do que da surpresa de superar uma etapa desconhecida de um processo. Não há uma regularidade na produção, nas filmagens. Alguns personagens são pegos de surpresa. Outros não.

Filmes como *Passaporte Húngaro*, *Super Size Me* e *33* são a um só tempo autobiográficos e performativos, trazendo também a ousadia de propor um desafio ao próprio realizador. Os documentaristas claramente se põem como personagens. Como estão no centro da história, são, invariavelmente e simultaneamente, autores-personagens. Enquanto autores, determinam um projeto sem saber que resultado terão. O projeto está dado. Contudo, o resultado só em parte está descortinado, pois não se sabe precisamente para onde o roteiro pode levar. De saída, tem-se duas possibilidades: alcançar a meta ou não. Mesmo o percurso de produção está somente pontilhado. Os documentaristas, enquanto personagens, tornam-se o motor da ação.

Assim, há um ponto de partida, uma perspectiva orientadora (que é a do personagem-autor), obstáculos a serem superados, imprevistos. A cada entrevista, a cada nova situação, o diretor vai numa nova direção. Vemos o clímax se aproximar a cada vez que o objetivo principal está para ser alcançado. E temos um desfecho que é construído a partir do que foi de alcançado.

Esse tipo de filme vem se popularizando porque em vez de oferecer análises e retratos bem acabados de um determinado ponto de vista, volta-se para o narrativo-investigativo. O documentário trata do imaginário, das buscas individuais que se prestam perfeitamente ao processo de provocar identificação/projeção nos espectadores, capturando a atenção do público.

Além disso, o documentário está também repleto das inquietudes advindas do incerto futuro da filmagem e da proposta cinematográfica flexível, que se constitui no processo de construção do

real-cotidiano-filmado. Por serem filmados em primeira pessoa, esses documentários dão a chance de conhecer o processo mais subjetivamente, mais emocionalmente com as histórias. Mesmo que vários personagens atravessem a narrativa, há um fio condutor que as liga, a partir do qual os sentidos são construídos.

Molfeta (2003, p.46) remete-se a Bill Nichols (1994) para justificar as estratégias dessa nova possibilidade documentária, como campo da subjetividade e do auto-questionamento:

[...] Na *performance*, o vínculo indicial está subordinado à enunciação subjetiva, a referência nos re-orienta – afetiva e subjetivamente – no sentido do mundo que nos apresenta. Assim a *performance* no documentário faz com que a função referencial já não somente descreva e sim *evoque*, trazendo a dimensão expressiva desta função e superando o uso que dela faz a descrição, segundo a qual mostro meramente a dimensão histórica do relato (grifo do autor).

Do ponto de vista acadêmico, a subjetividade há muito tempo desperta o interesse no estudo da narrativa do cinema, sobretudo no campo da ficção, que experimenta os mais diversos artifícios para conquistar a adesão do espectador à história do filme, inclusive levando-o para dentro da ação, freqüentemente via o uso da câmera na mão e da narração em primeira pessoa.

Talvez seja oportuno localizar a tendência à subjetividade dentro da contemporaneidade digital, que permite outros tipos de registro, além do diário escrito. Assim, os blogs e os documentários pessoais podem ser reflexo também da necessidade de registrar a própria vida e o próprio cotidiano. Algo que começou com a popularização do filme em 16mm, do Super-8, do VHS, Super-VHS e hoje se rende ao digital em suas múltiplas possibilidades.

Em termos de caráter histórico, os documentários focados em histórias pessoais podem parecer desprovidos de ambições políticas ou sociais, já que revela o particular mais que o universal. Mas, a depender de como o documentarista aborda seu tema, o

particular pode refletir o universal – pretensão que se aproxima, de certa forma, da pretensão documentária –, já que o recorte da realidade que propõe é parte de um real bem mais amplo.

Nos início dos anos 80, Michel Foucault² (*apud* RENOV: 2005, P. 242) alegava que

[...] diante de violência institucional e estatal e das pressões ideológicas maciças, a principal indagação do nosso tempo continuava a ser ‘Quem somos?’. Ele dizia que, em épocas anteriores, a luta contra a dominação e a exploração haviam ocupado o centro do palco. Agora, para um número cada vez maior de pessoas, a luta era contra a sujeição, contra a submissão da subjetividade. A subjetividade – essa construção de muitas camadas da individualidade imaginada, representada e determinada – foi proposta como local de luta mais importante atualmente.

Nessa discussão sobre subjetividade e não-ficção, Renov (2005, p. 243) já enumerou uma série de questões sobre as quais é necessário refletir:

[...] Como a subjetividade (como auto-affirmação ou como crítica) consegue ser expressa em filme? Que modos de auto-registro têm sido empregados pelos cineastas? Até que ponto estes modos estão em débito com práticas autobiográficas literárias que existem há séculos? Que diferenças surgem quando o autobiógrafo escolhe o filme, o vídeo ou a internet para seu modo de produção? Quais são as questões éticas envolvidas nessa autobiografia? Tais questões são intelectualmente sedutoras, mas também de substancial

² Michel Foucault. “The Subject and Power”, in *Art After Modernism: Rethinking Representation* (Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1984), p.420.

importância política. Afirmar “quem somos”, particularmente para uma cidadania maciçamente afastada das máquinas de representação – as indústrias da propaganda, da notícias, do entretenimento – é uma expressão vital da ação. Não somos apenas o que fazemos em um mundo de imagens: somos também o que demonstramos ser. Como tem sido declarado por uma enorme quantidade de críticas feministas, a autobiografia se tornou um meio fundamental de resistência e contra-discurso, “o espaço legítimo para a produção daquele excesso que questiona a coerência e o poder dessa historiografia exclusiva”³.

Se um documentário se constitui, sobretudo, como um documento (já que, na verdade, registra as maneiras de um cineasta documentar) o mais bem acabado documentário seria então precioso documento sobre o seu próprio processo de trabalho – o que cada vez mais inclui o autor no processo, não simplesmente como aquele que realiza as entrevistas ou define a montagem, mas também como um aquele que se coloca duplamente em teste: na sua forma de documentar e na sua proposta de tema. Esses são documentários de busca, filmes de registro. Existem porque seus realizadores desejaram, principalmente, registrar um processo.

Assim, temos uma nova possibilidade de fazer documentários, que vai além do Cinema-Verdade, do Interativo, do Reflexivo, com muito mais ênfase na afirmação de que aquilo que o espectador está assistindo é um filme e que foi realizado segundo a interpretação e ponto de vista de um autor. Afinal de contas, desde o início revela seu processo de construção, expondo suas fragilidade de projeto inacabado, em andamento, que se construirá ainda a partir de uma linha de investigação imaginária, valorizando a

³ Doris Sommer. “Not Just a Personal History: Women’s Testimonios and the Plural Self”, in Bella Brodzki & Celeste Schenck (ed). *Lifes/Lines: Theorizing Women’s Autobiography* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988), p.m.

presença da câmera como parte essencial da busca e interação do documentarista-personagem com os demais, nem tão secundários assim.

Jean-Claude Bernadet (2005, p. 144) aponta uma questão importante que ronda esse tipo de proposta documentária: o autor se propõe a trabalhar com a imprevisibilidade – mas esse grau de incerteza, de caos, só se dá durante as filmagens. As regras do pacto são sugeridas principalmente para as filmagens. E para além disso? E na montagem? No processo de edição, a imprevisibilidade da busca e da pesquisa *in loco* já não existem mais. A caçada acabou. De certa forma, tudo já se tornou certeza. O material captado será montado de forma a revelar o processo. O início da jornada e o ponto de chegada são claros, mas o percurso pode ser modificado de acordo com os desejos dos documentaristas. Nesse ponto, esse filme se aproxima dos outros documentários. O documentarista irá delinear sua presença, sua autoria nessa fase do projeto, quando irá indicar sua perspectiva do processo – aquele ponto de vista que deseja ver revelado.

Claro que há uma certa previsão de montagem, pré-imaginada durante as gravações. As elaborações argumentativas dos filmes reflexivos, as tentativas de provar verdades dos filmes expositivos não se aplicam a tal modelo. Nestes filmes de busca, em que o caráter cronológico parece prevalecer, essa montagem parece não ter muito mistério. ³³por exemplo, quer contar uma história com começo, meio e fim, seguindo (quase exatamente) a ordem dos acontecimentos – afinal de contas é mais fácil juntar as peças de uma investigação se elas são apresentadas da forma como são descobertas. Não faria muito sentido antecipar algo do final do filme logo de início, quebrando o clima de suspense que levou às pessoas ao cinema.

Há de se considerar, contudo, que, tecnicamente, pode haver imprevistos (fatores modificantes) que dificultem a ordenação da história. Por exemplo: a possibilidade do material não estar tecnicamente adequado (falha no áudio, imagens tremidas etc.). Tudo isso, óbvio, pode ser incorporado à proposta estética do filme –

mas até isso representa um desvio da montagem imaginada durante a filmagem. Depois, apenas após todas as entrevistas estarem registradas é que se terá idéia do que deve ser mantido ou retirado do filme, como algum personagem supérfluo, que repete o dito por outro.

Essa perspectiva é endossada pelo próprio Kiko Goifman, segundo depoimento registrado por Jean-Claude Bernadet (2005, p.147):

[...] se eu posso e devo cortar partes, escolher trechos, por que não poderia inverter ordens? O criativo está na não-obrigação de seguir uma regra que eu mesmo coloquei. Porém, não poderia deixar isso transparecer. Eu cortei tudo aquilo que denunciaria isso. Se não cortasse, eu perderia um pacto com o espectador do filme, seria uma falha. Nessas horas, vale mais obedecer ao sentido do pacto latente que está presente no filme de ficção e no documentário. Se é uma história de detetives, não pode haver falhas.

Cabe ainda discutir sobre a relação do documentarista com seu objeto de cena. Em vez de partir de um olhar estrangeiro, que analisa o outro com certo distanciamento, o autor-personagem se põe na berlinda, forçando os espectadores a assumir o papel de estrangeiros que observam um objeto ainda não conhecido. Ao contrário dos filmes com personagens, o autor não compartilha com o público o distanciamento total, pois mais do que ninguém conhece as próprias atitudes e se coloca com objeto do olhar do outro.

Mais do que nos filmes analíticos, em que os espectadores procuram, no conteúdo, respostas a perguntas que moram neles mesmos, esses relatos em primeira pessoa atraem pela possibilidade da surpresa final. O uso desse dispositivo documentário (a viagem a um lugar desconhecido, em que o autor conduz o processo e o filme, simultaneamente) dá pistas para entender como funciona a construção de personagens no campo não-ficcional. A

humanização do relato, em que a voz do personagem é direcionada diretamente para fora da tela, difere frontalmente do uso dos *offs* tão característicos do distanciamento que tenta corroborar a idéia de neutralidade, imparcialidade típica do jornalismo.

4.1.1 Autor-personagem = ficção?

A tensão entre o que é ficção e o que é documental sempre vai permear os estudos sobre o documentarismo, pois a renovação do gênero acaba incorporando artifícios de produção que trabalham aspectos de ficcionalidade, como a reconstituição e mesmo a produção de depoimentos tomados em ambientes previamente preparados para as filmagens. O próprio discurso construído ao longo do documentário permite que a narração (tipo discursivo típico da ficção) se sobreponha à argumentação, exposição ou descrição (esperadas nos documentários, sobretudo carregados de tons educativos).

Assumindo ou não a narrativa em primeira pessoa, o documentarista sempre se depara com o desafio de criar um personagem de si mesmo para dialogar com os outros personagens. Dialogar e encenar, com o intuito de obter, com a colaboração do outro, os efeitos que deseja. E age assim, desde o momento em que formula uma pergunta (cuja resposta já sabe, pois a pesquisa antecipou os pontos e as histórias mais interessantes de cada personagem, inclusive definindo quais deveriam compor o filme).

A ‘máscara’ que o documentarista assume em um filme no qual retrata sua própria história não chega a ser muito diferente da que usa quando dialoga com personagens de filmes que apresentam outros temas. Arrisco a dizer que nos documentários autobiográficos, nos documentários de busca, o autor-personagem propõe um acordo mais nítido para os outros personagens, pois está claro desde o começo que ele também faz parte do projeto. Os motivos que o fizeram materializar o projeto estão explícitos: num primeiro momento, é sobre ele (documentarista) que o filme vai falar. A presença de outros personagens vai auxiliar na fina-

lização do cenário em que a história do documentarista se passa e essas outras pessoas trarão elementos de suas próprias vivências para reconstruir, clarear momentos passados ou auxiliar no processo futuro.

4.2 Depoimentos e entrevistas

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de sons e falas. Dentre as múltiplas formas de construir um documentário, a utilização de entrevistas como o artifício principal para o registro *in loco* se configura como a mais valorizada pelos cineastas da atualidade. O uso da voz em *off* vem sendo cada vez mais relegado ao plano das reportagens jornalísticas, deixando para o documentarismo a primazia dos depoimentos e entrevistas.

É possível identificar uma série de variações entre as falas captadas nos mais diferentes documentários. Uma primeira questão se apresenta: faz sentido diferenciar ‘depoimento’ de ‘entrevista’? Depoimento remete ao plano policial, às situações de tribunal, quando alguém é ouvido, para contar sua versão dos fatos. É um testemunho. Remete a uma situação pouco amigável. Já entrevista é um termo quase que totalmente voltado para o campo do jornalismo (mesmo que remeta também a processos de seleção, em que os candidatos são ouvidos sobre suas intenções e experiências). Entrevista também se refere a uma situação de pergunta e resposta – contudo, num clima mais coloquial, ameno. No depoimento, aquele que fala não se dirige exatamente ao delegado ou ao juiz (ou ao documentarista, vamos supor). Dirige-se à sociedade (representada pelo delegado, juiz ou documentarista). Na entrevista, a interação se dá no plano pessoal.

Pensando na prática documentária, toma-se por depoimento a fala em que o personagem se dirige diretamente à câmera. Algo próximo da ‘sonora’⁴ jornalística, na qual a pessoa se dirige ao

⁴ Sonora: termo usado no jornalismo para designar a fala do entrevistado.

repórter (ou ao documentarista), respondendo ao que é perguntado, sem necessariamente estar numa relação de conversa. São as falas obtidas em situações nas quais a interação documentarista/personagem não chega a se aprofundar – talvez por falta de tempo, talvez por necessidade de agilidade, como em um ‘povo-fala’⁵.

Num sentido complementar, é designada entrevista a situação de conversa travada entre o documentarista (por trás ou diante das câmeras) e o personagem. Situação registrada pela câmera em algum grau (mesmo que o documentarista seja somente ouvido, sem ser visto). Muitas vezes, a voz do entrevistador está em *off*, quase inaudível, mas há uma relação de pergunta e resposta marcada pela montagem. Há espaço ainda para outras interações verbais, como as conversas, em que várias pessoas podem se dirigir umas às outras ou todas para o documentarista. Nestes casos, a interação é muito mais íntima. Permite, inclusive, que o entrevistado faça perguntar ao documentarista. Trava-se, de fato, um diálogo.

Como sugerido por Jean-Claude Bernadet, em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003) é possível ainda sistematizar esses conteúdos verbais em duas categorias distintas: a fala captada – discurso num comício, falas de rua, diálogos flagrados – e a fala provocada – depoimentos, diálogos mediados pelo entrevistador. Seria possível problematizar ainda mais, considerando também a motivação de cada um dos depoimentos, de cada entrevista. O documentário pode registrar pensamentos que independem da situação da filmagem. Assim, o entrevistado pode falar de seu time predileto – que ama desde antes e mesmo depois do filme. O filme pode discutir essa fala, mas não a altera. A partir do momento em que, intencionalmente, possibilita uma situação específica, uma alteração provocada, a ação documentária sobre o real leva a uma

⁵ Povo-fala: outro termo do jornalismo, muito aplicado a séries de respostas dadas por vários entrevistados, quando uma mesma pergunta é feita a todos eles. Fazer um povo-fala exige agilidade e muitas vezes o repórter nem se apresenta ao entrevistado. Costuma ser gravado em locais com grande fluxo de pessoas.

situação nova, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria – essa é a fala “incendiária” do documentário, que revela outros recortes do real.

Bernadet (2003, p. 285) traz também o conceito de documento bruto, trabalhado por Edgar Morin, indicando que cada fala captada em sua "espontaneidade" seria como um "fragmento da realidade que tivesse sido transportado sem elaboração, do mundo para a tela". O próprio Bernadet questiona o conceito e considera que há um mínimo de elaboração e produção dessas falas. Contudo, aponta um dos motivos de interesse dessa forma de representar o real: a subjetividade que se mantém presente, de alguma forma, no espaço que o diretor deixa para que o entrevistado se articule, já que muitas vezes evita editar ou comprimir os pensamentos, emendar as frases – recursos que, na edição, garantem certo direcionamento das falas.

Muitas são as justificativas para o uso sistemático de entrevistas e a valorização dos depoimentos, dentre elas a simplificação da produção e a redução de custos, além da possibilidade de dar voz a quem não tem, permitindo que a reflexão dos outros seja o documento mais importante, o retrato mais interessante da realidade (pela fidelidade, pelo exotismo, pela retórica, pela contraposição, pelo afastamento, pela negação).

Mais uma vez a técnica pode servir de justificativa. O vídeo possibilitou a valorização da entrevista, a partir do momento em que o dispositivo dá tempo para as personagens falarem. Ao contrário do que possibilita a película, em vídeo pode-se captar 30 minutos, uma hora de conversa sem cortes, para daí escolher os momentos mais significantes.

Cabe ressaltar ainda que a tomada de depoimentos não é uma conversa entre pessoas que não se conhecem. A escolha dos entrevistados – exceto talvez nos casos chamados "povo-fala", típicos do telejornalismo – se dá justamente pela riqueza de histórias e detalhes que o personagem pode contar. Se ela não conhece o documentarista, o documentarista sabe sua história e irá conduzir o diálogo para registrar as melhores histórias, as reações mais

inusitadas, dentro do ponto de vista que defende. A escolha do personagem se dá exatamente pelas riquezas que a pesquisa prévia do documentário revela sobre ele. Mas a entrevista não pode ser enxergada simplesmente como uma ferramenta para extrair a verdade do outro. Há uma verdade compartilhada, construída na interação, proposta pela fala do entrevistado e conduzida pelas perguntas (durante o processo) e pela edição do autor (posteriormente).

Lins (2004, p.108) indica que o

[...] documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta e sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um território compartilhado tanto pelo locutor quanto por seu destinatário.

4.2.1 Cinema do verbal, cinema do real

O predomínio do depoimento e da entrevista como formas mais rápidas e diferenciadas de fazer documentário abre espaço para questionamento sobre essa própria prática. Bernadet (2003, p. 286) acredita que a produção de documentários no Brasil passa por uma fase de retomada, no entanto, ele não vislumbra um enriquecimento da dramaturgia ou das estratégias narrativas. “Se nos primórdios do Cinema-Direto, a entrevista era uma tentativa de encontrar o outro, após a fase de criação dessa linguagem que se tornou um automatismo, ela hoje remete mais ao cineasta do que ao entrevistado”. Indo mais longe, chega a afirmar que a “repetição *ad nauseam* desse dispositivo, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas, gerou um espaço narcísico de que o cineasta é o centro, pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado”.

Por certo, a valorização de depoimentos gera uma predominância do verbal, subestimando outros níveis de observação e informação, em alguns casos roubando do público a possibilidade

contemplativa de vislumbrar a temática. Em alguns casos, a interação entre as pessoas entrevistadas diminui e pode até não existir, caso os entrevistados não sejam confrontados ou escutados conjuntamente.

Mesmo a espontaneidade dos depoimentos, defendidas por alguns como a lei maior do documentário pode ser questionada mediante o pagamento de cachês aos entrevistados. Essa tem sido uma prática cada vez mais constante. Lins (2004, p.119) a defende, dizendo que "documentário é negociação com os personagens, na pesquisa, na filmagem. Negociação de desejos, mas também de coisas concretas – horários, disponibilidades, condições de produção - das quais o pagamento em dinheiro é apenas o aspecto mais cru".

Em entrevista à revista *Época*⁶, Kiko Goifman (2004) parte de princípio diferente, defendendo que o pagamento cria uma relação formal, em que o entrevistado talvez se sinta na obrigação de falar o que acredita ser o esperado pelo documentarista.

Assim, o uso de depoimento instaura mais uma discussão, não somente estética, mas ética. Baseada em experiências de História Oral, Amado (*apud* ROUCHOU, 2000, p.181) dá mais contornos à questão ao propor um olhar ético sobre o uso dos depoimentos, visto que

[...] conversar com os vivos implica numa parcela muito maior de responsabilidade e compromisso, pois tudo aquilo que escrever ou disser não apenas lançará luz sobre as pessoas e personagens históricos, mas trará conseqüências imediatas para as existências dos informantes e seus círculos familiares. Nesse sentido existe semelhança entre o trabalho dos historiadores que pesquisam fontes orais e dos jornalistas, cujos textos também têm o imenso poder de influenciar direta ou indiretamente os destinos das pessoas e os desdobramentos dos fatos a que se referem.

⁶*As curvas da verdade*. Revista *Época*, Edição 310, 26/04/2004.

É preciso considerar ainda que o uso das entrevistas e dos depoimentos torna a estrutura do documentário mais argumentativa. Vemos uma exposição de pontos de vista, que se costumam a partir de uma negociação narrativa diferenciada, em que as personagens defendem suas reflexões. Quando o documentário é constituído exclusivamente por uma sucessão de depoimentos, a narrativa proposta pelo documentarista a partir da seleção de falas e da montagem faz com que as várias vozes discursivas travem um diálogo no interior do documentário. Nesse ponto, um recurso lingüístico bastante usado é a paráfrase, que nada mais é do que uma repetição, em que é mantido o sentido do enunciado (conteúdo) sob uma apresentação diferente (forma). Assim, os elos estabelecidos entre as paráfrases discursivas⁷ atuam como elementos importantes da argumentação.

Sobre isso o próprio Coutinho (2000, p.31) afirma que a montagem de seus filmes vem caminhado cada vez mais para privilegiar o aspecto verbal, deixando quase em segundo plano a perspectiva visual. Ele diz: “Eu trabalho com a palavra, eu edito a palavra primeiro; na verdade a palavra é que me gera a vontade de imagem”.

A partir da palavra vem a empatia com o personagem, que condiciona o documentarista a valorizar ou não determinadas falas. Como Rabiger (2005, p. 58), acredito que a expressão *ponto de vista* pode ser sintetizada como “misteriosa combinação de circunstâncias pelas quais criamos sentimento e empatia com um personagem”. Nessa perspectiva, agrega-se ao caráter autoral que se revela nas escolhas feitas pelo documentarista.

Complementando este raciocínio, recorro a Penafria (1999). Ela afirma que essas ‘opções’, próprias do ponto de vista e do caráter autoral, estão expressas na seleção e combinação de imagem,

⁷ Paráfrases discursivas são artifícios de retomada de algum ponto da discussão a partir de reelaborações do que já foi dito, no intuito de reforçar uma idéia ou explicá-la melhor. Considerando o aspecto lingüístico, são reformulações da fala. No campo audiovisual, podemos considerar como paráfrase toda a retomada do discurso, seja verbal ou visual.

som e texto verbal. A escolha de um ponto de vista é também uma escolha estética e implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras: determinados tipos de planos, determinadas técnicas de montagem, determinados depoimentos. Cada seleção que o documentarista faz é a expressão de um ponto de vista, quer ele esteja consciente disso ou não. Cada plano oferece um determinado nível de envolvimento, quer isso tenha sido, ou não, deliberadamente controlado. Segundo Penafria (1999), as significações se engendram menos por causa de isolamentos e mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável.

Não se pode dizer que a hipervalorização dos depoimentos é fase passageira ou de transição. Sabendo que, na sua história, o documentário favorece a experimentação, há de se continuar aproveitando as possíveis formas que resultam do atual desenvolvimento tecnológico e utilizá-las para cumprir a sua função de revelar diversos aspectos do nosso mundo e do nosso cotidiano. Segundo Penafria (2001), o documentário continuará, tal como em todo o seu passado histórico, a incitar os documentaristas a criarem e re-criarem as formas de construção fílmica e não faz sentido imaginar receitas a serem encaixadas nos temas. Mesmo que certos procedimentos tornem-se característicos de determinados autores, eles não servirão de ferramenta para todos os temas.

Como em outros discursos sobre o real, o documentário pretende descrever e interpretar o mundo, a partir de vivências individuais e também da experiência coletiva. Se os depoimentos são tomados como 'lugar de revelação' e de 'acesso à verdade' sobre determinado fato, lugar ou pessoa, não podemos esquecer que, como lembra Montenegro (sd, p. 03),

[...] o que guardamos, ou o que registramos, é resultante do processo ou da relação de confronto entre o que recebemos do mundo que está fora de nós e a forma como, de maneira ativa, reconstruímos o que foi percebido. (...). Sabemos o quanto o processo de

memória é seletivo, não guardando tudo, mas apenas alguns detalhes significativos.

Assim, cabe ainda tratar do pacto com o real. Em contraposição ao que acontece no cinema ficcional, no documentarismo não é somente a verossimilhança o mais importante. O comprometimento com a ‘realidade’ é fundamental para a existência do gênero – mas esta ‘realidade’ deve ser sempre encarada como somente um dos recortes possíveis. O autor cria formas de narrar o tema que escolheu (usando inclusive reconstituições e ficção), mas não deve (ou não deveria) criar aspectos que não existiram. Num dos trechos de *Fahrenheit 9/11*, Michael Moore forja os pensamentos do presidente americano George Bush enquanto assistia aos ataques terroristas em Nova York pela televisão. Certamente Moore não sabia o que o presidente estava pensando, mas suas suposições são feitas a partir de dados reais (a relação da família Bush com a família Laden, por exemplo).

Guiando esse pacto entre possível e provável, deve existir uma base sólida, cimentada no real. Foi o que sinalizou o escritor e também jornalista Gabriel García Márquez, numa entrevista a Peter Stone publicada pela *Paris Review* (*apud* NEPOMUCENO, 1999), ao indicar que, ao contrário do que acontece na Literatura, quando um fato real dá mais força a uma narrativa ficcional, no trato jornalístico dos acontecimentos, um dado incorreto pode comprometer todo o resultado final, gerando inclusive a desconfiança quanto à veracidade do conjunto.

No caso dos documentaristas, o posicionamento ético está na adequada utilização dos depoimentos como fontes para construir uma verdade em que, comumente, várias vozes corroboram uma tese. O documentário desencadeia um envolvimento crítico que não deve ser pautado em falsas evidências. O produto acabado é por si só um documento, vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, que revela não só um recorte de realidade, mas também a ótica de um determinado documentarista, tornando-se registro de um momento histórico, de uma ideologia

e de uma forma tal de documentar. Forma que pode se pautar pelo uso ou não de depoimentos e entrevistas.

Não se pode perder de vista que o produto audiovisual deve ser analisado tanto por seus aspectos sonoros como pelos aspectos imagéticos. O cineasta Jorge Furtado, autor de *Ilha das Flores* (1989), não é avesso aos documentários construídos somente com depoimentos e entrevistas. Tampouco desmerece o uso de *off* para formatar as narrativas. A medida de Furtado (COUTINHO, FURTADO & XAVIER, 2005, p. 134) é dada pela seguinte fórmula: “Tire a narração da cena. Se a cena funciona, ponha a narração de volta. Se ela não funciona, tire a cena”.

Ao usar somente entrevistas, o documentarista tem o resultado do seu trabalho a partir do diálogo com o outro. Se as personagens disseram tudo que ele acreditava ser necessário, os complementos tornam-se desnecessários. Mas se o filme não está claro, se a montagem não se faz entender, então o *off* pode ser uma boa solução. A narração mais demonizada é aquela que representa a voz do saber, o discurso da autoridade. Mas a narração não precisa ser sempre assim. Trabalhar criativamente o documentário consiste em encontrar alternativas para esses dilemas. Ana Amado (2005, p. 217) afirma que

[...] a definição mais consensual do cinema documental costuma reforçar seu vínculo implícito com o mundo “real”, traduzido no recorte visual, no privilégio da informação ou da reflexão unidas em uma dimensão ética e, nos melhores exemplos, em uma busca estética para expressá-las. As exceções e desvios de toda fórmula rígida asseguram, entretanto, uma liberdade de execução que permite a esse gênero fugir de qualquer tentativa de categorização, ampliar sua lista de temas e preocupações e combinar seus domínios com os da ficção.

4.3 O documento e o registro *in loco*

Se antes somente os registros escritos tinham força de verdade, com o tempo, as fotos e as gravações em áudio e vídeo também passaram a representar e autenticar fragmentos da vida em sociedade. Dessa forma, até mesmo obras de arte e livros de ficção passaram a ser considerados reflexos da cultura produzida, facilitando o entendimento das tradições e gerando material de estudo, sobretudo para as Ciências Sociais.

Tanto para a Ciência da Informação quanto para a Arquivologia, o conceito de documento se restringe à fonte de informação, material de uso para consulta num processo de compreensão da realidade. Já para o Direito e a História, o conceito de documento está ligado à noção de prova ou evidência dos fatos.

Contudo, a noção de documento como atestado da verdade está dando vez a uma concepção mais ampla e subjetiva que já descarta a certeza de que o registro é a verdade em si. Abre-se assim, a perspectiva de que o documento é visto como uma representação, um recorte somente. Na percepção de Foucault (*apud* WEINHARDT, 1996, p.342):

[...] o documento, pois, não é mais, para a História, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastro: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.

Nesse contexto, Dodebei (2000, p. 24) apresenta documento como

[...] uma representação, um signo, isto é, uma abstração temporária e circunstancial do objeto natural ou acidental, constituído de essência (forma ou forma/conteúdo intelectual), selecionado do universo social para testemunhar uma ação cultural.

Considero pertinente trazer essa discussão para o campo do documentário, pois como indico anteriormente, acredito que a relação do documentário com seu substrato (o mundo real) precisa de uma avaliação que considere essa perspectiva documental. Volto a repetir que não considero o gênero simplesmente a partir desse aspecto, mas não posso deixar de discutir a questão.

Se é relativamente fácil falar de documentos em documentários que resgatam artifícios fora do campo fílmico, além do que a equipe de filmagem conseguiu registrar, torna-se mais complicado ainda avaliar outros documentários que não trazem esses elementos externos, que somente utilizam o feito *in loco*. Nesses casos, não haveria então o uso de documentos?

Avalio que é possível apontar também esses registros *in loco* como documentos. Para justificar tal afirmação, acredito ser possível distinguir os documentos, tomando como premissas conceitos da História e da Ciência da Informação (DODEBEI, 2000). Assim, numa classificação ‘macro’, considerando o suporte do registro, teríamos documentos materiais e imateriais. Os documentos materiais seriam aqueles utilizados no documentário como referências, sendo mais facilmente acessados por já terem uma existência física anterior ao processo de produção do documentário, estando reunidos em acervos públicos e particulares. São fotos, certidões, imagens e sons, que existem independente do documentário.

Por vezes, tais registros têm uma representatividade completa, que abre mão de narrações ou maiores explicações – como no caso de entrevistas ou gravações feitas às escondidas, como registros de um crime. Em outros momentos, podem ser utilizados somente para ilustrar os depoimentos que se referem ao passado, estando ali para reforçar o ponto de vista apresentado, servindo de complemento e muitas vezes se inserindo simultaneamente às falas dos entrevistados. Contudo, é a reunião e a seqüencialização desses documentos, a partir do ponto de vista do autor, que permite a ‘criação’ da narrativa do documentário, que possibilita a compreensão do fato pelo espectador. Esses documentos costumam

mam ser apresentados fora de seus contextos, refletindo algumas escolhas do documentarista, que prefere um recorte a outro, uma interpretação a outra, um documento a outro.

Os documentos imateriais são aqueles que não têm um suporte físico antes do documentário. São os depoimentos, as narrativas históricas. Minha análise identificou que costumam ser contemporâneos à produção do filme/vídeo, estando em contextos criados pelo documentário, pois os entrevistados são convidados a falar especialmente naquela ocasião. Esses documentos imateriais têm por objetivo repassar um conteúdo verbal de fundamental importância para a lógica do filme e a proposta do documentarista. Além disso, abrem uma possibilidade não-verbal de conhecer o outro por sua forma de expressão – com todas as hesitações e re-elaborações advindas da exposição à câmera, de se constituir personagem da narrativa documental.

Os depoimentos e as entrevistas precisam ser observados a partir do modo como são apresentados, indicando sua forma de produção – específica ou não para tal documentário – pois se são registros captados anteriormente, em outro contexto que não o daquele projeto, daquele documentarista, devem ser vistos como documentos materiais.

Não é a maior ou menor quantidade de documentos que irá definir um gênero, mas a intenção e criatividade de quem o idealiza e transporta para as telas, que alinha as informações e dá o tom – seja na TV ou no cinema. Por isso é fundamental o papel da narrativa para garantir uma costura coerente entre os vários pedaços de histórias, permitindo a humanização do assunto retratado.

O apelo a reconstituições muitas vezes se deve à falta de documentos que possam autenticar a verdade proposta. Em outros casos, artifícios criativos como metáforas visuais chegam a substituir documentos existentes, sendo preferidos pelos autores por gerarem identificação, e de alguma forma aumentar o envolvimento do espectador com o tema apresentado, causar impacto, agigantar a tensão das palavras ditas pelas personagens.

A depender da criatividade do autor, teremos documentários

e reportagens que valorizam mais ou menos determinados tipos de documentos, que, no caso específico dos documentos materiais, estão fora de seus contextos originais, servindo justamente para representá-los em outras situações históricas. Nos modelos clássicos, a presença do narrador propõe uma seqüencialização desses documentos como alternativa visual para autenticar a voz em *off*. Nos documentários contemporâneos, os depoimentos vêm se configurando como a parte mais representativa do todo, são os principais documentos que legitimam o ponto de vista do autor.

Aqui, abro um parêntese para ressaltar uma característica de grande valorização dos documentos imateriais enquanto forma eficaz de perpetuar a tradição das narrativas históricas. Por meio de depoimentos e entrevistas, as pessoas contam suas histórias com interpretações pessoais do acontecimento. Ao contrário de frios registros mecânicos, o depoimento traz em si uma carga de emoção que não pode ser descartada. Existe um fato e diversas experiências pessoais associadas a ele, cada qual com sua perspectiva, seja legitimadora, reprovadora ou indiferente.

Russel Porter (2005, p.51) cita o documentário como um elemento que acaba se incorporando à memória coletiva, pois transforma os personagens em “testemunhas” de um dado momento, revelando perspectivas que acabam sendo incluídas no processo histórico. Ele afirma que o documentário não deve se bastar àquele instante, devendo “transcender este tempo e este lugar, bem como suas especificidades culturais, e conseguir atingir as pessoas de toda parte”.

Também sobre memória coletiva, Ana Amado acredita que (2005, p.225):

[...] contra o ocultamento consciente de um lado, ou a acumulação de atos esquecidos em algum conto da indiferença dos indivíduos, ou da coletividade, o documentário tende a encontrar outros vínculos, uma nova direção dos discursos e das imagens, para ligá-los a um novo processo de memória. É o que acontece com o resgate e a reutilização de fontes e arquivos

originados nos meios de comunicação que o cinema documental, seja social, seja político, transforma em saber crítico.

Seguindo esse viés, a História Oral tem como principal documento justamente o depoimento, enquanto fonte a partir da qual se organizam referências a momentos históricos. Vale lembrar ainda que no universo jurídico a força da testemunha muitas vezes é superior a provas físicas. Em alguns casos, a palavra de quem presenciou instantes significativos é mais valiosa do que registros materiais.

Sob essa perspectiva, em dois momentos percebe-se a importância do uso de documentos: no registro próprio do documentário, feito *in loco* – que usa técnicas características do jornalismo na seleção dos acontecimentos e na captação dos depoimentos – e também no largo emprego de documentos materiais – identificados como elementos que são trazidos de fora do processo, mas utilizados pelo autor segundo ponto de vista determinado, garantindo justamente certa autenticação à idéia proposta por ele.

O ponto de vista do autor é de extrema importância no processo, pois vai orientar toda a organização de elementos nos dois momentos cruciais para a construção do documentário, a fase de produção propriamente dita (filmagens) e a de pós-produção (montagem). Portanto, a perspectiva autoral é resultado não simplesmente do que se diz, mas essencialmente de como se apresenta o tema. Penafria (1999, p.108) exemplifica:

[...] O documentarista organiza diversos elementos: entrevistas, som ambiente, legendas, música, imagens filmadas *in loco* (incluindo as imagens de arquivo), reconstruções etc. A organização implica variadas escolhas: pessoas, ângulos, sons, palavras, justaposições de imagens etc. Mesmo quando seu lado *interpretativo* se esconde por detrás de convenções (como o plano-seqüência), o que se torna patente é que essa escolha resulta da convicção de que a mesma

merece a aceitação de todos. Cada seleção que se faz é a expressão de um ponto de vista, a respeito de determinada temática. Assim, a sucessão das imagens e sons, cujo resultado final é um documentário, tem como linha orientadora o ponto de vista adoptado (sic) e encontra na criatividade do documentarista seu principal motor.

Da mesma forma, percebo ser também fundamental valorizar todo o processo do registro *in loco* – conceito nos remete ao lugar (espaço) onde é colhida a informação, mas que a partir das discussões sobre a prática cinematográfica assimilou o sentido de localização espaço-temporal. Esse pacto entre tempo x espaço deve-se especialmente ao compromisso dos gêneros não-ficcionais em tentar apresentar todas as evidências factuais do tema em seu contexto original. Mas as interferências nesse processo de ‘captação do real’ acontecem e muitas delas são motivadas pelos próprios documentaristas, como forma de acentuar alguma perspectiva desse próprio registro.

Melo (2002b, p. 12) sintetiza as discussões que o Grupo de Pesquisa em Comunicação e Discurso da Universidade Federal de Pernambuco teve sobre o tema, indicando que o registro *in loco* pode ser obtido de diferentes formas. Três possibilidades foram apontadas e, de certa forma, categorizadas:

In loco contemporâneo – *Retrata uma situação do presente da filmagem: quando acontece, onde acontece e por quem a vivencia.* A relação tempo x espaço dos fatos ou acontecimentos retratados é contemporânea à da produção do documentário. Prevalece a idéia do “aqui e agora”. É produzido para a especificidade do documentário. Os registros da escola do Cinema-Direto seguem esse padrão;

In loco (re)construído – *É o registro que acontece no presente da filmagem, mas refere-se ao passado do tema retratado.* Para que ele aconteça, o documentarista promove alguma interferência no espaço (presente) para melhor contextualizar o fato

(passado). Assim, para que o espectador visualize melhor o objeto ou a ação que é tema do documentário, o diretor opta por (re)criar cenários/situações do passado para que sirvam de pano de fundo (ambiência) para *ações presentes que se referem ao passado*, a exemplo do que acontece nas reconstituições. Quando uma imagem do passado (ou seja, um documento material, que não foi feito pela própria equipe de produção do documentário) é inserida no filme como forma de retratar acontecimentos já encerrados, esse documento pode também ser considerado como um registro *in loco*, desde que dentro desse padrão '(re)construído', já que refere-se ao (tempo) passado.

In loco referencial evolutivo – *É o registro que se refere ao tempo passado resgatando o espaço onde o fato aconteceu.* Aqui não há a interferência direta do documentarista no ambiente – o que pode significar que o *in loco* sofreu alterações decorrentes da ação natural do tempo no espaço geográfico. Acontece quando o diretor leva um determinado personagem a lembrar ou reviver acontecimentos passados, no mesmo local onde aconteceram. Este espaço pode até estar como antes, mas se o personagem já não pertence a ele, o presente da filmagem passa a ser uma forma de reconstituição.

Capítulo 5

O autor e o processo (ou viagens com destinos incertos)

Usufruindo as múltiplas combinações permitidas ao gênero documental, alguns autores estão partindo para projetos que se revelam muito mais do que cinematográficos. Começam por combinar projetos pessoais, íntimos – que tocam nas particularidades de suas vidas privadas –, com a possibilidade de registrar o desdobramento das aventuras a que se propõem e discutir temas de interesses mais amplos. Alguns filmes tornaram-se emblemáticos dessa nuance documentária. Em escala mundial, o filme *Super Size Me* (2004) tornou-se conhecido pela proposta que combina a discussão de um tema com uma narrativa em primeira pessoa. O filme retrata a rotina do cineasta americano Morgan Spurlock que, para a realização do projeto assumiu um desafio: consumir ele mesmo, durante trinta dias, somente refeições vendidas pela cadeia de lanchonetes Mc Donald's. Todo o andamento da aventura foi registrada por ele mesmo.

A cinematografia brasileira também traz exemplos recentes dessa tendência. O filme 33, do antropólogo e jornalista mineiro Kiko Goifman, ganhou as telas de cinema em 2002, atraindo um

público curioso em descobrir o resultado da empreitada que ele registrou.

5.1 Diga 33

- 33

Título Original: 33

Gênero: Documentário

Direção: Kiko Goifman

Roteiro: Kiko Goifman e Cláudia Priscilla

Música: Tetine

Produção: Jurandir Muller

Duração: 75 minutos

Lançamento: Brasil, 2002

Kiko Goifman, cineasta mineiro que trabalha em São Paulo, é filho adotivo. Em 2001, quando completou 33 anos de idade, ele decide procurar sua mãe biológica – e registrar todo o processo de busca. As pistas são dadas por investigadores e familiares, que levam o cineasta e encontrar outros personagens que, indiretamente, podem ter participado do trama da adoção. Mais do que um diário filmado, o documentário é estilizado no clima *noir* dos filmes de detetive – típico gênero americano dos anos 40 e 50.

O ponto de partida é a vontade de Kiko em experimentar novas possibilidades cinematográficas e se inserir nelas. A investigação foi mirabolada antes mesmo da câmera ser ligada e teve o apoio de pesquisa do *Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo* em 2001. O desenrolar da busca também teve como complemento interativo um diário on-line que revelou pistas para que Kiko continuasse a jornada. O título do filme é uma referência ao número de dias que o diretor se impôs para a investigação e, ao mesmo tempo, à sua idade na época.

Esta análise se concentra na observação do 33, tomando como exemplo de como a autoria pode se concretizar além da perspec-

tiva ideológica impressa no documentário pelo roteiro e a direção que o conduziram. Dessa forma, o filme pode revelar que elementos mais complexos da autoria começam a ser descobertos e inseridos no fazer documentário, indicando que as possibilidades autorais nem de longe estão esgotadas.

Kiko Goifman Filho Adotivo. Nasceu em Belo Horizonte, em 1968. Antropólogo (UFMG) e mestre em Multimeios (Unicamp). Criador da produtora PaleoTV, que dirige juntamente com Jurandir Muller, dedicada a projetos culturais diversos na área de cinema, vídeo, vídeo-instalação e web art. É fã de histórias de detetives.

Outros filmes: Território Vermelho (2004) Morte Densa (2003, co-dirigido por Jurandir Muller) Aurora (2002, co-dirigido por Jurandir Muller) Olhos Pasmados (2000, co-dirigido por Jurandir Muller) Clones, Bárbaros, Replicantes (1994, co-dirigido por Caco Souza) 2 Tereza (1992, co-dirigido por Caco Souza)

5.2 Abrindo o dispositivo

33 foi realizado em duas cidades brasileiras. Na primeira etapa do projeto, Goifman se concentrou em buscar pistas através de entrevistas com detetives particulares do centro de São Paulo, revelando o universo peculiar dos profissionais que atuam numa tênue linha entre o legal e o ilegal, o público e o privado. Munido de técnicas ‘pouco ortodoxas’ sugeridas pelos investigadores, Kiko vai à sua cidade natal, Belo Horizonte, para entrevistar as pessoas que estiveram ‘envolvidas’ no caso: a mãe, a tia, a antiga babá, o médico que facilitou a adoção, a parteira. A partir das pistas, ele vai remontar a situação em que foi adotado e traçar um caminho de volta entre ele e a mãe biológica.

É fácil rotular 33 como outro filme em que um procedimento audiovisual se faz muito forte: a narrativa em primeira pessoa. Mais do que isso, 33 é conduzido por um dispositivo que se am-

plia ao ser descrito como uma busca. Busca pessoal, do próprio documentarista. Os procedimentos e os outros elementos de construção da história vão se encaixando em torno das regras que o documentarista criou. O personagem principal é o próprio Goifman. Ele irá conduzir as filmagens, conduzir o processo de busca e estar diante das câmeras (nesse caso, muito eventualmente, por escolha do Kiko-diretor em não explorar tanto as possibilidades do Kiko-personagem). Outra regra: é estipulado um prazo para a realização do filme: 33 dias. Kiko-diretor determina também a estética visual: *noir* – ponto importante para a determinação da narrativa, que será orientada como em uma história de detetives. A ambiência soturna será impressa pela tonalidade das imagens (em preto e branco), pela trilha sonora (que dá o tom de suspense) e pelas próprias ações do Kiko-personagem, que age como um investigador.

Mas há outros elementos ainda. A *mise-en-scène* se mostra explícita, todo o processo é revelado: essa é outra regra básica proposta por Goifman. É a evidenciação do dispositivo, do pacto. A câmera está presente, faz parte da essência da relação do documentarista com todos os outros personagens do filme. Esta mediação – que, em verdade está presente em todo tipo de gravação, para todo tipo de não-ficção – mostra-se mais acentuado nestes documentários de busca. A câmera está ali não somente para captar o que os outros têm a dizer. Ela registra mais que isso. É quase como a câmera de vigilância. É a caneta do documentarista ao escrever seu diário. É o olho de quem está além, acompanhando a história da sala de cinema. É para ela (câmera) que se conta a história. Mas a influência do Cinema-Direto (de registro total) é reconfigurada: a câmera deve registrar o máximo, inclusive as interferências do documentarista.

O autor personifica a história que conta. É ao mesmo tempo sujeito (que dirige) e objeto (da própria direção). Quando essa relação flui, permite que o diretor assuma livremente sua veia de personagem. Isso, de certa forma, ficcionaliza sua atuação – já que a naturalidade do personagem fica presa a uma direção que

vai induzir comportamentos e ações que provoquem efeito nos outros e nele mesmo. Não se pode perder de vista que é o Kiko-personagem quem impulsiona toda a ação do filme. E o caminho do personagem será traçado pelas adversidades que conseguir provocar e administrar. Assim, o Kiko Goifman do documentário vive numa atmosfera sombria. É de poucas palavras, mais observador que sujeito ativo. Age como um investigador, tem naquele projeto o centro da sua existência. Todos esses aspectos podem ser reais, já que, de fato, o documentário fez parte de um projeto de vida do autor. Contudo, não podemos desconsiderar a tendência a 'romantizar' certos acontecimentos, certas atitudes.

Nesse sentido, 33 tenta abandonar os preceitos clássicos de descrição e constatação que por anos conduziram o fazer documentário. Parte para uma possibilidade narrativa que se aproxima muito mais do cotidiano ficcional. Mesmo que continue a se inscrever na tendência de valorização do verbal - expressa, sobretudo, pela valorização dos depoimentos -, abre espaço privilegiado para o registro *in loco*. Cada cena do processo é uma peça que leva a um fato adiante, para entender o resultado final. A proposta é partir de uma ação provocada para uma reação não totalmente vislumbrada. Aqui está o gancho típico das narrativas clássicas, em que os elementos do não-conhecido são os garantidores da atenção do espectador.

5.2.1 O começo

Os primeiros minutos do filmes revelam a proposta do conjunto: o clima sombrio (*noir*, com imagens em preto e branco), a sobreposição rápida de imagens (pressa em encontrar pistas), a música eletrônica servindo de trilha sonora (para dar um certo tom de modernidade à história). É uma aventura (real) de investigação, influenciada pelas histórias (fissionais) de detetives. Isso fica bem claro na cartela¹ inicial, sucedida pela voz de Kiko explicando sua empreitada:

¹ Cartela: Fotografia em que a cena é constituída somente por uma frase.

Kiko Goifman (em off): *Sempre gostei de falar que sou filho adotivo nas ocasiões mais inesperadas (imagens de um cigarro no cinzeiro) As pessoas se sentem escolhidas em ouvir um segredo tão importante (imagens de um busto de Sherlock Holmes). Vejo uma certa graça nisso.*

Tenho 33 anos e fui adotado por Berta, que nasceu em 1933.

Nove de setembro de 2001 (imagens de Kiko próximo de um monitor de TV, vendo a si mesmo). Resolvi mexer no passado e iniciei a busca da minha mãe biológica. Escolhi um caminho torto (imagens de uma cidade, à noite) Fui até o escritório de alguns detetives pedir dicas. Começava ali a minha conversão num desconfiado compulsivo. Criei um método. E a partir dele um fim. Eu tinha apenas 33 dias de busca. Nas manhãs e tardes, investigações. Nas noites eu fui atrás de imagens. Nas poucas luzes e nos vazios.

A ação começa na cidade de São Paulo. Dois investigadores particulares são consultados, para dar as primeiras orientações de como Kiko pode localizar a mãe biológica. A intenção não é profissionalizar a busca, mas definir possibilidades para um ponto de partida. O detetive Carlos Lacerda e o detetive Ricardo Ferreira apresentam-se falando de suas experiências profissionais. Falam sobre eles mesmos – e esse começo revela o ‘ranço’ da prática documental de pergunta e resposta, em que o documentarista quer saber do outro. Os detetives se dirigem para Kiko como se estivessem realmente dando uma entrevista, não como se conversassem com um cliente.

Detetive Carlos Lacerda: *Trabalhei vários anos no extinto SNI. Era um órgão informativo de informações que primeiro via informações para depois investigações.*

Detetive Ricardo Ferreira: *Existem vários cursos, inclusive até por correspondência, uma coisa até que precária. Mas de fundamental importância porque é uma base, é um começo.*

Detetive Carlos Lacerda: *Em cima disso tudo eu plantei essa escola de detetives, também chamada ordem dos detetives do Brasil. Como já tinha feito, né? Um patrimônio até razoável em cima da... do nosso povo brasileiro, e também agindo corretamente e ensinando o que é certo. Na época, o meu próprio irmão se formou na minha própria escola. Eu tenho outro irmão que também se formou na minha própria escola. Eu tenho outro irmão que também se formou. Nós somos uma família propriamente de detetive, hum? Tem dois tipos... Detetive... Não de formação de quadrilha.*

Detetive Ricardo Ferreira: *Apesar de nossa família, todos trabalham com investigação, cada um tem sua característica própria. Isso é muito interessante.*

Aos poucos as falas vão se soltando e dirigindo-se para o documentarista para falar sobre ele, o cliente. Os detetives lançam suposições sobre o motivo que teria levado a mãe biológica de Kiko a abandoná-lo e sugerem alguns caminhos que ele pode seguir na primeira etapa de sua investigação.

A montagem do filme valoriza cada pequena fala. Algumas revelam as contradições dos investigadores, outras apontam para os caminhos que poderão vir adiante. Kiko opta por intercalar as sonoras com imagens noturnas da cidade, que servem de transição, marcando a mudança de assunto e possibilitando um efeito de contraposição entre os detetives, que têm formas diferentes de agir. Essas transições também dão idéia de busca, pois partem de uma perspectiva subjetiva, focando ruas, carros, pessoas, aleatoriamente, ao som de música eletrônica.

***Detetive Carlos Lacerda:** Quando alguém entrega alguém, entrega talvez não por querer entregar, né? Mas simplesmente num desespero, né? Ou mesmo... Eu diria pra você... Se ela fosse casada e traiu o marido e descobriu que você nasceu. Você ia nascer com uma cara diferente. Quem sabe não pode ter sido isso. Quem sabe não pode ter sido uma pobreza? Quem sabe também não pode ter sido um estupro (sic), né? O estupro (sic) amedronta as pessoas. Existe um sentimento só: do reconhecimento de quem te criou. Muita gente fala assim: quem me criou que é a minha mãe. Eu não concordo, né? Quem te criou é quem te colocou no mundo.*

***Detetive Carlos Lacerda:** Um presente que eu quero lhe dar é você encontrar a sua mãe verdadeira. Eu quero inclusive te dar um gravador para você gravar a linha da sua própria mãe substituta. Você coloca um gravador, né? Chega a noite e você chega pra sua mãe, o mesmo assunto. “Mãe, eu te amo, eu te adoro. Mas, por favor, você pare e pense: eu preciso saber quem é a minha mãe”. Ela vai te responder: “Meu filho, esqueça esse assunto, eu não sei”. Você fala: “Mãe, você é uma grande mãe, a senhora nunca me ensinou a mentir. E não estou dizendo que a senhora vai mentir, estou apenas dizendo pra senhora refletir essa noite, entendeu? E eu não vou ficar quieto, também não vou sair dessa casa enquanto não souber a verdade”. Chega de manhã: “Mãe, como vai a senhora? Dormiu bem?” A mesma lavagem cerebral. Ela com certeza vai pegar o telefone e vai ligar pra alguém nessa terra. Eu antecipo pra você. 80% eu te garanto que ela vai falar com alguém. Você vai fazer um tortura chinesa, não por maldade, mas pra você obter soluções. E com um aparelhinho tão idiota, aquele aparelhinho que*

ele não fala, ele não xinga, ele apenas funciona nas horas em que você puxa o telefone fora do gancho...

Detetive Ricardo Ferreira: *Procurar uma pessoa é uma tarefa difícil. É uma tarefa que não existe uma técnica específica, porque você começa de um jeito e pode terminar de outro. Não adianta você sair correndo atrás de tudo. Primeiro tem que saber a coisa básica, a coisa x da história. É onde você nasceu porque onde você nasceu você não nasceu sozinho, tinham pessoas. E essas pessoas é que vão te dar essa resposta. Se nasceu num hospital então tem que ter um registro naquele hospital, porque você nasceu ali.*

Detetive Ricardo Ferreira: *Eu acho que você tem que chegar pra sua mãe, pra essa senhora, com uma maneira tranqüila, sem demonstrar grandes propósitos. "Gente, me bateu uma curiosidade, saber um pouco mais da minha história, tal".*

Detetive Ricardo Ferreira: *Então o segredo de toda investigação é aquela que é feita em silêncio, não aquela que é alertada. Deixa o médico pro final. Aquilo é uma cartinha na manga. Deixa ele quieto lá. Se toda tua investigação depois não obter (sic) êxito, ainda assim você tem essa pessoa. Pelo menos ele não te atrapalhou na tua investigação. Se é que ele iria atrapalhar. Mas você não pode arriscar. É o caminho que eu faria. O resto não dá pra prever. O resto são (sic) frutos desse começo.*

Passados os primeiros minutos, ainda não vimos o documentarista totalmente em cena. Ele está nos reflexos dos espelhos e dos vidros, filmando o filme e a si mesmo. O Kiko-diretor opta pelo *off*, para imprimir o *noir* ao filme, como também para intensificar a sensação de estarmos diante de diário íntimo filmado. Depois de ouvir cada personagem, Kiko faz sua análise da situação, indicando que caminho será seguido. Sua voz conduz a ação.

***Kiko Goifman (em off):** As palavras do detetive Carlos me perseguiram durante dias. Na época da ditadura militar no Brasil, meu pai era comunista e o telefone de casa foi grampeado diversas vezes. Eu não iria repetir este gesto com minha mãe. Detetive Carlos descobriu pelo menos duas formas de me irritar: vomitava frases feitas e sussurrava segredos para a câmara. Detestei o termo mãe substituta. Naquela hora tive a dimensão da encrenca que havia arrumado. Desisti também da dica do detetive Ricardo, de que a investigação deveria ocorrer em silêncio. Ao contrário, a mídia foi uma das estratégias que utilizei. Existe um tabu e poucos falam publicamente que são filhos adotivos. Minhas técnicas precárias foram no sentido inverso.*

5.2.2 São Paulo – Belo Horizonte

Dali em diante, o cenário passa a ser Belo Horizonte. As dicas pouco serviriam se não pudessem ser aplicadas *in loco*. A viagem de carro também é registrada e sintetiza a própria busca de Kiko. Há obstáculos (chuva, caminhão), mas há também uma companheira de viagem e ajudante de detetive: Cláudia, a esposa de Kiko. Ao inserir essas transições no filme, Kiko-diretor vai estabelecendo a noção de tempo. E para o espectador, Kiko-personagem vive somente em função da busca por sua mãe biológica.

***Kiko Goifman (em off):** 17 de setembro de 2001. Entrevistei Berta, minha mãe adotiva. Desde o começo do projeto, achava que este seria o dia mais tenso. Não errei. Me sentia um canalha.*

D. Berta entra no filme e toma o centro das atenções. Assim como os investigadores, inicia falando sobre ela mesma e depois muda o foco para Kiko –não este Kiko do presente, mas o bebê

de 33 anos atrás. Com exceção dos investigadores, que têm apenas ligação profissional com a busca, todos os personagens são acessados por suas parcelas de memória. Desse modo justificam a presença no filme. Eles vão se substituindo e assumindo o lugar mais importante, pois são ‘testemunhas’. Estão na berlinda, mais do que o próprio Kiko.

***Berta:** Eu e o Jaime nos casamos em 54 e claro que o sonho de cada mulher não se discutia... se a gente queria ou não queria ser mãe. Todo mundo queria. Esse sentimento era um sentimento, assim, generalizado. Toda mulher queria. E o tempo foi passando e eu não engravidava. Fiz muitos tratamentos. Aqui em Belo Horizonte. Fiz em São Paulo, várias vezes também. Acho que nós fomos até assim ao limite do tratamento, dos tratamentos de antigamente. E como não deu resultado nenhum deles, então foi mais do que comum assim, nós termos pensando em adotar uma criança pra ser nosso filho. Minha família toda... e havia uma cobrança muito grande e isso e me incomodava a mim e ao Jaime muito. Todo mundo perguntava: “Afinal quando é que vocês vão ter um filho?”.*

Um dia eu recebo um telefonema do meu pediatra, e ele me diz assim: dirija-se a tal endereço, em tal rua. Vá lá e fique me esperando que vou, to indo pra lá. Porque lá tem um menino.

Tava chovendo demais e eu chamei minha cunhada pra me acompanhar porque já estava nervosa em casa. O endereço era na avenida Augusto de Lima, no edifício Genoveva, que ainda tem até hoje. Eu não me lembro o andar. Nos dirigimos até a porta e batemos. E uma senhora e nos atendeu. Ela não nos conhecia, ela só sabia que nós tínhamos sido enviadas pelo pediatra. E simplesmente ela virou-se pra mim e disse:

esta criança que está aqui vai ser sua. Isso foi assim... Eu não sei dizer a palavra que sentia na hora porque eu fui escolhida também... Como meu filho foi escolhido, eu também fui escolhida naquela hora.

E aguardamos um tanto e o pediatra chegou e começou a examinar. Começou a examinar tudo que era possível detectar assim numa criança de dias. E eu já comecei a chorar. Eu sou chorona demais. Mas o momento realmente era pra chorar. Eu estava esperando uma resposta e essa resposta, sempre que vinha, era negativa. E naquele momento eu só vi o pediatra assim abaixando a cabeça, confirmando que tava bem aquilo, tava bem isso. A impressão que tive foi essa. Quando ele terminou o exame, vira-se pra mim e disse: “Qual o nome do seu filho?” Eu disse: “Não sei eu estou tão assim é... espantada, né? que nem pensei nisso”.

A única coisa que nós ficamos sabendo é que o nenê tinha nascido na Santa Casa. E o horário... eu não sei se duas e trinta da manhã, não me lembro muito bem, porque estava num papelzinho muito pequeno, esses dados. E notícias mais, nós não temos realmente.

5.2.3 A adoção

A partir das primeiras indicações dadas por D. Berta, ele segue a investigação. Enquanto a mãe procura pelo papelzinho com as informações do dia da adoção, Kiko vai até o prédio onde ela o viu pela primeira vez. Como forma de se concentrar na busca, ele decide ficar num hotel, longe da família, sem interferências. É um investigador que precisa raciocinar, mas que no fundo teme magoar a mãe adotiva. Afinal de contas, o projeto tinha por objetivo localizar a outra mãe dele. Será que D. Berta ficaria com ciúmes? Será que D. Berta ficaria magoada?

***Kiko (em off):** Dessa noite em diante não dormiria mais na casa da minha mãe. Sai com a certeza de que ela era tão minha cúmplice, que suportaria a demência desse projeto. O fato era que a sinceridade que eu oferecia machucava. Cheguei calado ao hotel e subi para o 19º andar. Fui voyeur de uma cidade inteira. Enquanto minha mãe procurava pelo bilhete que recebeu há 33 anos, eu não tinha tempo a perder.*

O projeto do Kiko Goifman mostra-se muito pessoal, mas ao mesmo tempo revela-se também bastante geral, pois toca na questão da adoção, em todos os seus melindres. O filme envolve o autor na medida em que revela sua intimidade, que o expõe a riscos sobre os quais não se conhecem os impactos. Para Kiko, envolve encontrar (ou não) a mãe biológica, como também desagradar à mãe adotiva, que pode se considerar renegada, menos amada.

O filme tenta alinhar as preocupações individuais a questões que estão fora do plano pessoal. Por isso, encaixa-se no padrão descrito por Renov (2005, p. 255): como um filme que revitaliza a prática do documentário e exerce considerável fascínio sobre as audiências, a partir de um poder “em sua maior parte derivado da sua mobilização e da reinscrição de um *self* profissional que nos mostra o mundo sob uma nova forma”.

5.2.4 Investigando as pistas

***Kiko (em off):** Fui ao edifício Dona Genoveva, a adoção aconteceu em algum apartamento ali. Temia a recepção do porteiro. Imaginei um rosto sisudo de um homem de pouca conversa. Em tempos de violência essa era a regra. Não foi bem isso que aconteceu.*

As imagens de procura pela cidade são sonorizadas com música eletrônica. O ritmo acelerado dá a exata sensação de que o tempo dele é curto. E o desenrolar da narrativa já apresenta outra configuração. Kiko dialoga com novos personagens. Todos são

testemunhas, podem lembrar fatos, datas. Em alguns momentos, a descontração é o artifício que Kiko tem para conquistar o outro personagem. Assim, o que seria uma entrevista transforma-se numa conversa.

Kiko (ouvimos sua voz, mas não o vemos): *Há quanto tempo você está aqui no Dona Genoveva?*

Porteiro: *Na faixa de uns 33 anos que eu mexo aqui com esse pessoal todo.*

Kiko: *É mesmo? Então você vai ajudar a gente.*

Porteiro: *Se for possível, faço questão.*

Kiko: *Vou te contar a história e você vê se você pode me ajudar*

Porteiro: *Não me faça chorar.*

Kiko também revela seu lado investigador, perguntando ao porteiro sobre fatos bem específicos. Primeiro pergunta pelas famílias espíritas que moram no prédio, pois nas conversas familiares surgiu o indício de que a mulher que intermediou a adoção era dessa religião. Depois, apela para que o porteiro vasculhe os registros de 1968 – ano em que ele (Kiko) nasceu. Assumindo uma postura pró-ativa, o personagem começa a explorar as possibilidades investigativas que estão à sua mão, cruzando as informações que tem com as ferramentas que dispõe.

Kiko (em off): *Vinte e seis apartamentos possuíam telefone no dona Genoveva. Fui adotado em um deles. Minha mãe me disse que o telefone tocava sem parar na hora da minha adoção. Quatro famílias tinham sobrenomes judaicos. Cortei imediatamente. Berta não esqueceria o nome de uma judia como ela. Além disso, é um sincretismo raro o do judeu espírita.*

E se até então Kiko ainda não havia se dirigido diretamente para a câmera – à exceção de cenas que filma o próprio reflexo –, ele se arrisca a se deixar filmar, para que sua reflexão seja também

registrada em tempo real. Todas as reflexões anteriores, registradas na narrativa em *off*, evidenciaram o processo de montagem pelo qual o documentário passou. Foram considerações adicionadas ao filme depois, em um processo posterior à busca. Opções documentárias feitas pelo Kiko-diretor.

Kiko: *Amanhã é um dia duplo. Amanhã é dia 20 do mês. E amanhã é o dia 13 dos 33. Amanhã é uma sexta-feira 13 apesar de ser dia 20, porque é o 13º dia do 33.*

Ao jogar com sua presença em cena, Kiko dá subsídios para que se discuta sobre quem está no centro do filme. Afinal de contas, quem está no centro não é quem se mostra, quem fala, quem atua. Kiko está no centro, pois é ele quem dirige e é sobre ele que se fala. Mas ao mesmo não está, pois quase nunca está em cena. O centro é determinado pela direção do olhar, do movimento. O lugar para onde os personagens se dirigem é o centro. Em última instância, esse centro é o espectador. Mas no princípio de tudo está a câmera. E por trás dela o documentarista.

Como discutido antes, o centro do documentário é sempre o diretor. Mais até do que a câmera. É para o diretor que os personagens se dirigem. Ele é o interlocutor. A história é contada para ele, que depois a reconta sob seu ponto de vista, para os que irão, na seqüência, assistir ao filme. É o diretor quem conduz as entrevistas, que diz quando parar ou iniciar. A câmera funciona como mediadora. Mas media somente o que está diante, à frente dela. Filtra somente aquele que se dirige ao documentarista.

No caso de 33, a câmera assume o centro mais livremente e o eixo pode ser invertido, pois para ela também se dirige o diretor. Ele não está em cena simplesmente interagindo com os outros. O registro de sua imagem não se dá somente para revelar o processo de produção do filme, mostrar as condições em que a gravação foi feita, revelar a naturalidade da conversa entre ele e os outros. A câmera funciona muito mais como espelho. Kiko conversa com ela como se conversasse consigo mesmo. Essa é a ilusão que ele,

Kiko-diretor, tenta criar para os espectadores, revelando o Kiko-ator. No seu dispositivo narrativo, a câmera registrará os fatos do mundo externo, mas registrará, sobretudo, as impressões do autor sobre esse mundo. E se Kiko-ator se dirige para a câmera (onde deveria estar o Kiko-diretor), então o documentário joga muito mais com a evidência de que é para o público que os personagens se dirigem.

5.2.5 Não é o autor que está em cena

Parece óbvio falar de autoria num filme narrado em primeira pessoa. Contudo, a exposição do documentarista na tela tende a embaçar os olhares mais desatentos. O autor não é aquele para quem os personagens se dirigem. Aquele homem por trás das câmeras é outro personagem, que também está no jogo. O autor é a figura que está fora da diegese. Aquele que grava o *off* depois de ver as imagens e pensar sobre elas. O autor é aquele que define a ordem das cenas, que dá o ritmo narrativo. É o que escolhe uma possibilidade e descarta as demais.

Essa diferenciação evidencia o aspecto ficcional que foi criado como ambiência do filme. Kiko modela sua performance. O Kiko-diretor dirige o Kiko-ator, que trabalha com o material do Kiko-pessoa. Sobre essas possibilidades Bernadet (2005, p. 148-9) vai mais a fundo:

[...] Eu tendera a dizer inicialmente que são filmes de ficção elaborados com materiais extraídos de situações reais. Quer dizer, no fundo se trata de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte biográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara. Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou espectadores) acreditam que ela se revela. Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática [...] Creio que podemos falar de uma

vida pessoal que se molda conforme regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal.

É a montagem que inebria os sentidos, pois lança as facetas de Kiko na tela. A voz conduzindo as narrações em *off* representa a própria voz da consciência dele, enfatizando a narrativa em primeira pessoa. É por meio desse procedimento que Kiko se desloca para o centro – ou dele se afasta. Ao permitir que o próprio Kiko se filme, a câmara o revela como um reflexo do que ele é. Kiko usa esse artifício, pois reconhece que somente ao próprio reflexo nós contamos tudo. Somente à própria consciência.

Ao empunhar a câmara, o Kiko-diretor não se deixa filmar. A câmara-caneta mostra o que ele viu, conta o que ele escutou. Ele não pode se mostrar, caso contrário deixaria de ser narrador em primeira pessoa, para ser um narrador-observador, observando a ele mesmo.

5.2.6 Criando personagens

A contagem regressiva continua. O pacto está dado. O filme vai de uma situação a outra. Não se apresenta como um acúmulo de entrevistas, justapostas seguindo critérios internos do filme. Este é um dos elementos do pacto: as coisas irão surgir aos poucos, progressivamente. O espectador tem acesso às pistas e o autor irá segui-las sem grandes desvios ou digressões – ao menos isso é o que prevê o acordo.

Além de vasculhar listas e mapas, Kiko continua investindo nas pistas que as memórias familiares podem render. Tia, ex-babá, irmã – todas lembrança, qualquer lembrança pode conter informações preciosas. Mas o que se percebe é que todas costumam ‘romantizar’ as recordações.

Conceição (ex-babá de Kiko): Elas foram na casa de uma mulher que era espírita, na Augusto de Lima...

mas eu não sei... só sei que é pra cá da praça... não sei onde que é esse prédio. Nesta casa tinha muita gente. E a dona Eva teve a impressão que viu uma mulher muito bonita passar de longe, olhando e chorando, só o que eu sei. Dona Eva teve a impressão que podia ser sua mãe. Ela passou com um lenço assim, de longe, olhando. Uma mulher muito bonita, de traços finos. Aí me bateu a idéia: deve ser alguma moça de interior, filhinha de papai. Mandaram ela pra essa casa pra ela ganhar o nenê e ficar ali. Deve ter voltado, deve ter casado. Essa é minha idéia, não sei mais nada.

A minha cisma é essa. Porque eu já vi acontecer esses casos em Oliveira. Então tirei a conclusão. Falei: “Isso é alguma filha de alguma gente rica, de algum interior”. Porque lá em Oliveira é que tem essa mania, a moça engravida e eles mandam pra aqui, manda pro Rio. Volta sem menino e casa. Arranjam um papo de galinha, enche de sangue. É virgem...

Márcia (irmã de Kiko): *A coisa mais interessante é que um dia eu estava chegando da escola e minha mãe virou pra mim e falou assim: “Tem uma surpresa pra você no meu quarto”. Eu mais que do que depressa saí correndo e falei assim: “Meu irmão”. E tava você no berço. Falar sobre adoção, falar sobre isso remete a gente a um monte de coisas, que a mim também, né? De ser um filho esperado, um filho amado.*

Eva (tia de Kiko, falando sobre a mulher que intermediou a adoção): *No dia seguinte ela vira pra mim e disse assim: “Você quer conhecer a mãe biológica, a mãe dele?” Eu falei: “Vou”. Aí ela disse assim: “Você vai ser minha prima”. Eu disse: “Tudo bem”. Aí lá fomos nós. Chegando lá ela me apresentou, como prima dela e falou assim: “O seu nenê já*

está com uma família muito boa. E ele vai ser muito bem cuidado”. E eu fiquei conhecendo. Então ela era alta, tez clara, cabelo meio anelado, bem alta. Estava com as pernas enfaixadas. Talvez por causa de varizes, nas duas pernas. E quando essa senhora falou que ele já estava com uma família muito boa, e tudo. A gente (viu) as lágrimas dela. Ela chorou um pouco. Mas nós não demoramos muito lá não.

Kiko (em off): *Me passou pela cabeça que ela podia estar inventado aquilo pra deixar a entrevista mais rica. Pedi que continuasse.*

Eva: *Não muito jovem. Mas era jovem, era jovem. É que ela tava muito... ela tava muito sensibilizada, sabe? Ela tava, né? Não sei explicar muito bem. Mas era jovem. Uns 28 anos por aí, acredito eu. Trinta, não posso precisar muito bem. Não, ela não parecia com você. Não parecia. Então você deve ser a cara do papai! Ah, Ah! Ela era mais clara. Tinha o cabelo levemente anelado. A tez dela era clara, isso eu me lembro muito bem. Cabelo castanho. Não era cabelo preto igual ao seu. Então eu acho que você parece muito com seu pai.*

Kiko explora as contradições entre as mulheres da família e expõe a rede de intriga que acaba se formando em torno do tema. É como se cada uma delas tivesse uma carta debaixo da manga. Mas a intenção do documentário não é criar conflitos. Então ele perceber que é melhor abrir outra frente de investigação. Talvez seguir os conselhos primeiros dos detetives e procurar o hospital onde nasceu. Ou localizar o médico que intermediou a adoção.

Dia 15

Kiko (em off): *Eva não se lembrava de nomes e locais. Naquele momento achei melhor esquecer o possível encontro dela com minha mãe biológica. Acordei disposto e parti para as estratégias.*

Kiko (fala para a câmera): *Se a gente chegar com a câmara na mão na Santa Casa, claro que... É óbvio que não vão deixar a gente entrar, não vão deixar a gente mexer. A gente precisa de criar uma forma que funcione lá, que eu ainda não tenho a menor idéia do que seja.*

Kiko (em off): *O telefone do hotel tocou e interrompeu a minha aflição. A grande surpresa: a minha mãe achou o papelzinho que recebeu na hora da adoção.*

Kiko (mostrando o papel para a câmera): *Peso: 3.380kg. Comprimento: 50cm. Cordão umbilical com álcool absoluto... Não, curativo umbilical. Não tomou BCG.*

Aos poucos Kiko se deixa levar pelo fluxo da narrativa. Acredito que ele vai sem envolvendo mais com o processo, permitindo que o Kiko-pessoa conduza mais as ações do Kiko-personagem, sem tanta intervenção do Kiko-diretor. Ele vai esticando cada pista, fazendo com que renda ao máximo. Assim, um simples bilhete carrega um mundo de possibilidades – como as digitais e as pegadas no chão, nas histórias de detetives. Sem esses recursos, Kiko investe no que tem perto de si:

Kiko (em off): *As letras eram cheias de curvas e o bilhete não foi escrito com pressa. Fiquei entretido por horas, montado um alfabeto sem saber o porque. Guardei o papel na base empoeirada de um peru de cerâmica. Percebi que não limpavam o lugar com frequência e ali seria um bom esconderijo aquele peru foi o meu falcão maltês. Com a hora e o dia certo e sabendo que havia nascido na Santa Casa era mais simples.*

Kiko (em off): *Achei melhor desligar a câmera. Fui atendido por uma mulher mal-humorada, com um bigode descolorido e mãos curtas. Eu disse que*

precisava de uma informação de uns 30 anos atrás. Errei. O tempo é o meu maior inimigo neste projeto. A imagem de uma montanha de papel acumulada por três décadas assusta. Não consegui ver os arquivos. Fui beber.

Nesses relances de impetuosidade, o Kiko-pessoa se divide entre personagem e diretor. Volta à frente da câmara na tentativa de retomar as rédeas do projeto, planejar o final dentro daquilo que considera esteticamente e emocionalmente adequado:

Kiko (bêbado, dirigindo-se para a câmara): *Hoje eu descobri o dia em que eu nasci. Eu nasci no dia 02 de agosto de 1968, às 22 horas, num hospital chamado Santa Casa, Santa Casa de Misericórdia. E eu pensei como último plano desse documentário o seguinte: Eu sentado... Aí a Claudinha que vai lá e aí fala com a mãe. Mas fala assim: “ah,... não sei o que, não sei o que lá” e dá um jeito, que ela vem em minha direção. Só que eu paro. Eu paro e ela passa direto. Isso é fundamental, a passagem dela. O encontro ia ser o extremo do melodrama, o extremo do... Pra que o encontro? Tá nítido que vou encontrar. Depois o que eu vou fazer é problema meu já não interessa pra quem está assistindo.*

Voltando a si, sóbrio novamente, percebe as limitações que se impôs. Na verdade, não tem como prever o final, nem como agir como os personagens de livros de suspense. Mas pode usar as estratégias que idealizou como forma de encontrar outras direções para sua jornada. A mídia ajuda a gerar pistas e a garantir novidades no decorrer dos dias. Além disso, também é usada como ferramenta de auto-referência. O site criado por Kiko fala do filme. O documentário recorre ao site para estabelecer novos contatos.

Kiko (em off): *Acordei com a boca seca. Me lembrei dos detetives clássicos da literatura que bebiam*

e levantavam bem no dia seguinte. Meu corpo não teve a reação desejada. Passei o dia cruzando dados e fazendo conjecturas. Assim não teria culpa de ficar deitado. Mais alguns telefonemas e sobram 14 apartamentos possíveis da senhora espírita do Dona Genoveva. Quanto à estratégia da Santa Casa, eu tinha certeza de que o meu acesso era apenas uma questão de tempo.

Durante a busca fiz um diário na internet, novamente o jogo com a mídia. Eu fazia relatos e recebia pistas, algumas verdadeiras, muitas falsas. Entre as mensagens vou contar a de Beatriz: “Li os clássicos policiais por influência do meu pai que teve uma morte prematura e misteriosa, num fosso de um elevador. Kiko a sua luz chegou perto demais de mim pra que eu fique de fora. Tenho boa memória de 68 e sou desenhista. Capaz de reproduzir um rosto à distância. Devemos nos conhecer já”. Tomei um café com Beatriz e foi ótimo encontrar a mulher enigmática de amantes de histórias policiais. Percebi que não estava sozinho. Ainda não podia voltar para casa.

5.2.7 Seguir pistas ou obedecer a um roteiro?

Muito se fala que os bons documentários, originados de boas idéias, podem dispensar roteiros prévios. Por vezes, firmam-se em pesquisas. Em outros momentos, guiam-se pela intuição. Mas, recentemente, essa realidade vem se alterando um pouco. A fim de atender normas de editais que regulam seleções para distribuição de recursos com fins audiovisuais, os documentaristas começam a elaborar planos de filmagens e outros detalhes técnicos para suas fases de captação. Idealizam um número de horas para conversar com um personagem, locações interessantes, encontros que podem ser promovidos entre pessoas-chave para o

filme. Toda essa preparação pode funcionar. Contudo, o que geralmente acontece é uma série de adequações. Pode ser mesmo que todo o planejamento desande e o filme saia bem diferente do que se projetou lá no começo.

No intuito de preservar a liberdade artística dos documentaristas e evitar também que amarras – criadas por eles próprios para atender aos editais – limitem o andamento do projeto, defende-se que roteiro de documentário só existe no momento da montagem. Afinal, apenas depois que todo o material foi captado é possível ter uma idéia real do que o filme pode render. Mesmo assim ainda cabe um alerta: muitos filmes podem sair de uma mesma série de imagens. Resta ao documentarista eleger seu preferido.

Entretanto, mesmo que o roteiro seja algo ‘fictício’ para os documentários, existe, sim, uma organização prévia, um rol de personagens e lugares que merecem ser conhecidos e explorados, pensamentos já concebidos sobre a temática em questão. Não se parte do caos total. Do contrário, formular roteiros para editais seria uma completa farsa, quando, na verdade, roteiros se revelam como a idealização de um projeto que está somente no plano das idéias, mas que pode ser concretizado daquela forma apresentada, se houver sorte.

Falar sobre a preparação documentária parece pertinente para explicar o funcionamento dos documentários de busca. Nesses casos, não há uma grande preparação prévia, pois o planejamento já faz parte do processo e, por isso precisa, ser registrado. A etapa de captação começa exatamente com a preparação.

Tampouco há uma pesquisa prévia. Ela é dispensada propositalmente, pois não se quer saber ‘onde fica o final do túnel antes de percorrê-lo. Dentro do projeto, o autor se propõe a trabalhar com um alto nível de imprevisibilidade. Se ele já tem informações prévias, não reveladas logo de cara, seu pacto deixa de fazer sentido. A pesquisa do filme é a própria filmagem. Esse tipo de filme dispositivo dispensa gravações prévias, conversas anteriores. Tudo será apresentado para o autor, assim como para o espectador, ao longo do documentário.

Em 33, as idéias pré-concebidas se resumem a duas: o projeto pode funcionar ou não. Kiko pode encontrar sua mãe ou não. Não há como aventurar os motivos pelos quais ela o rejeitou. Há hipóteses, mas a certeza não precisa ser antecipada – inclusive porque não se sabe, no começo do filme, se a mulher que o abandonou para adoção será mesmo encontrada. É possível perceber somente uma etapa prévia, que não se mostrou com clareza para os espectadores. O filme teve início com a visita de Kiko a dois investigadores particulares. O lapso está em não explicar para o público como se deu a escolha deles. Talvez tenha sido por meio de anúncio de jornal. Talvez não. Mas a falta dessa informação não prejudica o andamento do filme.

Na verdade, percebemos que o tempo não dá trégua. As conversas familiares não renderam muito. No edifício Dona Genevêva nenhuma novidade se produziu também. Se tivesse um roteiro, Kiko saberia para onde ir? E os espectadores, esperam o que do Kiko-personagem? Entre as ligações aos números de telefone de 1968 e os planos para ter acesso aos arquivos da Santa Casa, Kiko decide procurar o médico que 33 anos antes o entregara a sua mãe adotiva.

***Kiko (falando ao telefone):** Alô. Por favor, queria falar com Dr Fausto... Oi Dr. Fausto, aqui quem está falando é José Henrique. Eu sou irmão da Márcia Goifman, filho da Berta Goifman... Tudo bem? Dr Fausto, é o seguinte. Eu estou fazendo um projeto. Já conversei com a Márcia, já conversei com a Berta, eu queria muito... Conversei com minha mãe e minha irmã e queria muito conversar com você. Queria saber se você topava bater um papo comigo. A respeito... Queria conversar um pouquinho sobre a minha adoção.*

***Kiko (em off):** Marquei para a noite seguinte. O exagerado edifício inaugurou diante dos meus olhos uma nova escola arquitetônica: Minas-Miami. Ficou horrível, pensei enquanto tremia. A estratégia era*

falar de amenidades até conseguir a confiança dele e depois mostraria a minha lista com os sobrenomes das famílias do Dona Genoveva.

Dr Fausto: *Em 68... Eu me formei em 59... Já estava com nove anos de carreira. No início todos nós fazemos quase uma medicina baseada mais nos vários livros que nos esforços próprios*

Dr Fausto: *Não lembro, realmente de maneira alguma, da casa de quem foi. Eu lembro até do fato de ser solicitado pra ir ver esse nenê. E conforme a Berta, parece que eu é que havia indicado pra ela. Pode até ter ocorrido isso, mas não lembro, especificamente, por intermédio de quem. Porque esse intermédio seria na casa onde foi examinado. E eu... não to chegando...*

Kiko (em off): *A frustração não foi completa porque arranquei de Dr Fausto a agenda com as consultas de 68. É incrível como alguns médicos são organizados. Fui direto para o mês de agosto e copiei os sobrenomes próximos da data de minha adoção.*

Mesmo não localizando nenhum sobrenome idêntico, outras pistas surgem. Agora, justamente por conta da relação do projeto com a mídia.

Kiko (em off): *O inesperado surgiu naquela noite. Uma das mulheres pra quem telefonei leu o diário na internet e disse que o marido dela, além de morar no dona Genoveva em 68, é o atual diretor da Santa Casa. Pronto. A estratégia do diário havia dado resultado e a partir daí eu entraria na Santa Casa quando quisesse. No dia seguinte acordei e precisava fazer hora antes de ir para o hospital em que nasci. Fui para o mercado central.*

Essa é a deixa perfeita para um momento de digressão. O documentário que Kiko constrói permite isso. Mesmo sendo cons-

truído quase que integralmente com entrevistas intercaladas por *offs*, foge totalmente do padrão em que as entrevistas são orientadas por um comentário geral, para desempenhar o papel de exemplo ou argumento, com o objetivo de ratificar o ponto de vista do autor. Não há uma tese a ser provada. É o dispositivo que guia o projeto. E nele, há espaço para fluxos de memória e *flashbacks*:

Detetive Ricardo Ferreira: *O segredo de toda investigação, é aquela que é feita em silêncio...*

Detetive Carlos Lacerda: *Quem sabe também não tenha sido um estupro?*

Berta: *Ela virou-se pra mim e disse: “Esta criança que está aqui vai ser sua...”*

Conceição: *A dona Eva teve a impressão que viu uma mulher muito bonita passar de longe...*

Eva: *Cabelo anelado, bem alta, estava com as pernas enfaixadas...*

Márcia: *Rede de intriga em família. Olha só!*

Porteiro: *Você vai morrer... na cruz! Ah! Ah!*

Berta: *Um dia recebo um telefonema do meu pediatra...*

Dr Fausto: *Não lembro realmente de maneira alguma...*

Berta: *A única coisa que ficamos sabendo é que... o nenê tinha nascido na Santa Casa...*

O contato com o diretor da Santa Casa abre espaço para um novo personagem. Mesmo sem ter ligação direta com Kiko, o médico reflete sobre o que motivava a adoção no final dos anos 60. Não era somente uma questão econômica que impedia as mães de ficarem com seus filhos. Havia toda uma repressão cultural.

Antonio Caram (diretor da Santa Casa): *Nessa época, particularmente... hoje as coisas mudaram.*

Mas nessa época particularmente, não era só o destino das mães pobres, não é? Era também... As pessoas mais antigas, enfermeiras, os médicos, confirmam isso com muita tranquilidade. Era também a maternidade que mães que não podiam exibir seus filhos ou tinham alguma dificuldade... Nós tamo (sic) falando de uma época carregada de preconceitos. Apesar de ser o final da década de 60. Apesar de ser um período de muita turbulência social no mundo inteiro, não é? E, portanto, a gente tende a associar com a abertura, com novas idéias, com liberalismo. Mas na verdade não era nada disso, né? Belo Horizonte ainda era, como ainda é, de certa forma, uma cidade pequena, uma cidade provinciana, principalmente pra costumes.

5.2.8 Pistas materiais

É possível fazer uma analogia entre a busca de Kiko e a própria prática documentária. Da mesma forma que ele busca pistas nas memórias de seus parentes, o documentarista recorre aos personagens para recuperar momentos do passado. Os indícios podem ser os documentos imateriais. Mas pela subjetividade que trazem em si, conduzem a um caminho que pode ser mais tortuoso. Já os documentos materiais, por vezes, se apresentam mais objetivos. E Kiko não prescinde deles. Tem o bilhete do dia da adoção e quer também pesquisar os registros da Santa Casa de Misericórdia. É a combinação dos dois tipos de ‘provas’ que irá levá-lo ao encontro com sua mãe.

Da mesma forma acontece no documentário: documentos materiais e imateriais ajudam a constituir o produto audiovisual, produzindo reflexões mais ou menos objetivas, a depender dos elementos que utiliza e da forma que escolhe para apresentá-los.

Kiko-diretor monta uma narrativa em que mescla pontos de subjetividade e objetividade. As falas da mãe, da tia e dele pró-

prio possuem um caráter muito abstrato, pois todos estão muito envolvidos no caso. Já os registros no hospital podem revelar dados mais precisos.

Dia 21

Kiko (para a câmera): *Daqui a pouco a gente vai começar a nossa busca dos arquivos. Talvez hoje a gente possa saber o nome verdadeiro da minha mãe biológica. A gente está numa angústia. A gente já está esperando, pelo menos, uma meia hora aqui e ainda não foram localizados... São mais de sete mil caixas da Santa Casa que têm aqui. E dentro dessas sete mil caixas eles vão pré localizar as que são de 68. E aí a gente vai ter esse trabalho de busca.*

Kiko (off, sobre as imagens deles procurando nos arquivos): *Uma das mulheres que auxiliava na busca virou a página que nos levaria a 68... Em branco... Nenhum sinal de páginas arrancadas. Me sentia num jogo. Quando achava que estava perto me enganava. Saí do paraíso das caixas com a promessa que as buscas iriam continuar.*

A astúcia de Kiko se revela na escolha do caminho que tem a seguir e na definição do tamanho dos passos. Se ele andasse muito rápido, ou por um caminho muito curto, poderia encontrar a mãe logo nos primeiros dias e isso talvez inviabilizasse o filme. Então, ao escolher o clima detetivesco para temperar o documentário, ele também toma emprestada a lógica desse gênero ficcional.

A opção do Kiko-diretor é introduzir novos personagens sempre que a narrativa vai alentando. Eles se fazem necessários porque os fatos da própria busca não estão resultando em nada.

Kiko (em off): *Estava perdendo a capacidade de desconfiar de tudo. Precisava de um novo encontro com os detetives. Visitei Silveira em seu escritório.*

Ele dividia o tempo entre as investigações e o ofício de pastor evangélico.

Detetive Silveira: *Como eu era é curioso de aprender de tudo, eu resolvi a fazer o curso por correspondência. Fiz este curso e ele me ajudou bastante porque nas aulas práticas eu vi que alguma coisa batia com a outra.*

Detetive Gama: *Detetive não é um papagaio, né? Ele é um cara observador, atento. É mais ou menos o seguinte: nós temos dois ouvidos, por quê? E uma boca? Pra ouvir muito e falar pouco, porém essencial.*

Essas pessoas, que não têm ligação direta com o filme, podem despreocupadamente emitir suas opiniões sem afetar o andamento das coisas nem as relações entre os envolvidos no filme.

Detetive Silveira: *às vezes uma mãe tem um filho e o pai não existe... Ela pega e doou por ignorância, por raiva, sei lá porque né? E aí ela não quer ver nunca mais. Se o pai era um marginal ou machucou demais... Então, aí tenta... Tem um sentido ela não querer ver nunca mais entender nunca mais. Você pode não reconhecer, mas ela vai te conhecer na hora... ela vai bater o olho em você e você vai sentir que ela viu que é você.*

Detetive Gama: *Acho que você primeiro tem que fazer o seguinte aí, Kiko. É ver se realmente é o que você quer. Acho que você tem, primeiro, que tirar a dúvida sua. Você vai tá preparado. Isso vai ser bom pra você. Na verdade, a tua mãe te criou, te deu carinho, te deu tudo que você quis na vida... Parece isso. Não to dizendo que a outra também não fez isso porque não quis... E se ela tá se sentindo bem com isso. Porque, independente de você estar com a outra mãe, a partir do momento que você encontrar*

a outra, a tua mãe biológica, a sua mãe, que é a sua mãe no caso, vai ter você dividido. E ela não vai quer dividir você com ninguém. Porque depois de 33 anos, você já fez uma formação, uma criação, aquele negócio todo. Veja bem, por mais que você tenha um vínculo, com a mãe que te colocou no mundo aí, vai ser uma estranha pra você. Então ela pode também tá te procurando, como coloquei anteriormente, ou também pode ter esquecido que você existe.

Detetive Gama: *Você tá procurando sua mãe, mas ta com receio de perder a outra mãe. Você se propôs a um objetivo, mas tá em dúvida ainda. Tem hora que a tua cabeça dar uma reviravolta. Você mesmo não sabe se você quer isso.*

Kiko (em off): *Gama me ofereceu uma cerveja. Recusei porque com mais cinco minutos ele acabaria comigo.*

5.2.9 A busca segue um caminho, a montagem segue outro

A montagem ganha impacto com a incorporação da trilha sonora, do uso de cartelas e das imagens sem *off*. Cria-se um espaço para que também visualmente se possam conhecer os personagens, processar mentalmente o que eles acabaram de dizer. As transições servem também de recurso para que o autor corte as falas do entrevistados e não precise emendá-las numa só. Fica menos evidente que as sonoras foram editadas para dar o sentido desejado pelo diretor. Também fica menos visível que a ordem em que essas falas se apresentam pode não se a ordem em que foram captadas.

As cartelas servem para marcar o tempo, apresentar as pessoas, introduzir a ação que vem a seguir, e, sobretudo, indicar o que pensa o autor, suas frustrações. A agilidade também é garantida pela opção em trazer para a tela outras imagens que foram

produzidas por conta do filme, com as entrevistas que ele concedeu sobre o projeto. Respeitando a tática de envolver a imprensa e talvez assim chamar a atenção da mãe natural, ele acabou por se expor em jornais e programa de TV.

Kiko (em off): *Jamais iria a programas de TV onde pessoas procuram parentes, mas um detetive contemporâneo tem que saber usar os meios de comunicação como uma arma. Topei dar uma entrevista. Assisti constrangido com a minha mãe.*

Kiko (na entrevista para o programa de TV): *Eu tô fazendo um documentário em que eu uso essa história, a minha história como mote. Uma confusão entre o sujeito e o objeto. Eu sou o diretor do documentário e a minha história...*

Entrevistadora: *É o sujeito dele também*

Kiko: *Exatamente. É um assunto tabu. As pessoas não falam sobre, né? Essa possibilidade do encontro de uma mãe biológica, imaginando que não é uma substituição. Eu não quero. Eu tenho minha mãe. Estou muito satisfeito. Criei ali um pretexto pra o desenvolvimento de uma história e uma vontade de saber um pouco a respeito da vida... Eu recebo, realmente, pistas absurdas, assim... Sugestões de procurar pessoas que eu vejo que nem a data nem o lugar, não tão coerentes com a minha identificação, mas eu respondo, eu entendo também, porque acaba tendo um interesse ali, pelo absurdo de realidade e ficção e querem se envolver, conhecer o autor-detetive. E aí a gente estabelece uma relação.*

Mas nem tudo que vimos transcórre no filme aconteceu exatamente daquele jeito. Para respeitar a lógica narrativa do dispositivo a que se propôs, Goifman manipulou a lógica temporal, (que se faz essencial, já que o acordo prevê a passagem de 33 dias) e privilegiou o aspecto detetivesco do jogo. Conforme revelou

em debates posteriores sobre o filme e também na troca de correspondência com o pesquisador Jean-Claude Bernadet (2005), Goifman fez uma inversão na aparição de uma das personagens: a babá-cartomante.

Assistindo ao filme, ela surge na tela no 27º dia da busca, quando Kiko parece já ter esgotado todas as possibilidades racionais de obter pistas. Ele parte então para um auxílio ‘sobrenatural’ e escuta o que sua antiga babá tem a dizer. Segundo indicou posteriormente, a velha senhora foi consultada logo no começo das gravações. Mas, no momento da montagem, a opção foi guardá-la como personagem-curinga que poderia ser apresentada num momento mais avançado da narrativa. Foi uma carta que Kiko deixou guardada na manga, pois como a conversa com ela não indicou caminhos importantes a seguir, poderia ser usada a qualquer momento. Deixa-la para a metade final do filme foi fundamental para manter o pique, a atenção do espectador com mais uma novidade na busca.

Kiko subverteu a ordem, mas não revelou a subversão – sob pena de quebrar o pacto inicial. Essa escolha revela a forte presença do Kiko-diretor sobre o objeto que ele dirige. Ele apagou as pistas que poderiam revelar a quebra do contrato. E a manipulação temporal passa totalmente despercebida.

Dia 27

Kiko (em off): Não acredito em cartomante. Era fim de semana e eu não tinha como avançar as investigações. Procurei Conceição novamente.

Conceição: Vai ter uma surpresa muito boa.

Kiko: Boa?

Conceição: E é sobre a sua mãe. Ela tá viva. Tá aqui em Belo Horizonte... É, o encontro de vocês dois vai ser emocionante.

Kiko: Vai ser bom ou ruim?

Conceição: Vai ser bom. Tem um senhor que protege ela.

Kiko: *Pai? Marido? Patrão?*

Conceição: *Não, não é patrão nem pai não. Quebra galho... Eu não sei se ela é empregada doméstica, não. Deu que ela está trabalhando... Mas empregada, não. Quem sabe ela é alguma funcionária pública?*

Kiko: *Porque tia Eva falou que conheceu ela. Logo depois que eu nasci. E que ela era empregada doméstica.*

Conceição: *Ela falou conheceu?*

Kiko: *Ela falou que ela foi lá, ver.*

Conceição: *Quem sabe ela estudou e fez um concurso... Porque ela não é empregada doméstica não.*

Kiko: *Quem sabe a tia Eva mentiu pra mim...*

Conceição: *Não sei... Empregada doméstica não é não... Seu pai, já não existe mais.*

Kiko: *Já morreu?*

Conceição: *Pai você não tem não. Ele era uma pessoa mais velha. Casado.*

Kiko: *Com ela ou com outra?*

Conceição: *Não, com outra. Ele já era casado quando fez você. Aí é que veio o problema dela não poder ficar com você, né? Mas ele já morreu... Ela deve estar com uns 47 ou 48 anos, por aí...*

Kiko: *Muito nova... 47... Ela me teve com 14 anos?*

Conceição: *É, mas a idade dela é essa. Não tem 50 não. De 47 até 49. Tem mais do que isso não.*

Kiko: *Então eu nasci ela tinha 16 anos?*

Conceição: *É, deve ser. Tá explicado, né? porque é que ela não podia ficar com você... Satisfeito?*

5.2.10 O fim da jornada

Consulta à cartomante, visita ao médico que o entregou à mãe adotiva, idas à Santa Casa de Misericórdia: Kiko tentou estas e outras possibilidades. Jogou com a mÍdia e obteve êxito. Mas a mãe não aparecia. Pessoas estranhas queriam ajudar, mas poucas informações precisas ajudavam. Eis que descobre o paradeiro de alguém que trabalhava no hospital no dia em que ele nasceu.

Kiko – Com o tempo esgotando, localizei a parteira que trabalhava na maternidade em 68. Provavelmente nasci no calor das mãos fortes dessa mulher de oitenta e poucos anos.

Parteira - Maria Luiza de Deus, nome completo. Eu tinha noite de fazer 18 partos... Começa o menino, aquelas contrações. Empurra... O feto, né? Aquilo é bonito demais da conta. Eu tô louca pra fazer mais um parto. Eu sonho que tô fazendo parto até hoje. Você pegar um menino, uma vida, pela primeira vez. Ajudar aquela vida, abraçar aquele menino quentinho, nhén, nhén, gritando. Aquilo é uma coisa linda... Irmã era contra doação dentro da maternidade. Irmã falava: “Não, não pode dar não. Filho não é cachorro e não vai dar. Leva seu filho pra casa... Vai...” Mas quando ela falava assim, ela já tava meio... Já tinha gente esperando. Tomava o carro e nem via quem era, nem quem não era. As que acontecia deixar aí no berçário, fugir, não era tantas. Mas quando a gente ia levar o menino pra mamar, falava: “Cadê a dona desse leite? Onde é que tá a dona desse leite” “Ah! Ela tá no banheiro”. Aí ficava esperando com o menino, levava do berçário e ficava lá esperando. Quando ia, batia na porta, abria e não tinha ninguém mais... Umas era pressão que não podia divulgar... outras porque “meu pai, minha mãe, meus parentes não pode saber do menino”... Eu

mesmo tenho alguns. Tem um, dois... Tem dois adotados. Criados com muito gosto. São muito bons pra mim, são mesmo que filhos. Não se lembram de mãe, nem nada. Não dei essa oportunidade de ficar: “Ah! Minha mãe!”.

Cartela: *Mostrei o bilhete. Ela poderia reconhecer a letra*

Parteira: *Não assinou o nome de ninguém... Como é que alguém guarda esse papel esse tempo todo!*

Kiko (responde por trás da câmera): *Quem guardou foi a minha mãe.*

Parteira: *Ela guardou, né? Coitada... E ela sabe que você tá procurando, que você quer saber a mãe? Como é que vai descobrir? Muito difícil meu filho, muito difícil.*

Kiko (em off): *Terminei a entrevista com um abraço e tive a sensação fantasiosa de conhecer aquele calor.*

A busca está chegando ao fim e, numa atitude de afastamento entre o autor e o personagem, Kiko monta seu final a partir de outros relatos de sua história. Opta por mostrar como sua saga ganhou o tom sensacionalista dos melodramas familiares ao ser apresentado no Fantástico, da TV Globo. Seu registro desse acontecimento é sua própria imagem assistindo à TV. Na edição, Kiko-diretor intercala trechos da reportagem com imagens que ele mesmo registrou. Essa montagem dá a sensação que mesmo faltando três dias para o final do prazo, muitas coisas ainda aconteciam.

Voz narra trechos do diário virtual de Kiko, em uma reportagem do Fantástico: *Essa busca anunciada da mãe biológica vem trazendo problemas. É que bate uma vontade de abandonar tudo, em vários momentos. Duvido que eu tenha algum prazer em conhecê-la. Se estou alimentando uma curiosidade, isso já foi longe demais.*

Voz Pedro Bial (reportagem Fantástico): *O tempo do projeto está terminando. No hotel onde estão hospedados, Kiko recebe um cartão profissional. O sobrenome é de uma família que havia morado num prédio onde há 33 anos ele foi adotado.*

Voz narra trechos do diário virtual de Kiko, em uma reportagem do Fantástico: *Gelei. Me arrepiei e comecei a chorar. Faltam três dias para o fim do projeto, uma pista concreta.*

Kiko (em off, imagem intercala matéria do Fantástico): *Apenas três famílias que moravam no Dona Genoveva em 68 estavam na minha lista final. O sobrenome no cartão mostrava que eu não tinha errado: Renné Bittencourt.*

Kiko (se filma pelo retrovisor da carro): *A gente acabou de receber um pista agora, de uma pessoa que ligou e disse que a mãe dele é a senhora espírita que intermediou a minha adoção e que é moradora, que foi moradora do edifício Dona Genoveva. Eu não sei a que ponto ele sabe a respeito da minha mãe biológica, mas a gente vai descobrir isso daqui a pouco.*

Kiko (reportagem Fantástico): *Entrei em contato com ele e ele ficou calado.*

Dr. Renné Bittencourt (reportagem Fantástico): *Eu fiquei muito apavorado, muito envolvido.*

Voz Pedro Bial (reportagem Fantástico): *O Dr. Renné faz uma revelação: A mãe dele foi a mulher que intermediou a adoção de Kiko. Mas ela já morreu*

Dr. Renné Bittencourt (reportagem Fantástico): *Sua mãe... Já não há esperança, não tem como encontrar a sua mãe biológica.*

Kiko (em off): *Renné disse que também era filho adotivo e que a mãe dele tirou mais de três mil crianças da rua. Eu era apenas de uma delas. Ele con-*

viveu com adoções a vida inteira, e disse que fomos um momento de susto para nossas mães biológicas. Viramos um pesadelo e o tempo nos transformou em culpa, em sombras. Temi encontrar um final piegas e me vi diante de um espelho.

Enfim, o período de 33 dias registrado pelo filme se completa. A busca termina sem localizar a mãe biológica de Kiko. Nem mesmo o nome dela é revelado.

***Kiko (em off):** Hora de voltar para São Paulo. A sensação é aquela de muitos detetives criados por Dashiell Hammet, Paul Auster, James Elroy ou Manuel Vasquez Montalban. Quando as coisas estão quentes, o cliente paga o combinado e interrompe a busca. O cliente que inventei foi o tempo. A procura, se por acaso continuar, não será mais pública.*

O filme termina. A última cartela traz a dedicatória a Berta Goifman. O dispositivo se encerra, cumprindo a tarefa de orientar as escolhas do documentarista dentro de uma lógica prévia. A proposta tem seu êxito porque mesmo, mesmo sem a mãe biológica ter sido localizada, o processo de busca se concretizou. O pacto foi cumprido.

Kiko respeitou as regras: atuou como autor-personagem, manteve as filmagens em primeira pessoa, valorizou a câmera subjetiva, usou o *off* e as cartelas como estratégia para deixar transparecer seus pensamentos, encontrou personagens que se aproximam daqueles típicos das histórias de detetives (a babá-cartomante, a parteira, o filho da mulher que intermediou a adoção, a tia que faz intrigas em família). Na montagem, Kiko criou de fato o clima *noir* tanto pelas escolhas técnicas (imagens em preto e branco, música eletrônica para trilha sonora) quanto pela apresentação das personagens e a seqüencialização das falas. A sonorização e a trilha mostraram-se fundamentais para imprimir ritmo ao filme,

intensificando as sensações de pressa, reflexão, sentidos embotados, angústia – necessárias não somente para humanizar a investigação, mas principalmente para capturar a atenção do público, trazer os espectadores para dentro do filme, convencê-los de que existiram realmente aspectos emocionais envolvidos no processo.

Interessante perceber que durante todo o tempo Kiko tentou vislumbrar o final, com medo de que os fatos o conduzissem a um desfecho piegas. Em dois momentos deixa transparecer essa preocupação: quando, bêbado, revela como imagina a seqüência final (de encontro com a mãe) e também quando se depara com o fim da jornada (e encontra Renné Bittencourt com um discurso sobre crianças adotadas serem crianças escolhidas). Superando as duas possibilidades, Kiko manteve até o fim sua proposta: termina como nos filmes de detetive, revelando a impressão cética de que nem tudo está ao alcance das mãos.

Capítulo 6

Conclusão

Mesmo antes de assistir ao 33 pela primeira vez, algo me dizia que ali poderia estar um documentário instigante. Ansiava para que algum cinema no Recife pudesse incluí-lo rapidamente na grade de programação. Mesmo sendo apaixonada pelo gênero, até então nenhum outro filme tinha me despertado tanta curiosidade. Quando tive a oportunidade de vê-lo, não me decepcionei. Ali estava uma alternativa aos padrões estéticos que até pouco tempo dominavam o gênero. Usando um procedimento básico (entrevista), consegui construir mais do que uma colcha de falas. Elaborou um dispositivo narrativo. Criou uma ambiência, agregou um personagem que conta sua história em primeira pessoa, fez um pacto com o espectador. Encontrou forma de revigorar o off, dando-lhe feições simpáticas. Aproximou-se da ficção e dela extraiu possibilidades de criar sua proposta documentária.

Esta pesquisa foi a materialização do meu próprio processo de conhecimento sobre o campo do documentário. Talvez pudesse ter me arriscado a escrever como em 33, indicando os caminhos que percorri para chegar até estas páginas finais. Escreveria mês a mês, dialogando com os teóricos do cinema e apontando minhas impressões sobre o que pensam. Pena que esta idéia só me chega agora, quando não há mais tempo para reescrever tudo. Enfim... O resultado desta dissertação revela minha paixão pelo audiovi-

sual. Paixão que aos poucos vou aprendendo a medir e comedir, para que a perspectiva de pesquisadora não fique embaçada pela prática da documentarista.

Aqui minha proposta foi refletir sobre a prática documentária e repensar sobre algumas das influências que marcam as discussões atuais sobre o assunto. Aventuro-me a apontar alguns procedimentos cinematográficos (entrevista, *registro in loco*, uso de documentos, narrativa em primeira pessoa) como etapas constitutivas de dispositivos que orientam a realização do documentário. Esses dispositivos se materializam a partir de pactos firmados pelo documentarista para a realização do filme. Mesmo que um roteiro de filmagem não seja premeditado ou que os personagens não tenham se revelado por inteiro, o diretor sabe que algumas regras irão conduzir o processo.

Em 33, vários procedimentos são programados: o documentário é sobre seu próprio diretor, Kiko Goifman, que terá 33 dias tentar localizar sua mãe biológica. As etapas dessa busca serão registradas. Kiko assumirá o papel de um personagem inspirado em detetives de histórias ficcionais. Ele irá narrar sua investigação. Os outros personagens serão enquadrados nessa mesma perspectiva detetivesca. Toda a ambiência do filme tentará retratar os aspectos dos filmes americanos do estilo *noir*.

A instituição desses elementos permite que a narrativa seja pontilhada desde o início do projeto, ainda no processo de filmagem. A edição do filme irá acentuar os aspectos positivos conquistados e mascarar as falhas de percurso. Na montagem, o significado e o desenvolvimento estão nas mãos do autor.

Rabiger (2005 p.55) defende que o formato do documentário e a narrativa que irá assumir vêm do tema que pretende abordar. Afirmo que quanto mais radicais e críticos o documentarista for no relacionamento com o tema, mais diferenciado será o formato final do filme. Kiko encara a desmistificação da adoção como algo que pode revelar mais sobre ele mesmo. O filme é resultado disso. Traz um autor-personagem que lida com o revés ser adotado, sem transparecer amarguras por conta disso.

Nesse sentido, Goifman cria um personagem para si. A intenção mergulhar no dispositivo, ter certo controle sobre sua atuação e, de certa forma, tentar amortecer o impacto sobre o resultado que viria da busca. Um personagem tem um script. Como personagem ele pode antever suas reações. Como autor, pessoa, nem sempre isso é possível. O personagem então o protege. Esta é uma estratégia que se revela bem trabalhada.

O filme remonta o formato clássico do documentário. É feito a partir da combinação depoimento + *off*, contudo não se rende ao argumentativo. As entrevistas produzem situações interessantes. Os personagens falam sobre si, mas sempre mirando o outro. Falam sobre suas vivências, mas no sentido de resgatar memórias sobre Kiko (no caso dos familiares), entender as motivações dele em encontrar a mãe biológica (investigadores) ou esclarecer a adoção (médico, parteira). Todos estão fornecendo informações. É como se a voz dada ao outro ecoasse.

Assumir a posição de personagem e perguntar para os outros sobre si mesmo gera esse resultado. Na verdade, em 33, toda a atenção do filme não está somente sobre o Kiko, mas é dividida com alguém que não está lá, mas sobre quem se fala o tempo todo: a mãe desaparecida. Alguém que acaba se tornando um personagem de fato ‘fictício’, já que não se materializa de forma alguma.

E se Goifman brinca com a ficção, arrisca porque nela há possibilidades que podem ser levadas ao campo do documentário. Como bem ressalta Sobre isso, Ana Amado (2005, p.217) “as exceções e desvios de toda fórmula rígida asseguram, entretanto, uma liberdade de execução que permite a esse gênero fugir de qualquer tentativa de categorização”.

Mantém-se forte a sensação de que os documentários de busca são, sobretudo, frutos de uma idéia muito pessoal, que partem de um desejo. O final parece incerto. Mas este formato não se caracteriza pelo acaso total. Não é um documentário de total imprevisto, descontrolado. Claro que se constrói a partir das descobertas, inclusive pessoais e não previstas. Contudo, revelam um

trabalho intenso de direção, pois o autor tem que manter o foco na busca e também lidar com suas próprias reações enquanto personagem. Durante o processo, o autor pode antever o resultado final, imaginar inclusive a seqüência que terminará o filme, na tentativa de garantir certo estilo. Mas ele deve contar com o imprevisto. E, na verdade, dois resultados estarão sempre se impondo: o sucesso ou o fracasso da empreitada proposta – que, vale salientar, não significa o sucesso ou o fracasso do próprio documentário. Lidar com as adversidades e com o surgimento de complicadores irá revelar a qualidade do documentarista enquanto diretor do processo.

A experiência de Kiko Goifman apresenta também a possibilidade de combinar diferentes mídias na construção do documentário, que cria sua própria linguagem. Enfim, configura-se como uma expressão artística que sugere ao autor o desafio de se contrapor ao determinismo tecnológico, evitando que sua obra de arte seja simplesmente a legitimação dos objetivos de produtividade (e reprodutibilidade) da sociedade tecnológica contemporânea. É justamente a inerência com o cinema que permite validar para o documentário o previsto por Walter Benjamin (1987, p. 174), que diz:

[...] O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

Dessa forma, o envolvimento do documentarista não deve ser somente estético. O desafio para os novos produtores é, a um só tempo, se apropriar dos recursos tecnológicos e propor alternativas qualitativas de fruição/reflexão, deixando-se contaminar por um apelo ético pela qualidade que contorne a massificação de padrões. Ousar tratar a realidade a partir de um ponto de vista

marcadamente autoral, mas que dispensa discursos unívocos, admitindo outras leituras.

Em praticamente todas as leituras, percebo que as reflexões caminham para o reconhecimento de que a subjetividade do autor não interfere na formatação do gênero. O documentarista assume a tarefa de trabalhar com a não-ficção, imaginando formas de dar-lhe nova roupagem. E cada nova forma dessa só surge porque há a presença forte de um autor, que impõe sua perspectiva de experimentação. Em 33, a valorização da autoria se inscreve como a valorização da prática documentária, que tanto pode se aplicar para as questões sociais e políticas, como para as discussões da própria individualidade, num caminho que muitas vezes se reflete duplo, por cumprir esses dois papéis. Como bem aponta Renov (2005), “as declarações públicas dos *selves* privados passaram a ser atos definidores da vida contemporânea”. O documentário apresenta-se como uma das ferramentas para a percepção dessas individualidades que retrabalham as subjetividades.

Encerrado o meu próprio processo, de ‘busca acadêmica’, vislumbro várias possibilidades de reflexão sobre a prática documentária. Tentei trilhar por uma delas, mas muitas outras se abriram diante de mim durante o caminho. Várias publicações foram lançadas exatamente nos dois anos em que mais me debrucei sobre o tema. Imagino que mais ainda reflexões serão sistematizadas em breve. Também mais discussões nos encontros acadêmicos e, certamente, mais filmes e festivais. Os encontros e as trocas entre os realizadores e os pesquisadores devem se acentuar. As reflexões formuladas nesse ‘compartilhar de idéias’ é que irão indicar os novos caminhos para o gênero. Assim como muitos realizadores e também alguns pesquisadores já se deram conta, a narrativa do documentário deve ser observada com mais intensidade. Construir um caminho alternativo à ficção e à não-ficção pura (do jornalismo) será sempre uma meta narrativa a ser construída a partir do envolvimento do autor com seu objeto, para criar um envolvimento ainda maior, do objeto com o público.

Capítulo 7

Bibliografia

- ALTAFINI, Thiago. 1999. *Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem*. São Paulo, (mimeo). 24 p.
- AMADO, Ana. 2005. *Michael Moore e uma narrativa do mal*. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 216-233.
- AUMONT, Jacques. 2004. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas: Papyrus.
- ANDREW, J. Dudley. 1989. *As principais teorias do cinema*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editor.
- BAKHTIN, M. 1993. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Ed. Unesp / Hucitec.
- BARNOUW, Erik. 1993. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2ª ed. New York: Oxford University Press.
- BARROS, D. L. P. de. & FIORIN, J. L. [org.]. 1994. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.
- BARROS, Luiza Epaminondas. 2004. *O documentário como gênero em região de fronteira: uma análise da transgressão no curta-metragem Ilha das Flores*. São Paulo, SP. Dissertação

de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, 122 p.

- BAZIN, André. 1991. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. 1987. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, pp. 165-196.
- BERNADET, Jean-Claude & FREIRE RAMOS, Alcides. 1994. *Cinema e História do Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Contexto.
- BERNADET, Jean-Claude. 2005. *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 142-156.
- BERNARDET, Jean Claude. 1994. *O autor no Cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp.
- BERNARDET, Jean Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BORDIEU, Pierre. 1997. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar
- BRANDÃO, Helena. 1997. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: Ed. Unicamp
- CATANI, Alfredo Mendes; GARCIA, Wilton *et al* [org.]. 2003. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama
- CAVALCANTI, Alberto. 1976. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme.

- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. [org.]. 2001. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify
- COUTINHO, Eduardo. 2000. *A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal*. In: Cinemais, Rio de Janeiro, n. 22, mar/abr. pp. 31-72
- COUTINHO, Eduardo; FURTADO, Jorge & XAVIER, Ismail. 2005. O sujeito (extra)ordinário. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 96-141.
- DA-RIN, Silvio. 2004. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- DELEUZE, Gilles. 1990. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense
- DI TELLA, Andrés. 2005. *O documentário e eu*. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 68-81.
- DODEBEI, Vera Lúcia. 2000. *Documento & Memória*. Rio de Janeiro, (mimeo). 25 p. UFRJ.
- DUBOIS, Phillipe. 2001. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus.
- EDUARDO, Cleber. 2005. *Com fome de realidade*. Revista *Época*, São Paulo, Edição 359, 04 abril 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. 1990. *Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FECHINE, Yvana. 2001. *Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos*. In: Revista Symposium. Ano 5, n. 1, janeiro/junho, UNICAP, pp. 14-26.

- FERREIRA, Alexandre Figueirôa. 2001. *É tudo verdade: tendências e perspectivas do documentário*. In: *Galáxia - Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura*. n.2, São Paulo: Educ. p.215-217
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. 2001. *Televisão & educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica.
- FOUCAULT, Michel. 1995. *Arqueologia do Saber*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, Michel. 1998. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- FOUCAULT, Michel. 1992 [1969]. *O que é um Autor*. Lisboa: Vega.
- FREIRE, Marcius. 2003. *Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução*. In: *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama. p. 19-26
- GODOY, Hélio. 2001. *Documentário, realidade e semiose: os sistema audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Editora Annablume: Fapesp.
- GOIFMAN, Kiko. 2002. 33. São Paulo: PaleoTV, 75 min, P&B.
- GOIFMAN, Kiko. 2004. *As curvas da verdade*. Revista *Época*, São Paulo, Edição 310, pp.108-110, 26 abril 2004. Entrevista concedida a Cleber Eduardo.
- GOIFMAN, Kiko. 2004. Entrevista exclusiva. Revista *Época Online*. Acessado em: 15 de janeiro de 2005, disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT718662-1655,00.html>>.
- GOMES, Isaltina M; MELO, Cristina T & MORAIS, Wilma. 1999. *O dragão da inflação no imaginário do telespectador*. Recife, (mimeo).

- GOMES, Isaltina M; MELO, Cristina T & MORAIS, Wilma. 1998. *O movimento dos sentidos na mídia televisiva*. Recife, (mimeo).
- GRIERSON, John. 1946 [1979]. *Grierson on documentary*. London: Faber & Faber
- LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], 2005. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify.
- LAGE, Nilson. 1985. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática.
- LINS, Consuelo. 2000. *Considerações em torno do Documentário Contemporâneo*. Rio de Janeiro, UFRJ (mimeo). 08 p.
- LINS, Consuelo. 2004. *O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MACHADO, Arlindo. 1990. *A arte do vídeo*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- MACHADO, Arlindo. 2000. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac.
- MACHADO, Irene. 2001. *Por que se ocupar dos gêneros?* In: Revista *Symposium*. Ano 5, n. 1, janeiro/junho, UNICAP, pp. 5-13.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1993. *Novas tendências em análise do discurso*. 2ª ed. Campinas: Ed. Pontes / Unicamp.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. 1998. *Por uma proposta para a classificação dos gêneros textuais*. Recife: UFPE, (mimeo).
- MARFUZ, Luiz. 2003. *A dramatização da notícia (A construção do personagem Leonardo Pareja nos telejornais)*. In *As formas do sentido - Estudos em estética da comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, pp. 99-120.

- MELO, Cristina. 2002a. *O documentário como gênero audiovisual*. In: *Revista Comunicação & Informação*. Goiânia, vol. 5, n° 1/2, pp. 23-38.
- MELO, Cristina. 2002b. *O documentário como gênero audiovisual, fronteiras com o cinema de ficção e o jornalismo*. Recife, UFPE (mimeo). 25 p.
- MIRANDA, Luiz Felipe & RAMOS, Fernão. 2000. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac.
- MOLFETA, Andrea. 2003. *O documentário performativo no Cone Sul*. In: *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, pp. 44-52.
- MONTENEGRO, Antônio T. (s.d.). *Cabra marcado para morrer: entre a memória e a história*. Recife, (mimeo).
- NOGUEIRA, Lisandro. 2002. *O Autor na Televisão*. Goiânia: Editora da UFG; São Paulo: Edusp.
- NEPOMUCENO, Eric. 1999. *Da arte do bem escrever*. *Jornal dos Jornais*, p. 20-31. São Paulo, ano 1, n. 7, out.
- NICHOLS, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- NICHOLS, Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- NOGUEIRA, Luís Carlos. *A realidade é a ilusão*. Acessado em 26 de fevereiro de 2004, disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/nogueira-luis-realidade-ilusao.html>>.
- PADILHA, José. "Ônibus 174"usa seqüestro para criticar o Estado, diz diretor. Entrevista. *Folha Online*. Acessado em: 05 de dezembro de 2002, disponível em <<http://www1.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29193.shtml>>

- PARENTE, André [org.]. 2001. *Imagem e máquina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- PENA, Felipe. 2002. *Televisão e Sociedade (do Big Brother à TV universitária)*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- PENAFRIA, Manuela, 1999. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos.
- PENAFRIA, Manuela. 1998. *Unidade e diversidade do filme documentário*. Acessado em: 26 de fevereiro de 2004, disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.html>>.
- PENAFRIA, Manuela. 2003. *O documentarismo do cinema*. Acessado em: 26 de fevereiro de 2004, disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=penafria_manuela_documentarismo_cinema.html>.
- PENAFRIA, Manuela; MADAÍL, Gonçalo. 1999. *O filme documentário em suporte digital*. Acessado em: 26 de fevereiro de 2004, disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/madail-penafria-digital.html>>.
- PENAFRIA, Manuela. 2001. *O ponto de vista no filme documentário*. Acessado em: 22 de março de 2004, disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.html>>.
- PORTER, Russel. 2005. *Sobre documentários e sapatos*. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 42-51.
- POSSENTI, Sírio. 1991. *Questões de análise do discurso*. In: *Boletim da Abralín*, 10. Campinas: Abralín / Unicamp, pp. 125-137.

- POSSENTI, Sírio. 1988. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes.
- POSSENTI, Sírio. 2001a. *Enunciação, autoria e estilo*. Campinas: (mimeo).
- POSSENTI, Sírio. 2001b. *Indícios de autoria*. Campinas: (mimeo).
- RABIGER, Michael. 2005. *Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários*. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 52-66.
- RAMOS, Fernão. 1987. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme.
- RENOV, Michael. 2005. *Investigando o sujeito: uma introdução*. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 234-257.
- REZENDE, Luiz Augusto. 2001. *Do Direto a Moretti*. In *Estudos de Cinema 2000 - Socine*. Porto Alegre: Sulina. pp.184-191
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. 2000. *A mídia e o lugar da história*. In: *Lugar comum*. Rio de Janeiro: UFRJ. n. 11, p. 25-44, mai./ago.
- RONDELLI, Elisabeth. 1998. *Realidade e ficção no discurso televisivo*. In: *Imagens*, Campinas: Unicamp. n 8, pág. 26-35, maio/ago 1998.
- ROUCHOU, Joëlle. 2000. *História Oral: reportagem x entrevista-história*. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, p. 175-185. São Paulo, v. 23, n. 1, jan./jun.
- SANTOS, Andrea P. *O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção*. Acessado em: 15

de dezembro de 2002, disponível em <<http://www.mnemoci ne.com.br>>.

STAM, Robert. 2003. *Introdução À Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. 2003. *Documentários em primeira pessoa? In: Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, pp. 36-43

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo [Org.]. 2004. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.

TURNER, Graeme. 1997. *Cinema como prática social*. São Paulo: summus editorial.

WEINBERGER, Michael. 1999. *Defining Documentary Film*. University of Pennsylvania: (mimeo).

WEINHARDT, Marilena. 1996. *As vozes documentais no discurso romanesco. In Diálogos com Bakhtin*. FARACO, Carlos Alberto et al [org]; BRAIT, Beth et al. Curitiba: Editora da UFPR, pp. 337-360.

WINSTON, Brian. 2005. *A maldição do "jornalístico" na era digital. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 14-25.

XAVIER, Ismail. 1984. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.