

MARIA BEATRIZ COLUCCI

**VIOLÊNCIA URBANA E DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Este exemplar é a redação final da
Defesa de Tese defendida pela Sra. Maria
Beatriz Colucci e aprovada pela Comissão
Julgadora em 02/02/2007.



Prof. Dr. Adilson José Ruiz
-orientador -

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Multimeios, do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas, como pré-requisito para obtenção
parcial do Título de Doutor em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Adilson José Ruiz

**Campinas
2006**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C723v	Colucci, Maria Beatriz. Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo. / Maria Beatriz Colucci. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.
	Orientador: Adilson José Ruiz. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
	1. Cinema brasileiro. 2. Documentário. 3. Violência urbana. I. Ruiz, Adilson José. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
	(lf/ia)

Título em inglês: “Urban violence and brazilian contemporary documentary”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian cinema – Documentary – Urban violence

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Adilson José Ruiz

Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos

Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina

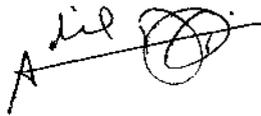
Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento

Data da defesa: 02 de Fevereiro de 2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo(a)
Doutorando(a) **Maria Beatriz Colucci - RA 971865**, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **DOUTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:



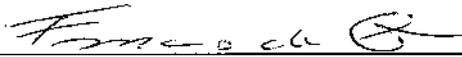
Prof. Dr. Adilson José Ruiz - DMM/IA
Presidente/Orientador



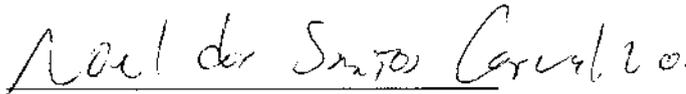
Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos - DS/IFCH
Membro Titular



Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro Paiva - DMM/IA
Membro Titular



Prof. Dr. Arthur Autran Francisco de Sá Neto - UFSCAR
Membro Titular



Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho - Univ. Anhembi/Morumbi
Membro Titular

200749065

AGRADECIMENTOS

Aos amigos:

Ester Mambrini, primeira leitora, por orientar o caminho da tese. Obrigada pela revisão e pelos “pitacos” sempre pertinentes;

Valéria Bonini, irmã de coração, pela parceria, e por toda a força de sempre;

Fernando Quaresma, pela base em São Paulo e amizade incondicional;

Lívia Lessa, pelo estímulo à discussão da violência e do documentário;

Hortência Abreu, pela revisão metodológica, e Amália Berger, pela tradução.

Aos mestres:

Adilson Ruiz, pela compreensão e abertura, sem a qual não teria sido possível concluir o doutorado;

Fernando de Tacca e Bela Feldman-Bianco, pelo direcionamento dado na qualificação que resultou neste trabalho.

RESUMO

Esta tese analisa a violência urbana em quatro documentários brasileiros lançados no período de 1999 a 2003: *Notícias de uma guerra particular* (1999), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002) e *O prisioneiro da grade de ferro* (2003). Como um painel sobre a contemporaneidade, estes filmes conformam uma certa etnografia audiovisual da violência urbana brasileira, vista como um campo complexo de relações articuladas a esse contexto histórico específico. Tais relações apontam para o rompimento da invisibilidade dos setores sociais que vivem nos espaços de exclusão brasileiros; e sua presença na mídia, especialmente no cinema, forma, então, um conjunto significativo acerca do momento histórico vivenciado no Brasil no início do século XXI, e permite identificar diferentes estratégias utilizadas para o filme representar, ou representificar essa realidade histórica. Neste sentido, quatro modos se destacam: (1) as relações com o contexto histórico, que evidenciam a violência urbana brasileira no período; (2) o tipo de negociações entre os “sujeitos” documentaristas e documentados, suas implicações e determinações, o discurso construído e sua articulação na estrutura da narrativa; (3) as passagens entre imagens que permitem níveis diferenciados de recepção do tema e remetem às relações midiáticas inseridas no imaginário contemporâneo; e (4) a superação de modelos e a renovação na linguagem, que manifestam fragmentação, hibridismo e reflexividade, marcas do cinema contemporâneo. Tendo por base a trajetória do filme documentário até a contemporaneidade, suas diversas definições e categorizações; este trabalho situa seus principais marcos e discussões, levando em conta, ainda, a contribuição da antropologia e das pesquisas e críticas sobre a imagem e o filme documentário, além da tematização da violência pelo cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; documentário; cinema contemporâneo; violência urbana.

ABSTRACT

This thesis analyses urban violence represented in four Brazilian documentaries that were released between 1999 and 2003: *News of a private war* (1999), *Little Prince's Rap against nasty souls* (2000), *Bus 174* (2002), and *The prisoner of the iron bars* (2003). As an overall view of contemporary times, these films present an audiovisual ethnography of Brazilian urban violence, seen as a complex field of relationships that are articulated in this specific historical context. Such relationships point to the end of the invisibility of social sectors that have lived in spaces of exclusion in Brazil; and the presence of such a subject in the media, especially in the movies, forms, therefore, a significant set about the historical moment lived in Brazil at the beginning of the XXI century, and it allows identifying different strategies used by the movie to represent or re-represent this historic reality. In this sense, four strategic ways are highlighted: (1) the relationships with the historical context that show Brazilian urban violence in that period; (2) the type of negotiation between the “subjects” who made the documentaries and the ones represented in the documentaries, their implications and determinations, the discourse that was built and its articulation in the structure of the narrative; (3) the passages between images that allow different levels of perception of the theme and that lead to the media relationships involved in contemporary thinking; and (4) the overcoming of models and the renovation in language that show fragmentation, hybridism and reflection, trademarks of contemporary cinema. Taking the history of the documentary film up to contemporary times as a base, with its diverse definitions and categories, this work presents its main achievements and discussions, even taking into consideration the contribution of anthropology, research, and critique of the image and of the documentary film, going beyond the theme of violence represented by the Brazilian cinema.

KEYWORDS: Brazilian cinema; documentary; contemporary documentary; urban violence

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO	19
2.1 Marcos da trajetória histórica do documentário: principais sujeitos e debates teóricos	21
2.1.1 O cinema documentário: conceituação e princípios norteadores	21
2.1.2 Marcos gerais na história do documentário: origens e desenvolvimento do gênero	27
2.1.3 Breve nota sobre obras e temas: debates teóricos acerca do documentário	35
2.2 Realidade e representação no filme documentário	38
2.3 Entre o cinema e a antropologia	46
2.3.1 Etnografia e visualidade	47
2.3.2 Considerações sobre o documentário etnográfico	51
3 SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO	59
3.1 Apontamentos histórico-críticos sobre o documentário no Brasil: das primeiras experiências ao cinema dos anos 1980	62
3.1.1 Do cinema etnográfico e educativo ao proto-cinema novo: o documentário brasileiro na primeira metade do século XX	64
3.1.2 Superação de modelos e renovação de linguagem: a transformação do documentário brasileiro do Cinema Novo aos anos 1980	71
3.2 O documentário brasileiro contemporâneo	80
3.2.1 Passagens entre imagens: reflexividade e hibridismo no documentário contemporâneo	81
3.2.2 Os anos 1990 e o “cinema da retomada”	85
3.2.3 Notas sobre produção e mercado do filme documentário no Brasil (1995-2005)	90

4 SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A VIOLÊNCIA URBANA	95
4.1 As imagens da violência urbana no cinema e na mídia	96
4.2 A representificação da violência urbana: etnografia audiovisual e os modos do documentário brasileiro contemporâneo	102
4.2.1 Uma etnografia audiovisual da violência urbana no Brasil (1997-2001)	103
4.2.2 Negociação e autoria: as diferentes vozes do filme documentário contemporâneo	117
4.2.3 Relações midiáticas no documentário brasileiro	124
4.2.4 O filme híbrido do século XXI: múltiplas influências entre ficção e documentário	132
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	141
ANEXO A – FICHA TÉCNICA NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR	151
ANEXO B – FICHA TÉCNICA O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS	155
ANEXO C – FICHA TÉCNICA ÔNIBUS 174	159
ANEXO D – FICHA TÉCNICA O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO (AUTO-RETRATOS)	161
APÊNDICE A – RELATÓRIO SEMESTRAL DE PESQUISA 2004/2	165

1 INTRODUÇÃO

É fato que a produção documentarista brasileira – assim como a de outros países – encontra-se em momento de grande expansão, marcado pelo número significativo (1) de filmes produzidos ou em processo de produção; (2) de livros, artigos, reportagens publicados, especialmente em língua portuguesa; (3) de debates, conferências, mostras e festivais realizados; (4) de recursos e incentivos às produções, comparando-se com outros momentos da cinematografia brasileira; e (5) de espectadores, seja em salas de cinema, escolas e universidades, assinantes de TVs etc. Esse conjunto de fatores marca a forte presença do documentário na contemporaneidade e convida à reflexão.

A tese *Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo* busca estabelecer relações entre o documentário brasileiro e a violência urbana em quatro obras lançadas no período de 1999 a 2003: *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002) e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003). Tomados em conjunto, tais filmes constituem uma espécie de etnografia da violência urbana no Brasil do final do século XX e início do século XXI, vista como um campo complexo de relações articuladas a esse contexto histórico específico. Como um painel sobre a contemporaneidade, estes filmes “representificam” (MENEZES, 2004) a violência urbana brasileira através de pontos de vista particulares, formando um conjunto significativo acerca do momento histórico vivenciado no Brasil. Também nos permite identificar diferentes estratégias narrativas e visuais utilizadas para o filme discutir esta “realidade”.

A análise dos filmes, considerando seu processo de produção e distribuição, buscou pontuar elementos de identidade ligados às especificidades do mercado cinematográfico brasileiro e aos modos de ser do documentário contemporâneo, em que se destacam: as relações com o próprio contexto histórico, que foram determinantes em sua construção e que evidenciam a violência urbana brasileira no período; o tipo de negociações apresentadas entre os “sujeitos” documentaristas e documentados, suas

implicações e determinações, as “vozes” presentes e ausentes nos filmes, ou seja, o discurso construído pelos diretores e sua articulação na estrutura da narrativa; as passagens entre imagens de diferentes suportes – fotografia, cinema e vídeo – que permitem níveis diferenciados de recepção do tema e remetem às relações midiáticas do imaginário contemporâneo; e a superação de modelos e a renovação na linguagem, com a incorporação assumida dos procedimentos do cinema ficcional e de outras influências, manifestando conceitos como fragmentação, hibridismo e reflexividade, marcas do cinema na contemporaneidade.

Todos os filmes analisados participaram de festivais e mostras no Brasil e em outros países, recebendo diversos prêmios¹, e remetem ao cotidiano de grandes capitais brasileiras: São Paulo, Recife e Rio de Janeiro. Ressaltamos que outros filmes documentários, lançados no período de realização deste trabalho, abordaram direta ou indiretamente a violência urbana. Um exemplo é o também premiado *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, que trata do universo de um tribunal de justiça do Rio de Janeiro a partir dos perfis de seus personagens: os réus, o juiz, a defensora pública e a promotora, além da mulher de um dos detentos. Porém, como o foco do filme está centrado especificamente no sistema judiciário brasileiro, optamos por deixá-lo de lado na análise.

Dentre as produções mais recentes destacamos *Atos dos Homens* (2006), de Kiko Goifman, documentário sobre o massacre que aconteceu em 2005 na Baixada Fluminense, culminando com 19 mortos, e *Falcão, meninos do tráfico* (2006), de MV Bill e Celso Athayde, que mostra a vida de jovens das favelas brasileiras que trabalham no tráfico de drogas. Porém, pelo fato de o trabalho já estar em fase de finalização na ocasião de seus lançamentos, não foi possível incluí-los nesta análise. A constatação de que o universo de análise poderia ser mais amplo serve, no entanto, para confirmar a relevância do tema.

De forma a proporcionar uma configuração geral da pesquisa realizada, descrevemos os capítulos da tese, conforme especificação a seguir:

No Capítulo 2 são trabalhadas as principais discussões e os marcos histórico-teóricos do cinema documentário, incluindo também uma aproximação entre antropologia e

¹ Ver ANEXOS.

cinema, além de considerações específicas sobre as formas possíveis ao trabalho etnográfico. Também realizamos uma breve investigação sobre as idéias de realidade e representação, especialmente em relação ao cinema documentário, a partir dos estudos do cinema e das ciências sociais, em que se destacam as reflexões de Bill Nichols, em *Representing reality* (1991) e *Introduction to Documentary* (2001), bem como de Paulo Menezes, desenvolvido no artigo “O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento” (2004).

O Capítulo 3 concentra o foco no cinema brasileiro, passando pelos marcos históricos do documentário, desde as primeiras experiências no século XIX até a década de 1980, detendo-se no período do Cinema Novo e em sua aproximação com a prática do documentário, a partir de fundamentos teóricos considerados relevantes. Também são discutidas algumas características do cinema documentário contemporâneo, considerando os dados sobre o mercado e a produção no período de 1995-2005, e a aproximação deste documentário a conceitos como hibridismo e reflexividade. Apontamos, ainda, as transformações possibilitadas com a digitalização das imagens.

O Capítulo 4 discute a representificação da violência urbana e os diferentes modos do documentário brasileiro na contemporaneidade, destacando a tematização da violência urbana brasileira pelo cinema e as relações entre violência e mídia. A seguir são pontuados, nos quatro filmes estudados, elementos que sobressaem do conjunto das obras, como a construção de uma etnografia audiovisual da violência urbana (1997-2001); as negociações estabelecidas entre os sujeitos documentaristas e documentados, suas implicações e determinações; as vozes presentes no filme e suas relações com os elementos extra-fílmicos; a interface entre as imagens do cinema documentário e da mídia, especialmente da televisão, com a apropriação, por parte dos documentários, de características próprias ao universo jornalístico. Além disso, analisamos nos filmes as tendências do documentário na contemporaneidade, que remetem aos conceitos de hibridismo e reflexividade. Certamente um estudo aprofundado sobre esse momento do documentário brasileiro ainda está por vir, mas acreditamos, a partir da análise feita, já ser possível identificar algumas de suas características.

Cabe ressaltar, por fim, que esta pesquisa foi realizada durante cerca de quatro anos, período em que passou por diversas etapas e reformulações. A temática da violência urbana se incorporou ao trabalho inicial, centrado numa análise dos símbolos presentes no documentário brasileiro contemporâneo, já que no universo de filmes brasileiros pré-selecionados para análise, produzidos no período em que se pretendia abordar o tema (1999-2003), quatro filmes refletiam especificamente sobre a violência urbana, assim delimitado a partir do Exame de Qualificação – ocorrido em março de 2004.²

Por motivos pessoais e, principalmente, profissionais, este trabalho sofreu diversas interrupções, o que ao final foi bastante enriquecedor, por mais que isto possa parecer um lugar comum, visto que o longo período de maturação do trabalho somente fez confirmar a atualidade do tema, além de ter permitido o acesso a um vasto material de informações e estudos veiculados nos últimos anos, que contribuíram essencialmente para a finalização do trabalho.³

² Ver relatório apresentado no final do trabalho (APÊNDICE A).

³ Cumpre-se aqui o dever de acrescentar que, em julho de 2006, ao finalizar esta tese, a autora tomou conhecimento de uma outra pesquisa envolvendo a temática da violência e o corpo de filmes analisados por este trabalho, também desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Trata-se do projeto *A Imagem Cruel: Intensidade e Horror no Documentário Brasileiro Contemporâneo*, coordenado pelo Prof. Fernão Ramos. Certamente, pelo recorte proposto e grande número de pesquisadores envolvidos, resultará num trabalho que em muito vai acrescentar as discussões propostas aqui, tornando-se mais uma referência para o estudo do documentário brasileiro.

2 SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO

A abordagem feita neste trabalho, no que se refere ao cinema documentário e ao cinema documentário brasileiro, constituiu essencialmente um recorte, dentre tantos possíveis, que pretendeu situar o campo de estudo da tese num conjunto mais amplo de filmes, movimentos e construções teóricas consolidadas ao longo da história do cinema. Sendo assim, é preciso considerar que tanto as informações históricas quanto as elaborações teóricas foram selecionadas segundo critérios de interesse do trabalho e não pretenderam estabelecer uma historiografia completa do cinema documentário ou de suas teorias.

É preciso considerar, também, que as discussões aqui reproduzidas remetem a debates realizados em contextos específicos, manifestando, por isso, engajamento em um determinado tipo de pensamento predominante nesses contextos. O que foi produzido, por exemplo, na década de 1930, como os trabalhos de John Grierson ou Paul Rotha, reflete um momento específico da história do documentário, de afirmação deste enquanto gênero, que guarda relações estreitas com o pensamento sobre o cinema dominante na época. A historiografia do cinema brasileiro, construída nas décadas de 1960 e 1970, nos trabalhos de Paulo Emilio Salles Gomes, também reflete as posições ideológicas dominantes no período. E do mesmo modo acontece com as demais referências. Assim, mais do que discutir a predominância de uma abordagem sobre a outra, procuramos verificar os pontos comuns que pudessem ser úteis ao objeto da pesquisa.

Em relação à teoria do cinema, vários pesquisadores já destacaram o fato de a análise do filme documentário ter ficado relegada a segundo plano, à mercê de uma teoria que sempre privilegiou a análise do filme de ficção; e mesmo nas pesquisas mais históricas, poucas obras foram dedicadas exclusivamente aos documentários. Este panorama parece estar se modificando, sobretudo a partir da década de 1990, momento de extrema valorização do gênero documental, com a consolidação de um campo de estudos que tem afirmado a existência de uma teoria própria ao cinema documentário, inclusive no Brasil.

Ou melhor dizendo, de muitas teorias, na medida em que o conjunto de obras teóricas e de filmes chamados hoje documentários pode abranger categorias diversas.

Verificamos, nos estudos realizados, que as primeiras produções teóricas concentraram-se essencialmente em aspectos históricos, como nas pesquisas de Eric Barnouw e Richard Meran Barsan, dentre outros. As discussões teóricas mais focadas nas questões epistemológicas, estéticas, discursivas e éticas aparecem a seguir e baseiam-se numa crítica estruturalista. A reação a este tipo de pensamento surge com os estudos culturais e marca-se, ao contrário das anteriores, por uma postura afirmativa do documentário enquanto campo específico e distinto do filme de ficção (DA-RIN, 2004).

É, pois, neste contexto de uma produção feita nos moldes de uma crítica pós-estruturalista que grande parte dos pesquisadores apresentados aqui são situados, como Bill Nichols, Michael Renov e Brian Winston. Isso se dá, da mesma forma, nas discussões sobre os conceitos de realidade e representação no cinema, e nas discussões sobre antropologia e visualidade, embora em todos os casos não se excluam pesquisas que remetem a conceitos formulados em contextos anteriores, visando demonstrar o percurso das imagens e dos filmes até a contemporaneidade.

Este capítulo realiza, assim, uma abordagem dos marcos históricos e teóricos do cinema documentário, partindo de uma investigação conceitual do termo e da caracterização de suas especificidades e também de suas identidades em relação ao cinema ficcional. Em seguida, destaca uma parcela das discussões sobre as noções de realismo e de representação no cinema e sobre as relações entre o cinema e a antropologia, e determina a ligação entre etnografia e visualidade para pontuar as formas de se trabalhar imageticamente a pesquisa social, terminando por discutir algumas experiências etnográficas no cinema.

2.1 Marcos da trajetória histórica do documentário: principais sujeitos e debates teóricos

São examinadas neste item as principais discussões teóricas envolvendo os princípios e as tentativas de definição do cinema documentário, em que se destacam, especialmente, as contribuições de Bill Nichols. Tal destaque se justifica em função de ser este pesquisador referência fundamental nos estudos recentes sobre o documentário, por propor elementos que determinam uma teoria e uma reflexão crítica específica para o gênero.

Em seguida, são pontuados os principais marcos que determinaram o desenvolvimento histórico do gênero. De forma bem geral, a base dessa história inicia-se com as obras de Robert Flahert e Dziga Vertov, passando pelo peso das contribuições de John Grierson e chegando a Jean Rouch, nas experiências do Cinema Verdade, resultando numa história múltipla e controversa até a contemporaneidade, com a introdução do sistema digital de registro da imagem. Neste percurso, trabalhos de autores como Brian Winston, Manuela Penafria e do próprio Bill Nichols serão examinados.

Na última parte, apresentamos um breve resumo de obras de referência em relação aos debates teóricos sobre o documentário, elaboradas em contextos diferenciados, desde a década de 1930.

2.1.1 O cinema documentário: conceituação e princípios norteadores

Segundo Bill Nichols, para compreender a história do documentário, é preciso considerar, antes de tudo, que o que entendemos por documentário hoje é resultado das diversas tentativas dos pesquisadores em determinar uma história, com começo, meio e fim, para esse “gênero”. Nas origens do cinema não se tinha consciência de estar se inventando uma nova tradição; os interesses eram explorar os limites do cinema e descobrir novas possibilidades não experimentadas. E é exatamente essa característica que o autor acredita

que deve ser destacada, pois para ele foi o que permitiu ao documentário manter-se ao longo do tempo como um gênero ativo.

O fato de alguns desses trabalhos terem se consolidado no que hoje denominamos documentário acaba por obscurecer o limite indistinto entre ficção e não-ficção, documentação da realidade e experimentação da forma, exibição e relato, narrativa e retórica, que estimularam esses primeiros esforços (NICHOLS, 2005[a], p.116-17).

Tais considerações servem para minimizar, neste trabalho, as discussões sobre a definição do gênero, marcadas, durante muito tempo, pelo debate sobre as diferenças entre o filme documentário e o filme de ficção, muito embora em algumas construções teóricas contemporâneas tal diferenciação fique evidente. Porém, como demonstrado pela história do cinema, as tentativas de delimitar fronteiras rígidas entre esses gêneros mostraram-se por demais inconsistentes, especialmente a partir do neo-realismo italiano.

Paolo Zaglalia comenta que com o neo-realismo, os gêneros de documentário e ficção tornam-se definitivamente entrelaçados: os elementos do real foram fixados em uma história onde os personagens refletem sobre essa realidade (ZAGAGLIA, 1982). Para Nichols, o neo-realismo, “como movimento do cinema de ficção, aceitou o desafio do documentário de organizar sua estética em torno da representação da vida cotidiana, não só no tocante a temas e tipos de personagem, como também na própria organização da imagem, da cena, da história” (NICHOLS, 1991, p.167).⁴

A própria definição do termo documentário também parece carecer de consenso, podendo abarcar desde o chamado “cinema primitivo”, com as experiências cinematográficas dos irmãos Lumière e outros “cineastas” da época, os filmes de natureza e institucionais, os registros de expedições e acontecimentos históricos até as reportagens exibidas pelas tevês, em canais como o Discovery Channel e outros. Entretanto, para a maioria dos pesquisadores da história do documentário, como o próprio Bill Nichols, o

⁴ “Neorealism, as a fiction film movement, accepted the documentary challenge to organize its aesthetic around the representation of everyday life not simply in terms of topics and character types but in the very organization of the image, scene, and history” (NICHOLS, 2005, p.116-17).

gênero exigiu um longo período de maturação, sendo, portanto, o termo mais restritivo e não adequado a esse cinema das origens.

Para Manuela Penafria, as primeiras experiências com a imagem documental, registrando cenas do cotidiano, eventos sociais e atividades urbanas do final do século XIX, contribuíram para mostrar que a base do documentário assenta-se nas imagens recolhidas nos locais onde decorrem os acontecimentos. “Assim, é o registo *in loco* que encontramos nos inícios do cinema que se constitui como o primeiro princípio identificador do documentário” (PENAFRIA, 1999, p.38).

Neste trabalho, aceitamos a posição de Bill Nichols, que em suas reflexões demonstra: (1) a indefinição do termo documentário e as diferentes formas de abordagem que contribuem para sua compreensão; (2) o fato de o documentário poder ser visto como um “discurso de sobriedade”; (3) a tradição do gênero documentário relacionada à “impressão de autenticidade”. Esses pontos serão examinados a seguir.

Primeiramente, num exercício de definição do termo documentário, Nichols considera este termo sempre relativo ou comparativo, em síntese, um “conceito vago”, na medida em que não implica a adoção de um conjunto único e fixo de técnicas, formas, estilos, características comuns. “A imprecisão da definição resulta, em parte, do fato de que definições mudam com o tempo e, em parte, do fato de que, em nenhum momento, uma definição abarca todos filmes que poderíamos considerar documentários” (NICHOLS, 2005[a], p.48).

Com isso, os limites do “gênero” são constantemente alterados e redefinidos segundo determinada visualidade predominante. Assim, mais importante que dizer o que é ou não o documentário, é examinar modelos, casos exemplares e inovações. Seguindo seu exercício, e no intuito de uma compreensão mais ampla do termo, Nichols delimita quatro ângulos diferentes de abordagem: “o das instituições, os dos profissionais, o dos textos (filmes e vídeos) e o do público” (Ibid., p. 49).

A estrutura institucional, para Nichols, é uma das primeiras formas de considerar o documentário, pois dá ao filme um status de não-ficção.

Levando em conta o patrocinador – seja ele o National Film Board canadense, o canal de notícias Fox, o History Channel ou Michael Moore –, fazemos certas suposições acerca do *status* de documentário de um filme e acerca do seu provável grau de objetividade, confiabilidade e credibilidade. Pressupomos seu *status* de não-ficção e a referência que faz ao mundo histórico que compartilhamos, e não a um mundo imaginado pelo cineasta (Ibid., p. 50).

Outro ponto de vista para compreender o que os documentários são é vê-los a partir da comunidade de profissionais que o fazem. Os documentaristas, ao aceitarem a tarefa de representar o mundo histórico, compartilham problemas comuns. “Cada profissional molda ou transforma as tradições que herda, e faz isso dialogando com aqueles que compartilham a consciência de sua missão.” Para Nichols, isso “confirma a variabilidade histórica do modelo: nossa compreensão do que é um documentário muda conforme muda a idéia dos documentaristas quanto ao que fazem” (Ibid., p. 53).

A terceira forma de abordagem relaciona-se ao corpo de textos: os filmes. Neste caso, pode-se considerar o documentário como um gênero, pois há convenções consolidadas que os distinguem dos filmes de ficção: *voz-off*⁵, entrevistas, som direto, cortes, uso de atores sociais e de pessoas em seus papéis cotidianos como personagens principais do filme, etc. (Ibid., p. 54). Também a importância de uma lógica informativa na organização dos filmes e de suas representações do mundo histórico pode ajudar a distinguir o filme documentário e, ao mesmo tempo liberá-lo dessas convenções. Diz Nichols:

A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade. Esperamos nos envolver com filmes que se envolvem no mundo. Esse envolvimento e essa lógica liberam o documentário de algumas das convenções em que ele se fia para criar um mundo imaginário (Ibid., p. 55).

⁵ A expressão é utilizada para referir-se à narração ou comentário feito por um locutor que não é visível na imagem, também chamada “voz de Deus”, sendo hoje mais usualmente empregado o termo “voz-over”.

A última forma abordada por Nichols refere-se diretamente ao público. Considerando que os limites entre filme documentário e filme de ficção são permeáveis, “a sensação de que um filme é um documentário está tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme” (Ibid., p. 64). Os espectadores, ao assistirem a um filme caracterizado como documentário, supõem que os sons e as imagens desse filme têm origem no mundo histórico. Isso está relacionado à própria capacidade indexadora da imagem fotográfica e do registro dos sons, de reproduzir aquilo que foi registrado. “Os instrumentos de gravação (câmeras e gravadores) registram impressões (visões e sons) com grande fidelidade. Isso lhes dá valor documental, pelo menos no sentido de documento como algo motivado pelos eventos que registra.” (Ibid., p.64).

No documentário o espectador conserva sua crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela, mas isso não impede seu entendimento do filme como um argumento ou perspectiva sobre o mundo, para Nichols uma das principais características do documentário.

Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos. Adivinhamos uma oscilação entre o reconhecimento da realidade histórica e o reconhecimento de uma representação sobre ela. Essa expectativa distingue nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme (Ibid., p. 68).

Esta última maneira de compreender o documentário nos leva ao segundo ponto de reflexão, ou seja, à aproximação do documentário com os “discursos de sobriedade”. Ao reivindicar uma abordagem e uma capacidade de intervenção no mundo histórico, moldando nossa visão de mundo, o documentário aproxima-se desses discursos de sobriedade, pelos quais falamos diretamente de realidades sociais e históricas, como ciência, economia, medicina, estratégia militar, política externa, política educacional, dentre outras. Para Nichols, esses sistemas têm poder instrumental de alterar o próprio mundo, efetuando relações de ação e consequência.

Seu discurso tem um ar de sobriedade desde que raramente é receptivo simular características, eventos, ou mundos inteiros [...]. Os discursos de sobriedade são sóbrios porque eles consideram sua relação com a realidade direta, imediata, transparente. Por isso seu poder se mostra. Por isso as coisas acontecem. Eles são os veículos de dominação e consciência, poder e conhecimento, desejo e possibilidade. O documentário, apesar de seu parentesco, nunca foi aceito como [um discurso] totalmente igual (NICHOLS, 1991, p.3-4).⁶

Uma última questão a ser pontuada é o fato de a tradição documentarista estar profundamente enraizada na capacidade de o documentário transmitir uma impressão de autenticidade. “Quando acreditamos que o que vemos é testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele” (NICHOLS, 2005[a], p. 20). O advento dos meios digitais torna esse fato mais contundente, visto que a impressão de autenticidade se mantém mesmo quando não se tem mais garantia de que houve realmente uma câmera e uma cena, embora as imagens possam ser extremamente fiéis a pessoas e lugares conhecidos:

Certas tecnologias e estilos nos estimulam a acreditar numa correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade, mas efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução [...] parecem garantir a autenticidade do que vemos. No entanto, tudo isso pode ser usado para dar *impressão* de autenticidade ao que, na verdade, foi fabricado ou construído (Ibid., 19-20).

Para Bill Nichols, a impressão de autenticidade é o que parece explicar o atual fascínio pelos formatos *reality shows*, que exploram a sensação de autenticidade documental, e o sucesso de filmes como *Truman, o show da vida* e *A bruxa de Blair*: “experimentamos uma forma distinta de fascínio pela oportunidade de testemunhar a vida

⁶ “Their discourse has an air of sobriety since it is seldom receptive to "make-believe" characters, events, or entire worlds [...]. Discourses of sobriety are sobering because they regard their relation to the real as direct, immediate, transparent. Through them power exerts itself. Through them, things are made to happen. They are the vehicles of domination and conscience, power and knowledge, desire and will. Documentary, despite its kinship, has never been accepted as a full equal” (NICHOLS, 1991, p.3-4).

dos outros quando eles parecem pertencer ao mesmo mundo histórico a que pertencemos” (Ibid., p. 18).

2.1.2 Marcos gerais na história do documentário: origens e desenvolvimento do gênero

Como já assinalamos, podemos ver, nos primeiros filmes produzidos pelo cinema primitivo, as bases do que viria a ser o documentário, na medida em que combinam a capacidade de reprodução do mundo histórico feita pelas imagens cinematográficas com o fascínio dos pioneiros pela exploração dessa capacidade documental. “A combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental” (Ibid., p. 118) e levou o cinema a duas direções: o “cinema de atrações”, com ênfase na exibição, e a “documentação científica”, com ênfase na reunião de provas (Ibid., p. 122).

Porém o amadurecimento de uma narrativa documental só veio se manifestar na década de 1920, considerada o primeiro sinal de identidade do cinema documentário, a partir do trabalho do americano Robert Flaherty (1884-1951) e do soviético Dziga Vertov (1895-1954). Seus métodos e seus filmes, respectivamente *Nanook, of the North* (1922) e *O homem da câmara* (1929) – sem querer estabelecer aqui qualquer tipo de aproximação entre realizadores que percorreram caminhos tão diversos –, contribuem para a afirmação do cinema documentário. Com Flaherty e Vertov,

[...] ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a *organização* das imagens obtidas *in loco* [...] segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é o filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente, das imagens obtidas *in loco*. O documentarista, por seu lado, é cúmplice das características anunciadas (PENAFRIA, 1999, p. 39).

Flaherty utilizou-se da sintaxe narrativa do cinema ficcional, consolidada desde os primeiros anos do século XX com D. W. Griffith, para inaugurar uma “narratividade documentária”, com método de pesquisa, filmagem e montagem. (DA-RIN, 2004, p. 47). A obra de Flaherty, bastante analisada pelos teóricos do cinema e da antropologia, recebeu diversas críticas reducionistas, centradas nos aspectos valorativos dominantes em contextos diferenciados daqueles em que foi produzida. Os questionamentos, especialmente, dos métodos de representação como “encenação” de uma realidade, conforme ressalta Fernão Ramos, deixam de considerar que *Nanook* é uma obra inserida num contexto ideológico “focado na valoração positiva de padrões de conduta vinculados à necessidade da preservação de tradições em vias de desaparecimento. A missão do documentário está em reproduzir/preservar essas tradições, encenando e recriando procedimentos comunitários extintos” (RAMOS, 2005, p. 169).

Em Dziga Vertov, encontramos uma posição mais radical, de recusa ao cinema de ficção. Seu trabalho, inserido nos movimentos artísticos do modernismo, foi fundamental no sentido da experimentação de novas formas estéticas e linguagens, sendo referência para muitos trabalhos ainda hoje. Também estabeleceu os princípios de um cinema verdade (*kinopravda*) ao defender o “cine-olho”, a filmagem da “vida de improviso”, articulada em torno de um conceito específico de montagem (BARSAM, 1992, p. 301). Da-Rin lembra que, enquanto Flaherty seguia as regras da continuidade na montagem narrativa,

Vertov seguiu o caminho oposto, baseando-se na descontinuidade. [...] A continuidade procurada é a do argumento, através de uma “cine-escritura dos fatos”. [...] Vertov descartou radicalmente a dramatização, optando por um “cinema intelectual” que não quer apenas mostrar, “mas organizar as imagens como um pensamento, de falar graças a elas a linguagem cinematográfica, uma linguagem universalmente compreendida por todos, possuindo uma considerável força de expressão” (DA-RIN, 2004, p.127).

O marco seguinte do cinema documentário ocorreu na década de 1930, com o movimento documentarista britânico e, especialmente, com o trabalho de John Grierson (1898-1972), que consolidou o documentário como gênero, com uma base institucional

definida e uma proposta de linguagem que dominaria toda a produção de filmes até o início da década de 1960.

Segundo alguns historiadores do cinema, foi Grierson quem primeiro utilizou o termo documentário, em artigo do jornal *New York Sun*, em 1926, num comentário sobre o filme *Moana*, de Robert Flaherty. O termo teria sido tomado do francês *documentaire*, usado para designar os filmes de viagem. Amir Labaki aponta uma versão anterior: a primeira utilização do termo teria sido feita pelo escritor e fotógrafo etnográfico Edward S. Curtis, em 1913, para definir a produção narrativa não-ficcional (LABAKI, 2006).

Parece certo, conforme discute Manuela Penafria, que a afirmação do documentário passa necessariamente pelo seu reconhecimento como tal e também por uma efetiva produção de filmes, fatos que ocorreram somente na década de 1930, na Inglaterra, especialmente com a criação da Film Units, instituição subsidiada pelo governo inglês, e o trabalho do General Post Office (GPO).

O aparecimento e [a] utilização dos termos *documentário* e *documentarista* e a efectiva afirmação e desenvolvimento de uma produção de documentários por profissionais do género, liga-se, inegavelmente, a esse movimento e à sua figura mais emblemática: o escocês John Grierson (PENAFRIA, 1999, p. 45).

Para Grierson, o documentário deveria ter uma função educativa e social, podendo ser definido, antes de mais nada, como “um tratamento criativo da realidade”, conforme postulado em seus textos reunidos em *First Principles of Documentary* (1932). Esta visão formou uma grande geração de documentaristas que seguiram um modelo clássico de produção e marcou toda a realização de documentários até a primeira metade do século XX. Pode-se dizer que ainda segue hoje conformando muitas produções, principalmente os jornalísticos destinados à televisão.

A visão do documentário como detentor de uma “missão” caracterizada como educativa [...] delinea o sistema de valores éticos do primeiro documentário, a partir do qual o conjunto de espectadores/cineastas desses filmes estabelece valores que norteiam sua conduta com relação ao que está sendo veiculado/produzido. [...] Na escola documentarista inglesa, a

dimensão educativa do documentário [...] fica claramente estabelecida, funcionando como base para formulações sobre a validade do documentário e sua função social (RAMOS, 2005, p.170-171).

Dentre os cineastas ligados à escola documentarista britânica, destaca-se o brasileiro Alberto Cavalcanti, nome que figura entre os pioneiros do gênero em diversos livros sobre a história do documentário. Cavalcanti realiza, em 1926, na França, o documentário *Rien que les heures*, mostrando o cotidiano de Paris numa experiência similar e precedente à de Dziga Vertov em *O homem da câmera* e de Walter Ruttmann, em *Berlim, sinfonia da metrópole*. Na Inglaterra, Cavalcanti trabalhou para o GPO, órgão onde assumiu, em 1937, a chefia da produção, após a ida de Grierson para o Canadá. Além de ter dirigido inúmeros filmes de ficção e documentários, este cineasta publicou, em 1951, o livro *Filme e realidade*, em que defende, entre outros pontos, que o conhecimento da realidade não é função somente do filme documentário, mas do cinema em geral (CAVALCANTI, 1976). Ressalte-se que, na década de 1950, Cavalcanti foi chamado ao Brasil para assumir a direção da Vera Cruz.

O movimento documentarista britânico consolidou o primeiro estilo do cinema documentário: “O estilo de discurso direto da tradição griersoniana [...] foi a primeira forma acabada de fazer documentário. Como convêm a uma escola de propósitos didáticos, utilizava uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante” (RAMOS, 2005, p. 48), comumente identificada como “voz-over” ou voz-off, e considerada, como mencionado, a “voz de Deus”, no sentido de ser a detentora do saber do filme.

A partir das considerações acima, podemos concluir que o surgimento do documentário como gênero se dá somente no fim da década de 1920 e início de 1930, quando se reúnem as condições para seu reconhecimento. Bill Nichols destaca o papel de Dziga Vertov, mas defende que este, apesar deste ter promovido o documentário bem antes de Grierson, “não reuniu em torno de si um grupo de cineastas da mesma opinião e nem conseguiu nada parecido com a base institucional sólida que Grierson estabeleceu”, o que

foi fundamental para dar continuidade à produção dos documentários (NICHOLS, 2005[a], p. 119).

As condições apontadas por Nichols e que justificam o aparecimento do gênero, passam por uma combinação de elementos reunidos durante os anos 1920 e início de 1930, que se relacionam ao surgimento de uma “voz” do documentário: (1) *as tendências do cinema primitivo*, organizado em torno do “cinema de atrações” e a “documentação científica”, já apontadas anteriormente; (2) *o relato narrativo de histórias*, que revela a perspectiva dos cineastas sobre o mundo imaginado e construído no filme e, conseqüentemente, sobre o mundo histórico; (3) *a experimentação poética*, que surge do cruzamento do cinema com as vanguardas modernistas e está ligada à idéia de fotogenia e de montagem; e (4) *a oratória retórica*, a mais distintiva de todas. Para o autor, é a retórica, em todas as suas formas e em todos os seus objetivos, que fornece o elemento final e distintivo do documentário. O exibidor de atrações, o contador de histórias e o poeta da fotogenia condensam-se na figura do documentarista como orador que fala com uma voz toda sua do mundo que todos compartilhamos (NICHOLS, 2005[a]).

Em meados da década de 1950 e início dos anos 1960, o cinema foi impulsionado pela revolução tecnológica das câmeras portáteis e de som sincronizado. Tais instrumentos permitiram, entre outras coisas, a realização de entrevistas de rua e a produção de novos estilos e alternativas à *voz de Deus*. A introdução do registro simultâneo de imagem e som, e a câmera cada vez mais leve e ágil, abriram novas possibilidades para a experimentação. A época marcou-se pelo *Cinema Direto*, nos Estados Unidos e pelo *Cinema Verdade*, desenvolvido inicialmente na França. Para Richard Barsam, estes movimentos, apesar de distintos, significaram ambos um rompimento com a tradição clássica do documentário representada pelo documentarismo britânico e por Grierson, pois construíram um novo conceito de “realidade”, influenciados principalmente pelo neo-realismo italiano e pela *nouvelle-vague* francesa (BARSAM, 1992).

Brian Winston resume bem a diferença entre Cinema Verdade e Cinema Direto, apoiado na definição feita por Henry Breitose de *fly-on-the-wall* e *fly-in-the-soup*, literalmente “mosca na parede” e “mosca na sopa”: a primeira observa sem ser percebida, a segunda está no centro da cena (BREITOSE, 1986). Os filmes do Cinema Verdade

preconizam “o uso de equipe enxuta e se vale[m] da técnica de entrevistas registrando a presença do cineasta e do aparato fílmico”. Já o Cinema Direto “não permite o envolvimento do cineasta na ação e tem como uma de suas características a ausência de narração” (WINSTON, 2005, p.16). Para Silvio Da-Rin, as diferenças podem ser resumidas às estratégias discursivas, aos diferentes modos de representação: no Cinema Direto predomina um modo observacional, no Cinema Verdade um modo interativo.

O Cinema Direto relaciona-se a uma estética de não-intervenção iniciada nos anos 1950 na Inglaterra, com a escola documentarista britânica e o “*free-cinema*”; no Canadá, com o National Film Board (ou Office National du Film - ONF); e nos Estados Unidos, com a Drew Associates, produtora que têm como principais nomes o repórter-fotográfico Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock. Da-Rin resume este movimento em direção a um cinema de observação na descrição dos princípios da Drew Associates:

Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas, o grupo da Drew Associates adotava o princípio do “som sincrônico integralmente assumido”: qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a “realidade captada ao vivo”. Seu método de filmagem interditava todas as formas de intervenção ou interpelação [...]. A equipe devia ser reduzida ao mínimo indispensável, os equipamentos adaptados à maior portabilidade e agilidade possíveis (DA-RIN, 2004, p.137-138).

Na França, no mesmo período, foram cineastas ligados à pesquisa social, sociólogos e antropólogos, quem descobriram os equipamentos portáteis e de som sincronizado. O mito da possibilidade de não-intervenção, e da objetividade dos equipamentos estava desfeito com o que Edgar Morin chamou de cinema verdade, retomando o termo de Dziga Vertov. O filme emblemático desse momento é *Crônica de um verão* (1961), uma parceria entre Jean Rouch e Edgar Morin que foi fundamental para o desenvolvimento de um novo cinema, em que se modificam as relações entre cineasta, tema e espectador. Para Da-Rin, *Chronique* pode ser considerado o protótipo de uma nova configuração do documentário, que resultou num modo interativo de representação:

Neste filme, o “som direto integralmente assumido” engendrou conseqüências inteiramente distintas daquelas verificadas no modo observacional. Aqui é a palavra que predomina, através da conjugação de diferentes estratégias: monólogos, diálogos, entrevistas dos realizadores com os atores sociais, discussões coletivas envolvendo a crítica aos trechos já filmados e, por fim, autocrítica dos próprios realizadores diante da câmera (Ibid., p.150).

Apoiado nas “potências do falso”, de Deleuze (DELEUZE, 1990), André Parente fornece uma visão mais ampla do que se convencionou chamar cinema direto ou mesmo cinema de realidade, que inclui tendências bastante diversas, inclusive o cinema verdade. Ele explica que o termo direto foi mal compreendido pelos cineastas e teóricos dos anos 1960 e 1970 – especialmente nas críticas de L. Marcorelles e G. Marsolais⁷ –, que o reduziram a uma técnica, um método de filmagem e uma “estética do real”. Mais do que isso, explica Parente, o que importava para o cinema direto era “questionar a fronteira que separa o real da ficção e a vida da representação” (PARENTE, 2000, p. 127).

O termo Cinema Direto foi proposto por Mario Ruspoli, em 1963, para designar o cinema que “filma diretamente a realidade vivida e o real”, substituindo a expressão “cinema verdade”, lançada por Edgar Morin em 1960. Com efeito,

sendo a expressão de Morin e Jean Rouch bem infeliz, a de Ruspoli se impôs rapidamente, designando e reagrupando várias tendências diferentes: o “*free cinema*”, da escola documentarista inglesa (1956-59), o “*candid-eye*”, do grupo de língua inglesa do ONF (1958-60), o “*living-camera*”, do grupo Drew Associates (1959-60), o “cinema do comportamento”, de Leacock e Pennebaker, o “cinema-verdade”, de Rouch e Morin, o “cinema espontâneo” e o “cinema vivido”, de M. Brault, P. Perrault e outros etc. (Ibid., p. 112).

Deleuze também distinguiu o cinema direto, representado pelos filmes de John Cassavetes e de Shirley Clarke; do cinema do vivido, encontrado nos filmes de Pierre Perrault, e do cinema verdade, cujo maior expoente é Jean Rouch (DELEUZE, 1990).

⁷ As obras referidas por André Parente são: de Louis Marcorelles, *Une esthétique du réel, le cinéma direct* (Unesco, 1963) e *Eléments pour un nouveau cinéma* (Unesco, 1970); e de Gilles Marsolais, *L'aventure du direct* (Paris: SEGHERS, 1974).

Porém, para Deleuze, mais importante que essa distinção é perceber que a ruptura produzida no cinema dos anos 1960 não foi entre a ficção e a realidade, mas entre um modelo de narrativa apoiado na idéia de verdade e um modelo apoiado na fabulação. Assim, o próprio Cinema Verdade torna-se, na realidade, produtor de verdade: “não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (Ibid., p. 183). Antes desse período, especialmente no cinema de não-ficção, diz Deleuze, se abandonava a ficção em favor de um real, mas mantinha-se um modelo de verdade que supunha e decorria da ficção.

Os anos 1970 foram marcados por um novo período, centrado não numa mudança tecnológica, mas de estilo, na qual os filmes incorporam o discurso direto sob a forma de entrevistas. Nichols exemplifica esse estilo nos diversos filmes políticos e feministas produzidos no período, em que os participantes dos filmes davam seu testemunho diante da câmera. “Às vezes profundamente reveladores, às vezes fragmentados e incompletos, esses filmes forneceram o modelo para o documentário contemporâneo” (NICHOLS, 2005[b], p.49).

Diz Nichols que o filme de entrevistas ainda se constitui, hoje, a forma predominante dos documentários, embora se possa ver, na produção mais recente, formas mais complexas que caracterizam um novo estilo: o documentário auto-reflexivo. Esse novo

[...] documentário auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando patente o que esteve implícito o tempo todo: o documentário sempre foi uma forma de re-presentação e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativa na fabricação de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas (Ibid., p.49).

Ressaltamos que uma discussão específica sobre essa tendência reflexiva no cinema, bem como sobre o caráter híbrido do documentário na atualidade, será feita no próximo capítulo, quando tratarmos do documentário contemporâneo.

2.1.3 Breve nota sobre obras e temas: debates teóricos acerca do documentário

Em relação à produção teórica sobre o documentário, também predomina, na história do gênero, a diversidade. Porém, grande parte das obras dedicadas exclusivamente ao documentário aparece somente no início da década de 1990, quando o debate sobre o documentário assume uma posição expressiva na vasta literatura sobre o cinema. (NICHOLS, 2005[a]).

Visando sistematizar a trajetória histórica do documentário, várias pesquisas procuraram estabelecer classificações e categorias que diferenciam estilos, filmes e cineastas. Muitas traçam somente um panorama histórico, especialmente marcando os períodos em função da evolução tecnológica e da linguagem documental, outras analisam diferentes vertentes e teorias que englobam questões como o realismo na arte, os modos de representação no documentário e a ética, dentre outras. Relacionamos, a seguir, algumas dessas obras e discussões, que evidentemente constituem somente uma parte do que já foi publicado ou produzido acerca do documentário.⁸

Um dos primeiros trabalhos sobre o gênero foi o do documentarista John Grierson, *First Principles of Documentary* (GRIERSON, 1932), que definiu o documentário como um “tratamento criativo da realidade”, já assegurando que as imagens do documentário não devem se pautar na idéia de reprodução do real, mas antes na transformação criativa dos dados de determinada realidade. Apoiado por uma sólida base institucional, para Grierson o documentário tinha prioritariamente uma função educativa e, conseqüentemente, um papel social claro.

Em 1935, Paul Rotha publicou *Documentary film: the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*, em que examina a tradição documentarista destacando, primeiramente, essa função social e educacional do cinema. Como vários pesquisadores, Rotha aponta, na evolução do documentário, o início do gênero com Robert Flaherty (*Nanook*, 1920) nos Estados Unidos,

⁸ Para uma relação mais completa dos trabalhos já publicados sobre o documentário, ver “Notas sobre as fontes”, indicações de Bill Nichols incluídas no final do livro *Introdução ao Documentário* (NICHOLS, 2005, p. 220-232).

Dziga Vertov e seus experimentos na Rússia (a partir de 1923) e John Grierson (*Drifters*, 1929) na Inglaterra, mas completa a lista com os nomes de Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926) na França e Walter Ruttmann (*Berlim, sinfonia da metrópole*, 1927) na Alemanha. A partir desses nomes, Rotha distingue quatro grupos distintos na tradição documentarista: a naturalista romântica, exemplificada em Flaherty; a realista, com os filmes de Cavalcanti e Ruttmann; a neo-realista, com Vertov e a propagandista, na Rússia (Eisenstein), na Inglaterra (Grierson) e na Alemanha (Leni Riefenstahl).

Examinando alguns princípios do documentário, Rotha afirma o que se discutiu durante décadas na pesquisa cinematográfica, e que faz com que todo filme seja também um documentário sobre seu contexto histórico: que as tendências no cinema refletem as características sociais, econômicas e políticas do período e, portanto, o que difere o documentário do filme de ficção são seus motivos e sua forma de interpretação social e filosófica dos fatos (ROTHA, 1952, p. 105). Para Rotha, não bastava seguir um método de observação e interpretação da realidade, o essencial era o senso de responsabilidade social do documentarista, que não deveria ser neutro, nem meramente descritivo ou factual.

Surgidas na década de 1970 e enfatizando aspectos históricos, sociais, científicos e educacionais dos filmes documentários têm-se as obras de Erik Barnouw, *Documentary: a history of the non-fiction film* (BARNOUW, 1993), e Richard Meran Barsam, *Nonfictionfilm: a critical history* (BARSAN, 1992), que contribuiram para a sistematização do documentário no que diz respeito a uma visão histórica da evolução do gênero. Barnouw divide os cineastas em profetas, exploradores, repórteres, pintores, advogados, etc., para explicar os diferentes tipos de filmes e movimentos. Já Richard Barsam traça um panorama da produção documentária em vários países, além de comentar os debates que vão das teorias sobre a persistência retiniana até o impulso realista na arte. Na vasta gama de autores e obras que analisa, destacam-se cineastas brasileiros da década de 1980 (na edição revisada e ampliada de 1992), como Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor e Leon Hirszman.

Também da década de 1970, destacamos os trabalhos de Alan Rosenthal – *The new documentary in action: a casebook in film making* (ROSENTHAL, 1980) – e de Lewis Jacobs – *The documentary tradition: from Nanook to Woodstock* (JACOBS, 1979). Em

relação a Rosenthal, uma outra obra importante foi a coletânea que organizou no final da década de 1980, *New challenges for documentary* (ROSENTHAL, 1988). Esta antologia procurou explorar os novos desafios impostos ao gênero documentário na atualidade, confrontando-os com os debates previamente colocados em outras décadas. Questões como ponto de vista, os diferentes tipos de “voz” e o docudrama são analisados em obras clássicas da história do cinema e também em trabalhos inovadores das últimas décadas do século XX.

Em relação aos trabalhos mais recentes, publicados desde a década de 1990, destacamos a coletânea *Theorizing documentary*, organizada por Michael Renov. O autor comenta a marginalização imposta ao documentário e aponta as sérias investigações feitas sobre o gênero – sobre o status ontológico da imagem, a representação e as potencialidades do discurso histórico no cinema –, que contribuem para mudar esse quadro e para a compreensão do cinema, de forma geral. No texto *Toward a poetics of documentary*, Renov aponta outra classificação possível para o gênero documentário, a partir de quatro funções: registrar, revelar ou preservar; persuadir ou promover; analisar ou questionar e expressar. Partindo da concepção de poética de Aristóteles, da análise dos trabalhos de Tzvetan Todorov, Roland Barthes, André Bazin, Claude Lévi-Strauss e outros mais contemporâneos como Jacques Derrida e James Clifford, Renov distingue quatro tendências fundamentais do documentário, que não são excludentes (RENOV, 1993).

Para Renov, a função mais elementar seria aquela que enfatiza o registro, e que é conhecida desde os trabalhos dos Lumière. Visando exemplificar tal função, o autor recorre às discussões sobre o aparato fotográfico, às idéias de Barthes e aos filmes etnográficos. A função persuasiva é discutida a partir de Derrida e exemplificada nos filmes da tradição de John Grierson e Leni Riensfestahl. Em relação ao documentário analítico, Renov considera crucial o debate sobre a reflexividade no cinema, e cita Dziga Vertov e Chris Marker, entre outros cineastas que privilegiaram o questionamento da história e cultura. Por fim, Renov discute a função expressiva, relacionada à estética propriamente dita. Aqui o autor analisa as limitações formais impostas ao documentário e usa como exemplo o trabalho fotográfico de Paul Strand (Ibid., p.12-36.).

Também Bill Nichols, em *Representing reality* (1991), propõe uma categorização do documentário a partir da identificação dos diferentes modos de representação. Falando de forma bastante reduzida, somente para registrar este estudo, Nichols divide os cineastas e filmes em quatro tipos: expositivo, observacional, interativo e reflexivo, estabelecendo, em relação ao último modo, uma análise detalhada sobre os conceitos de reflexividade. Em *Introduction to documentary* (2001), o autor reexamina sua classificação, propondo, então, seis modos de representação: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo e performático.

2.2 Realidade e representação no filme documentário

Como visto, estabelecer limites entre ficção e realidade, entre o autêntico e a sua representação e se de fato existe essa distinção são questões presentes desde a origem da discussão sobre o documentário como gênero. E mesmo que tenhamos optado por examinar aqui somente os aspectos mais relevantes dessa discussão, precisamos considerar, como lembra Bill Nichols, que o realismo cinematográfico é um conceito dinâmico, que se transforma e exige constantemente elaboração de novas estratégias de representação, seja no documentário ou na ficção:

Vale a pena insistir no fato de que as estratégias e os estilos utilizados no documentário, assim como os do filme narrativo, mudam. Eles têm uma história. E mudam em grande parte pelas mesmas razões: os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico. O realismo confortavelmente aceito por uma geração parece um artifício para a geração seguinte. Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar “as coisas como elas são”, e outras para contestar essa representação. (NICHOLS, 2005[b], p.47)

O final do século XIX viu surgir as imagens técnicas – a fotografia e o cinema – e desde então diversas discussões teóricas procuraram discutir o conceito de realismo e a

impressão de realidade causada por essas imagens. Na tradição teórica sobre o cinema, destacam-se as contribuições de André Bazin, no célebre texto “Ontologia da imagem fotográfica”, incluído no livro *Qu’est-ce que le cinéma?*, no qual discute a objetividade essencial das imagens fotográficas e cinematográficas, determinada por sua gênese automática que lhes confere credibilidade e que subverte totalmente a psicologia das imagens, pois satisfaz completamente a necessidade de ilusão, o desejo de “substituir o mundo exterior pelo seu duplo” (BAZIN, 1991, p.20).

Como abordamos no item anterior, a característica indexadora da imagem fotográfica, que advém da conexão física existente entre a imagem e seu referente, é o que produz essa sensação de realismo fotográfico. Para Bill Nichols, o realismo é, na verdade, um estilo que se apresenta de três formas importantes para o cinema documentário: (1) realismo fotográfico ou físico ou empírico, produzido “por meio da fotografia de locação, da filmagem direta e da montagem em continuidade, em que são minimizados os usos distorcidos e subjetivos da montagem defendidos pela vanguarda”; (2) realismo psicológico, que “implica a transmissão dos estados íntimos de personagens e atores sociais de maneira plausível e convincente”; e (3) realismo emocional, que cria “um estado emocional adequado no espectador” (NICHOLS, 2005[a], p. 128).

Para Gerard Betton, o conceito de realismo no cinema é muito amplo e vago. Usando o fenômeno da percepção como ponto de partida, o autor enfatiza que “a imagem fílmica suscita certamente um sentimento de realidade no espectador, pois é dotada de todas as aparências da realidade”, mas o que aparece na tela é sempre “um aspecto (relativo e transitório) de uma realidade estética que resulta da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador” (BETTON, 1987, p. 9).

Em relação à representação no documentário, Jacques Rancière coloca em dúvida um tipo de diagnóstico que se consolidou também na pesquisa cinematográfica e que se fundamentou numa visão simplista da arte, ao considerar certos fenômenos artísticos contemporâneos relacionados ao documental como um retorno à representação direta da realidade. Para Rancière, tal visão é ultrapassada, já que a modernidade artística não pode ser reduzida simplesmente a um movimento sistemático de abandono do realismo representativo em benefício dos formalismos da arte pela arte, inclusive porque o primeiro

abalo da ordem representativa se chamou realismo e não abstração. Diz o autor que o realismo não se constituiu

[...] uma fuga formalista diante das exigências da visão, mas, ao contrário, uma forma de sublinhar as convenções e a hierarquia da representação, aproximando mais a lente tanto do romancista quanto do pintor e do fotógrafo, situando-a num ponto de vista mais íntimo, que suspende a lógica das histórias e a tradutibilidade do legível em visível ao se fixar no enigma de um rosto ou de uma vida anônimos (RANCIÈRE, 1998, p. 3).

Segundo Rancière, o que dá corpo à ficção não é a invenção de uma história, mas a construção de uma rede de signos capazes de quebrar a lógica das imagens e a associação de palavras às coisas; capazes de romper com os encadeamentos familiares de imagens e de significados ao remeter à nudez da imagem e à indagação sobre a possibilidade de reunir estes significados num sentido histórico (Ibid., p.3).

A idéia de representação é essencial para o filme documentário. Conforme aborda Nichols, os chamados documentários, ou filmes de não-ficção, são especificamente aqueles que tratam das representações sociais. Aqueles que,

[...] tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos (NICHOLS, 2005[a], p.26-7).

Para este autor, o documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três formas: (1) oferecendo uma representação reconhecível do mundo – mesmo que as imagens não possam dizer tudo sobre o que aconteceu e mesmo que possam ser alteradas por meios convencionais e digitais; (2) significando ou representando os

interesses dos outros; e (3) representando o mundo, colocando diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas (Ibid., p.28-30).

É a idéia de representação, assim, que leva tal autor a defender que a formação profissional do documentarista deve passar pelo desenvolvimento do respeito ético. Ou seja, as questões éticas são fundamentais nos documentários, sendo “uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm conseqüências tanto para aqueles que estão representados nos filmes como para os espectadores”. (Ibid., p. 36).

Brian Winston, em *Claiming the real*, propõe uma revisão histórica das pesquisas sobre o gênero documentário, tendo em vista as transformações provocadas pelo desenvolvimento tecnológico e pela imagem digital. Para reescrever a história do documentário, Winston revisa conceitos sistematizados desde Paul Rotha, a partir das relações incluídas na expressão celebrizada por John Grierson, de que o documentário é um “tratamento criativo da realidade” (WINSTON, 1995). O autor aponta a necessidade de uma discussão sobre a ética, já que para ele o que distingue o filme de ficção do documentário é essencialmente a base ética sobre a qual deve se fundar a prática documentarista.

Também o trabalho de Carl Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film* segue essa linha de investigação, pois se propõe a analisar a natureza e a função dos filmes documentários a partir de um exame filosófico de seu discurso e suas formas de representação. O objetivo do autor é o de caracterizar os quadros de mudança e estudar o lugar do documentário no mundo social e nos discursos ideológicos, cruzando pesquisas da história, da crítica e da teoria de cinema. Assim, discute importantes instrumentos conceituais, como os aspectos indexicais e simbólicos da imagem técnica, relacionados à complexidade da retórica documental. Plantinga tem como referência os trabalhos de Barthes, Peirce, além de outros pesquisadores do cinema, como Erick Barnouw, Brian Winston e Michael Renov (PLANTINGA, 1997).

No Brasil, um artigo de Paulo Menezes, centrado numa abordagem sociológica do cinema, também vem contribuir para (re)pensar o conceito de representação no documentário, a partir da idéia de “representificação”, termo considerado mais adequado

por este autor. Para chegar ao novo termo, em sua investigação sobre os fundamentos da relação entre a imagem e a realidade, mostra os caminhos diversos que os pesquisadores percorreram para “dar conta de uma relação que comporta uma dose suficiente de ambigüidade [...] e uma flutuação de sentidos na apropriação de conceitos como reprodução, representação e duplo” (MENEZES, 2004, p. 33), que ao final se misturam.

Menezes não desenvolve o conceito de reprodução, mas deixa evidente tratar-se da idéia de uma correspondência exata entre a realidade e a imagem. Já sobre o conceito de representação, refaz o percurso do termo desde a Idade Média, período em que significava ao mesmo tempo “imagem” e “idéia”. Em Santo Tomás de Aquino, “representar é conter a semelhança da coisa” (Ibid., p. 25). Em Foucault, na obra *As palavras e as coisas* (1981), encontram-se as diversas concepções que o termo semelhança comportou até o final do séc. XVI, como assimilação, analogia e simpatia, sendo ao final “vista como uma qualidade comum, na forma de substrato da representação” (Ibid., p. 26).

A seguir, examina as formulações de Gombrich⁹, para quem a representação é construída a partir da relação de uma imagem com outras imagens”, em dois sentidos diferentes. Num primeiro sentido, “a passagem de uma imagem para outra se faz pela mediação de uma idéia, de uma ‘imagem mental’. [...] A referência primeira de uma imagem não seria a coisa representada em si, mas a idéia concebida (pré-concebida) sobre a coisa” (Ibid., p.26). Num segundo sentido, tomando, por exemplo, a representação de um castelo,

[...] a transposição de imagens se daria por meio de códigos reconhecíveis, uma espécie de ‘vocabulário da semelhança’, onde o ponto de partida seriam ‘outras imagens reconhecíveis’ de castelos e não a observação direta de qualquer castelo. As duas acepções propostas por Gombrich deixam evidente que “entre a coisa e a representação da coisa há sempre a mediação de um conceito, uma idéia, uma representação mental ou até mesmo uma regra” (Ibid., p. 26-27).

⁹ GOMBRICH, Ernst H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Menezes desenvolve, a partir de Pierre Francastel, o conceito de espaço de representação dominante a partir do Renascimento: “o espaço em forma de cubo, o cubo cenográfico, que transforma completamente a disposição dos elementos em uma representação, a partir da introdução do ponto de vista único de observação”. O ponto de vista único implica, assim, a existência de um lugar correto para se obter um olhar perfeito sobre a representação e a partir dela sobre as coisas. “Não existe, portanto, possibilidade alguma para uma multiplicidade de olhares”, para uma “interpretação diferencial” (Ibid., p. 27).

Entretanto, mesmo existindo na predominância de um olhar fixo e imóvel, a representação não se colocaria como mera reprodução do real, mas como uma pista,

[...] um indício para se compreender como aquele real se constituiria em imagem. Ao mesmo tempo [...], em nenhum momento se coloca em qualquer nível a questão da parecença, qualquer tipo de necessidade de a representação ser “parecida” com o que ela retrata [...]. Assim, pensar a representação não significa de modo algum concebê-la como réplica, como clone, como reprodução igual de um real que lhe seria exterior mas que ao mesmo tempo lhe seria idêntico, cópia fiel de todos os seus detalhes e, principalmente e mais importante, de todos os seus atributos (Ibid., p. 27).

O último conceito apresentado é o de duplo, visto como “algo que se coloca no lugar de”, estando sua significação sempre associada a um valor ritual. Nesta acepção, a semelhança física também não é um atributo objetivado. Como observa Bazin, já citado anteriormente, o duplo é visto como categoria psicológica, como um elemento que estabelece verdadeira ligação e comunicação entre dois mundos (Ibid., p. 28-29).

Os significados de reprodução, representação e duplo são alterados no decorrer do século XIX, quando há uma transmutação e convergência de sentidos. Assim, especialmente a partir do surgimento da fotografia, a percepção do que seria o termo semelhança transforma-se radicalmente. A fotografia difundiu, como disse Benjamin, uma “obsessão pela semelhança” (BENJAMIN, 1985). O que se

[...] entendia então por semelhança teve seus sentidos a um só tempo reduzidos e transformados em um outro que não possuía, por um processo de sucessivas mutações, que encontrou no advento e disseminação da fotografia o seu ponto culminante e irreversível. O *semelhante*, por fim, transforma-se no *parecido*. O que até então não era de forma alguma fundamento das noções de representação e duplo torna-se uma de suas mais indissociáveis características. Ao fim deste processo confundem-se definitivamente representação, duplo e reprodução. [...] Esvaziado de suas características rituais o duplo se transforma em *reflexo*, e, por isso, tenta ser *parecido*. O *duplo*, finalmente, vira *clone* (MENEZES, 2004, p. 30).

Para Menezes, mesmo que seja claro que o cinema não reproduz a realidade, deve-se levar em conta que a imagem do filme guarda uma relação com o real, diferente da expressa nas três noções anteriores, “fundada que está na ambigüidade fundamental desta relação entre imagem e real”. (Ibid., p. 30) Menezes chama esta relação de “coeficiente de realidade”, lembrando o que Morin já havia definido como “impressão de realidade”, que cria um realismo fundado em um logro de algumas formas aparentes. O autor também lembra as acepções de Merleau-Ponty, de “realismo fundamental”; de Pierre Sorlin, de “impressão de verdade”; e de Pierre Francastel, dos “mecanismos da ilusão fílmica” (Ibid., p. 29-31).

Podemos estabelecer certa aproximação das idéias de Menezes com a visão de Bill Nichols, quando este ressalta que nosso acesso à realidade histórica só pode se dar por meio das representações, mas estas representações não impedem a persistência da história como uma realidade. Assim, para Nichols, é “bastante possível aceitar o grão de verdade sobre a imoralidade das imagens. [...] De crucial importância é que a realidade da dor e perda que não são parte de qualquer simulação, na realidade, é o que faz a diferença entre representação e realidade histórica” (NICHOLS, 1991, p.7)¹⁰.

Pensando as imagens do filme documentário a partir das idéias de Benjamin e de Francastel, Menezes aponta um deslocamento do que entendemos como semelhante no filme – não importa se visto como reprodução, representação ou duplo – “de sua relação

¹⁰ It is quite possible, however, to accept the grain of truth about the immorality of images. [...] The reality of pain and loss that is not part of any simulation, in fact, is what makes the difference between representation and historical reality of crucial importance (NICHOLS, 1991, p.7).

imediate entre imagem e coisa fotografada para o caráter *construtivo* desta mesma imagem” (MENEZES, 2004, p. 38). Para Benjamin, o que olhamos no mundo é sempre diferente do que olhamos nas imagens; para Francastel, “a imagem existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade” (FRANCASTEL, 1982, p.193). Assim:

Podemos conceber um desvio analítico na investigação das imagens, que se deslocaria de sua própria realidade como imagem, e de qualquer “real” exterior a ela que lhe serviria de “modelo” ou estímulo, para os valores e as perspectivas que orientaram a sua própria constituição como imagem (MENEZES, 2004, p.39).

Para Menezes, em relação ao filme documentário é exatamente essa a questão sempre esquecida. Nas tentativas de classificação do gênero e de legitimação de um discurso “autêntico”, “verdadeiro” esquece-se do essencial: “os elementos constitutivos da percepção desse discurso como construção, sempre como construção, e, portanto, como sendo sempre parcial, direcionado, e, no limite, interpretativo” (Ibid., p. 44).

O fato de o cinema documentário ter nascido exatamente num momento de predominância do positivismo, portanto de um ideal de objetividade que também marcou a idéia de representação desde o Renascimento, traz embutida a idéia de “verdade”, e não de semelhança entre uma coisa e sua imagem. Assim o autor afirma a impropriedade dos conceitos de representação, reprodução e duplo para pensar as imagens fílmicas e especialmente as imagens do documentário, que, por sua vez, só podem ser pensadas em suas relações entre cinema, real e espectador.

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme *em projeção*, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na *relação*, e não no filme em si mesmo. O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas (Ibid., p.44).

Apoiado na idéia do cinema como *acontecimento* (Foucault) e do tempo como *entrecruzamento* e não como sucessão (Benjamin), a “representificação seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossa tomada de posição valorativa, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula” (Ibid., p. 45).

2.3 Entre o cinema e a antropologia

Antropologia visual, antropologia fílmica, antropologia do audiovisual, antropologia da imagem... Todos esses termos e tantos outros remontam às tentativas de constituição de um campo específico na antropologia relacionado ao universo da imagem técnica.¹¹

A elaboração dos métodos clássicos da antropologia, que a constituíram como disciplina científica, e a consolidação da fotografia e do cinema como uma linguagem específica, remetem originalmente a um mesmo contexto histórico e social: o século XIX:

O século XIX, em seu contexto social e histórico, marcado pela busca da compreensão e assimilação do mundo pelos europeus, caracteriza o surgimento e a consolidação da etnografia e dos registros visuais, como a fotografia e o cinema, apontando para questões fundamentais sobre essas formas de representação da realidade social. As expedições científicas multidisciplinares e as técnicas fotográficas e fílmicas, que se multiplicam a partir dessa época, vão possibilitar o registro de acontecimentos de um mundo mais amplo que o delimitado pelo continente europeu e permitir a apreensão da diversidade racial e social (BARBOSA; CUNHA, 2006, p.17).

¹¹ O termo é usado no sentido definido por Vilem Flusser, em para designar imagens produzidas por aparelhos, como a fotográfica e cinematográfica (FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985).

Assim, mesmo antes dos termos documentário e etnografia existirem como categorias, a investigação científica e a tentativa de legitimar a organização do mundo sob um “olhar ocidental” aproximaram a antropologia das imagens técnicas, consideradas a princípio como uma questão de método. Como produtos técnicos, as imagens garantiriam “um caráter de objetividade ao materializar corpos e hábitos que se tornam assim passíveis de catalogação e classificação” (Ibid., p. 18).

Como discutem diversos autores, entre eles Sylvia Caiuby Novaes, a imagem foi sempre relegada a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais. Porém, como os textos, as imagens são artefatos culturais que permitem reconstituir a história cultural dos grupos sociais e compreender os processos de mudança social.

Assim, o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades (NOVAES, 1998, p. 116).

Para Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha, o desenvolvimento paralelo da pesquisa antropológica e da linguagem cinematográfica demarcou pontos de contato e consolidou uma prática audiovisual diversificada no campo antropológico:

Imagem como método ou técnica adotados na pesquisa de campo, dado bruto de pesquisa ou registro, expressão de um processo de pesquisa e ainda a imagem, ou narrativas visuais e audiovisuais, como objeto de análise para a antropologia são alguns dos caminhos abertos nesse sentido (BARBOSA; CUNHA, op. cit., p. 49).

2.3.1 Etnografia e visualidade

A etnografia ocupa um lugar central na formação da antropologia social e cultural no mundo contemporâneo. Disciplinarmente ela é vista como um método, usualmente associado ao “trabalho de campo” e à “observação participante”, que busca

reconstituir, de forma mais fiel possível, a vida dos grupos estudados. Embutidas aí estão as contribuições de B. Malinowsky e Lévi-Strauss, por exemplo.

Porém, a etnografia assumiu diversas formas e significados, variando segundo suas relações com o contexto histórico e cultural, de acordo com diversas elaborações teóricas que continuamente repensam o fazer antropológico. Para este trabalho, e em relação à etnografia, tornam-se significativas particularmente as proposições de dois autores: James Clifford e Clifford Geertz.

Para James Clifford, a etnografia, por ser uma “atividade híbrida”, não pode ser definida como um método, mas como “um campo articulado pelas tensões, ambigüidades e indeterminações próprias do sistema de relações do qual faz parte” (CLIFFORD, 1998, p.10). Também Clifford Geertz problematiza o entendimento da prática etnográfica, que para ele é uma “descrição densa”¹² voltada para uma complexa hierarquia de estruturas significantes. Assim, o que o etnógrafo enfrenta, em todos os níveis de seu trabalho de campo, “é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas [...] que ele tem que, de alguma forma, primeiro aprender e depois apresentar” (GEERTZ, 1989, p.7).

Numa atitude comum entre os antropólogos pós-modernos, James Clifford analisa a multiplicidade de “mãos” e “vozes” do discurso etnográfico, ressaltando a diversidade dos seus processos de construção a partir do questionamento da noção de “autoridade etnográfica”, que em suas várias modalidades legitimam formas diversas de conhecimento. Para analisar essas modalidades, Clifford recorre primeiramente à Malinowsky, responsável pela fundação de um modelo hegemônico na primeira metade do século XX: a etnografia centrada na experiência do pesquisador que observa e participa. Esta é, pois, a primeira modalidade de autoridade, na qual se conjugam, nesta “observação participante”, a experiência individual e a análise científica.

Explica Clifford que a segunda modalidade surge como crítica ao predomínio da experiência e se fundamenta na hermenêutica. A prioridade dada à interpretação desmistifica a objetividade da construção das descrições etnográficas, e dá ênfase aos processos criativos pelos quais os objetos culturais são vistos como significativos. Para

¹² O termo, explica Geertz, foi tomado emprestado de Gilbert Ryle. (GEERTZ, 1989, p.4)

Clifford, a “observação participante” deve ser repensada como uma dialética entre experiência e interpretação (CLIFFORD, 1998, p. 33-34).

Nessa segunda modalidade, a etnografia é vista como negociação permanente entre etnógrafo-informante, onde ambos são sujeitos conscientes e politicamente significativos (Ibid., p.43). Este modelo recusa a escrita como um monólogo sobre os “outros”, incorporando elementos intersubjetivos à etnografia. Assim, constitui-se uma etnografia discursiva voltada para a interlocução e os contextos em que a pesquisa se desenvolve, contribuindo “para uma crescente visibilidade dos processos criativos [...] pelos quais objetos ‘culturais’ são inventados e tratados como significativos” (Ibid., p.39).

Clifford Geertz é apontado como o grande expoente dessa proposta: “a etnografia é a interpretação das culturas” (Ibid., p.40). A elaboração da etnografia se faz num espaço fora do trabalho de campo, onde os dados coletados são traduzidos num texto e depois numa narrativa. Assim, a cultura é tomada como um “texto” passível de interpretação, onde comportamentos, crenças, tradições e acontecimentos cotidianos são vistos como um conjunto potencialmente significante (Ibid., p. 39).

Essa segunda proposta de autoridade, funda, de acordo com Clifford, um subgênero com duas formas: dialógica – um diálogo em que interlocutores negociam ativamente uma visão compartilhada da realidade – e polifônica – para representar a autoria dos informantes deve-se produzir uma escrita que represente o etnógrafo e o nativo com vozes diferentes, que aceite o não-controle dos dados obtidos e a multisubjetividade envolvida no trabalho de campo e na construção do texto (Ibid., p.45-54).

Das quatro formas de autoridade descritas sucintamente acima, surge a noção de James Clifford da etnografia como alegoria, uma construção ficcional do “outro”, e da etnografia como “escrita”, no sentido utilizado por Jacques Derrida, que vai muito além do texto, incluindo as mais diversas experiências e práticas sociais (Ibid., p.14).

Como vimos, essa problematização levantada por Clifford e Geertz leva em conta um determinado conceito de cultura, oposto ao de uma entidade isolada e autônoma, que deve ser relativizado.

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p.4).

Entretanto, apesar de suas contribuições relevantes para a prática da pesquisa, a preocupação exclusiva dos etnógrafos pós-modernos com a semiótica do significado deixou de considerar “o fato de que a etnografia também reflete e transforma a teoria antropológica”, como afirma Bela Feldman-Bianco (FELDMAN-BIANCO, 1998, p. 290). O próprio Geertz reconhece isso ao afirmar que compreender a etnografia leva a compreensão da própria antropologia como forma de conhecimento (Id., p.4).

É na abertura de tais discussões que o uso da imagem na antropologia e no documentário contemporâneo, deva ser pensado como uma possibilidade que não pode mais ser ignorada. Muitos já se debruçaram sobre o papel determinante que as imagens assumiram no trabalho antropológico, mesmo quando só são utilizadas para ilustrar os textos escritos. Esse interesse crescente pelas imagens parece ter razões diferenciadas para os pesquisadores. Para W.J.T. Mitchel, esse “pictorial turn” foi uma reação ao intenso foco lingüístico do estruturalismo pós-guerra, pós-estruturalismo, desconstrução e semiótica (Apud MACDOUGALL, 1998, p.61). Outros apontam como razão o questionamento, dentro da antropologia, de formas mais apropriadas à descrição etnográfica.

Para Bela Feldman-Bianco, o interesse pela linguagem visual pode ser entendido como “uma resposta à falência de paradigmas positivistas e à importância da mídia na vida cotidiana” (Ibid., p.11). Esta idéia parece pertinente, já que a imagem midiática – especialmente fotografia, cinema e vídeo – molda valores fundamentais de nossa cultura, influenciando cada vez mais intensamente nossa vida diária. Assim, produzir e analisar imagens pode levar ao entendimento dos valores e transformações culturais de um grupo ou sociedade.

Porém, independente dos motivos, o fato é que a representação visual passou a ser vista pelos antropólogos como uma alternativa para o trabalho etnográfico, seja “como tema, como fonte documental, como instrumento, como produto de pesquisa ou, ainda, como veículo de intervenção político-cultural” (Ibid., p. 11). O uso sistemático das imagens

incentivou a organização de acervos de imagem e núcleos de pesquisa e ganhou um significado interdisciplinar que consolidou, na década de 1990, o que se convencionou chamar “antropologia visual”, seguindo o termo usado por Margaret Mead em 1973.¹³ De forma geral, outros termos se consolidaram, como “antropologia fílmica”, “antropologia das imagens”, “antropologia audiovisual”, dentre outros.

2.3.2 Considerações sobre o documentário etnográfico

A produção documentarista sempre foi um dos pontos focais da diversidade de expressões culturais e dos olhares sobre a realidade histórica, estabelecendo um intenso diálogo com as ciências humanas, os movimentos sociais e grupos étnicos, e direcionando as reflexões sobre a organização social e política na educação ou na implementação de políticas governamentais, em vários países e períodos.

Podemos considerar, assim, que todo filme, como produto da consciência humana, é útil à história e antropologia, já que contém informações que podem se tornar dados para pesquisa e/ou ensino, tanto sobre a cultura do produtor como sobre a cultura do tema, permitindo descobrir o jogo de regras culturalmente específicas que informam sua produção.

Entretanto, uma categoria específica de filmes etnográficos se firmou na história do cinema, desenvolvendo-se a partir do trabalho de vários cineastas-antropólogos. Essas produções, embora diferenciadas,

[...] têm em comum o fato de tomarem como ponto de partida a observação do real, mesmo que, às vezes, essa observação seja algo provocada e que a maneira como o real é apresentado possa, de vez em quando, buscar inspiração em alguns procedimentos próprios ao filme de ficção” (FRANCE, 2000, p. 17).

¹³ Publicado no ensaio *Visual anthropology in a discipline of words*. In: Paul Hockings (org.). *Principles of visual anthropology*. Hays: Mouton Publishers, 1975.

O termo cinema etnográfico foi usado por John Grierson, em 1926, para nomear uma produção criativa, distinta das descrições de viagens, dos noticiários e filmes de atualidade. Como dado bruto de registro de uma pesquisa, imagens de uma mulher africana fabricando um pote de cerâmica, em 1885, estabeleceram as primeiras relações entre antropologia e cinema. As imagens foram feitas por Félix-Louis Regnault, membro da Sociedade de Antropologia de Paris com o intuito de realizar um estudo comparado do comportamento humano e se inserem nas experiências cronofotográficas de Jules-Étienne Marey e Edward Muybridge, precursores do cinema (BRIGARD, 1975).

Regnault havia feito vários registros na África e sugeriu a criação de um arquivo de filmes antropológicos nos museus etnográficos. Antes de Regnault, segundo Demetrio Brisset, um precedente é encontrado na obra de Edward S. Curtis, que por mais de 30 anos realizou documentários sobre os índios norte-americanos (BRISSET, 1989).

Na mesma linha de análise, em 1898, são feitos primeiros filmes sobre o trabalho de campo, na expedição ao estreito de Torres que congregou especialistas de diversas áreas, coordenados por Cort Haddon, da Universidade de Cambridge (Ibid., p. 16). Entretanto, para Brian Winston, o filme não era ainda considerado parte integrante do trabalho etnográfico, talvez em função das dificuldades tecnológicas (WINSTON, 1995, p. 170).

Alguns pesquisadores apontam os antropólogos Patrick O'Reilly (com o filme *Bougainville*, 1934) e Marcel Griaule como os pioneiros do cinema etnográfico, nos anos 1930. Griaule foi um dos primeiros etnólogos a utilizar a imagem animada como auxiliar da pesquisa etnográfica. Sua obra *Masques dogon* (1938), primeira tese de *doctorat ès-lettres* em etnologia defendida na França, contém, além de um disco, uma descrição dos ritmos de danças fúnebres elaborada graças à superposição de uma pauta musical que transpõe os ritmos das percussões e de fotogramas desenhados a partir de seu filme *Sous les masques noirs*. Os fotogramas reproduzem os movimentos dos dançarinos e correspondem às indicações da pauta musical (LOURDOU, 2000, p. 101). Coube a Margaret Mead e Gregory Bateson (1936-38), utilizarem efetivamente a imagem para a análise cultural do comportamento. Antes de Mead e Bateson, Malinowski dera ênfase ao uso do filme como recurso técnico para a pesquisa, mas não de forma tão contundente.

O fato é que, a partir dessas primeiras experiências, os diversos métodos audiovisuais têm sido utilizados pela antropologia como instrumentos de observação, transcrição e interpretação de realidades sociais diferentes e como instrumentos para ilustração e difusão das pesquisas, conforme Marc-Henri Piault (PIAULT, 1994).

Mas como técnica antropológica, o filme etnográfico só se diferencia do gênero documentário com o trabalho de Marcel Mauss, que incentivou seu uso junto a jovens antropólogos franceses.

O artístico será deixado em segundo plano, como um subjetivismo deletério à observação científica, que deveria se sustentar em uma base objetiva indiscutível. O realizador deveria procurar, então, retratar a realidade do Outro com diferentes recursos formais disponíveis ao cinema da época: a montagem, por exemplo, deixa de fazer sentido, assim como a noção de ritmo, que deixa uma impressão de distorção à ordem cronológica e ao processo de duração do real (PEREIRA, 2005).

Para David MacDougall, em relação à elaboração teórica, foi André Leroi-Gourhan quem identificou, em 1948 – na primeira conferência sobre o filme etnográfico realizada no Musée de l’Homme e que reuniu grande número de antropólogos-cineastas –, um conjunto que nomeou “filmes etnográficos”, para designar aqueles filmes que descreviam sociedades diferentes das dos autores. E só mais tarde a idéia de um cinema de “ciência cultural” foi aceita pelos antropólogos (MACDOUGALL, 1998, p. 52).

Em relação à prática, devemos ressaltar as limitações impostas aos filmes etnográficos realizados antes do surgimento, na década de 1960, dos instrumentos portáteis de gravação sincronizada do som e da imagem. Para Claudine de France, estes filmes tinham um campo limitado:

O campo do filme etnográfico limitou-se, assim, àquilo que chamaria base clássica da disciplina: a descrição da ação do homem sobre o meio ambiente (técnicas materiais), da qual o filme *The hunters*, de John Marshall (1956), é um ótimo exemplo; os rituais cotidianos ou cerimoniais de ação do homem sobre os deuses (danças, sacrifícios etc.), dos quais são testemunha os filmes de Marcel Griaule (...); as técnicas de ação sobre o corpo (...), tal como

filmaram Margaret Mead e Gregory Bateson (FRANCE, 2000, p. 23).

Em relação ao procedimento metodológico, consolidaram-se várias regras para a produção cinematográfica voltada à prática antropológica. Por exemplo, por razões éticas, existem limites quanto ao que pode ser dito e revelado sobre a realidade estudada. Deve-se, também, saber discernir as diferenças de códigos culturais do próprio antropólogo, dos sujeitos da sua pesquisa e do público.¹⁴

O cinema etnográfico pode ser definido, então, como a produção antropológica, realizada com a intenção de ser um documento histórico, um “instrumento heurístico por meio do qual se pode conhecer os homens, as sociedades, as culturas, e registrar o sentido histórico que estes finalmente cumprem” (PEREIRA, 2005). Segundo Claudine de France, “colocar em evidência os fatos que são impossíveis de estabelecer somente com a observação direta assim como descrever aqueles dificilmente restituídos pela linguagem constituem as duas funções principais do filme etnográfico” (FRANCE, 1998, p. 22).

Jay Ruby defende uma posição mais estreita, segundo a qual um filme é etnográfico somente quando apresenta uma visão antropológica ou declaração sobre o mundo, estando sujeito ao mesmo exame científico rigoroso e crítica como qualquer outro produto da antropologia. O filme deverá ser considerado como produto de um estudo antropológico, que busca a compreensão das culturas humanas. Ruby alerta que a tendência por parte de alguns antropólogos de comparar qualquer filme sobre pessoas com etnografia é um impedimento sério para o desenvolvimento de meios científicos de comunicação visual (RUBY, 1975).

De forma a clarificar os elementos que compõem uma etnografia, Ruby enumera os seguintes pontos comuns ao trabalho etnográfico: o foco principal deve ser a descrição de uma cultura inteira ou alguma unidade definível de cultura; o trabalho deve ser informado por uma teoria implícita ou explícita de cultura, que fundamenta a organização das imagens, deve conter declarações que revelam a metodologia do autor e empregar um

¹⁴ Um extenso manual sobre os procedimentos metodológicos dos filmes etnográficos pode ser encontrado na obra de Claudine de France, *Cinema e Antropologia*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1998.

argumento antropológico, sendo esta última é a característica que mais claramente separa a etnografia de outros trabalhos escritos (Id.).

Dentre o corpo de filmes que são rotulados etnográficos, algumas características também se sobressaem, como um estilo visual e audível que é compartilhado com os filmes documentários e uma dependência da narração ou acompanhamento de materiais escritos para a interpretação antropológica do filme (Id.).

Outros autores discordam dessa posição. Segundo Karl G. Heider, é melhor não tentar definir os filmes etnográficos, pois a maioria dos filmes pode ser considerada como etnografia, já que são feitos por pessoas e dizem algo sobre a cultura dos indivíduos que os fizeram. Também para Walter Goldschmidt, o filme etnográfico é qualquer filme que pretende interpretar o comportamento das pessoas de uma cultura a pessoas de outra cultura. (Apud RUBY, 1975, p.106).¹⁵ Para Ruby, essas definições não são distintivas e alargam a noção de etnografia, ocasionando perda de seu significado.

Para Clarice Ehlers Peixoto, importante é pensar que o filme etnográfico tem, na montagem, no ordenamento das imagens, um sentido discursivo e uma demonstração lógica. “O filme etnográfico tem um tipo particular de gramática, uma sintaxe distinta, na qual elabora um sistema de procedimentos, de figuras de retórica relativamente estáveis: as temáticas, os símbolos, as metáforas variam de acordo com a maneira como cada antropólogo-cineasta interpreta a cultura que estuda e registra” (PEIXOTO, 1998, p. 215).

Um dos consensos na história do documentário etnográfico é o representado pelo trabalho do antropólogo Jean Rouch, embora ele mesmo tenha recusado este rótulo de etnográfico. Nascido em Paris, em 1917, começa a se interessar pela antropologia em 1941. Em 1946, compra uma câmera de 16mm e viaja à África financiado pelo jornal France Presse, realizando seu primeiro filme: *Au pays des mages noirs* (1946/47). Seus filmes tiveram enorme influência no desenvolvimento de um novo cinema e sua obra continua a ser uma referência fundamental para realizadores de todo o mundo.

Em 1961, Rouch realiza, com Edgar Morin, seu filme mais famoso, *Crônica de um Verão*, um retrato da Paris do pós-guerra, marcado pelo clima existencialista. A técnica

¹⁵ Goldschmidt, Walter. *Ethnographic Film: definition and exegesis*. PIEF Newsletter, 1972 e Heider, Karl G. *Ethnographic Film*. Berkeley: University of California Extension Media Center, 1974.

de Rouch incluiu a presença em cena da câmera e do próprio realizador, fazendo perguntas e apresentando a reação dos entrevistados, deixando claro o filme como uma construção.

Para os antropólogos, Rouch é um exemplo do que se chamou “antropologia partilhada”, por desenvolver um método interativo de produção, onde os personagens opinavam sobre as imagens gravadas e a melhor forma de montagem do filme. Assim, em vez de se constituírem como “objetos de estudo”, os personagens eram vistos como “sujeitos” de uma determinada realidade. Jean Rouch usa, ainda, o termo “observação compartilhada” para definir a câmara participante como um terceiro personagem na relação de troca de informações (ROUCH, 1979, p. 56). Essa técnica de mostrar as imagens do filme às pessoas filmadas, procurando discernir o que elas próprias vêem nessas imagens, Robert Flaherty já havia usado quando filmou *Nanook*. “Eu já havia refletido muito sobre o absurdo de escrever livros inteiros sobre pessoas que não teriam acesso a eles aí, de repente, o cinema permite ao etnógrafo partilhar a antropologia com os próprios objetos de sua pesquisa”, diz Rouch (Apud MONTE-MÓR, 2004). Para obter o efeito que pretendia, Jean Rouch se empenhou na construção de um aparelho mais leve e na adaptação de um motor auxiliar para possibilitar a gravação dos sons. Para Rouch, a nova técnica deveria ser aplicada antes que certas manifestações culturais desaparecessem completamente. Suas experiências com o som direto e também com o plano-seqüência serão amplamente exploradas e universalizadas.

Segundo discute MacDougall, é o autor quem decide a pertinência da imagem. Para ele, é sempre o autor quem decide quais “vozes” serão incorporadas ao filme e como apresentar o material filmado, apesar de não poder definir e controlar totalmente o significado que este receberá (MACDOUGALL, 1994, p. 31). Parece-nos que Rouch reconhece exatamente isso: sua responsabilidade pela decisão de filmar, mas também pela manipulação das imagens na montagem; por isso, chamava seus filmes de “ficções etnográficas” ou “ficções que se tornam realidade”.

Deleuze também identifica em Rouch o exemplo de uma nova narrativa que surge nos anos 1960, centrada no discurso indireto-livre, e numa imagem-tempo que marca o documentário contemporâneo. Assim, as imagens do documentário passam a ser temporalizadas e nunca estão no presente. E tanto as personagens quanto o próprio cineasta

se tornam um outro: “‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação da narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz” (DELEUZE, 1990, p. 186)

O que explica esse tipo de narrativa, apoiado na “imagem-tempo”, é para Deleuze o fato de existirem dois regimes predominantes das imagens (sem, contudo, descartar a possibilidade de outros regimes, como, por exemplo, o das imagens eletrônicas digitais):

[...] um regime que se poderia chamar de orgânico, que é o da imagem em movimento, que opera por cortes racionais e por encadeamentos, e que projeta ele mesmo um modo de verdade (a verdade é o todo...). E o outro é um regime cristalino, o da imagem-tempo, que procede por cortes irracionais e só tem reencadeamentos, e substitui o modelo da verdade pela potência do falso como devir (DELEUZE, 1992, p. 86).

3 SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Na literatura sobre o cinema documentário brasileiro vale o que foi abordado no capítulo anterior: as tentativas de delimitar uma história são sempre construções a posteriori, portanto marcadas pelo pensamento que determinou sua produção. Também vale o fato de ser o filme de ficção, e especialmente o longa-metragem, a principal referência dos pesquisadores. No Brasil, só muito recentemente a história do documentário apareceu de forma mais contundente nas construções teóricas sobre o cinema feito no país, como veremos ao final deste capítulo.

Antes de falar especificamente sobre a história do cinema documentário brasileiro, algumas considerações sobre a história do cinema brasileiro devem ser feitas, visando compreender como o documentário insere-se neste contexto. Primeiramente ressaltamos o fato de a história do cinema brasileiro ter sido pensada em termos de determinada periodização e de linhas de produção consolidadas que não abarcaram a totalidade dos filmes produzidos. Como já dito por Jean-Claude Bernardet, não existe um cinema brasileiro, mas existem “cinemas brasileiros” (BERNARDET, 1978), afirmação que supõe o questionamento sobre que tipo de cinema foi alvo privilegiado dos historiadores em cada período.

Seguindo os métodos clássicos da historiografia, alguns pesquisadores brasileiros propuseram categorizações possíveis para o cinema no Brasil, sendo a obra de Paulo Emilio Salles Gomes a de maior repercussão. Ele estabelece, a partir dos anos 1960, um panorama de sua trajetória, identificando nesta os períodos de grande produção e os famosos ciclos regionais de 1896 a 1966 (GOMES, 1980).¹⁶ Paulo Emilio também produz, no início da década de 1970, um ensaio que se tornou clássico – *Trajétoria no subdesenvolvimento* – e que pensa o cinema brasileiro pela ótica da dominação cultural e

¹⁶ A obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, lançada em 1980, reúne três ensaios de Paulo Emilio Salles Gomes: *Panorama do cinema brasileiro 1896-1966* (1966); *Pequeno cinema antigo* (1969) e *Trajétoria no subdesenvolvimento* (1973).

pela reposição de certos impasses na produção relacionados ao subdesenvolvimento técnico-econômico.

Outro elemento a considerar é que, como disse Bernardet, se a história do cinema no Brasil foi tratada sempre de forma globalizante, mais importante que pontuar a continuidade ou ruptura de ciclos é pensar as relações do cinema brasileiro com o cinema internacional e os seus movimentos em cada época (BERNARDET, 1995). Acrescentaríamos aqui as relações com a conjuntura nacional de cada período, visto que as determinações políticas e sociais nos informam sobre os temas e as linguagens privilegiadas. Veremos, mais adiante, que essa discussão sobre a continuidade marcou a trajetória do cinema brasileiro até muito recentemente, sendo clara especificamente na idéia de “retomada”, formulada para conceituar o cinema dos anos 1990.

Um último ponto a discutir, nessa introdução, é a experiência cinematográfica brasileira vivida entre o final dos anos 1950 e meados de 1960, que consolidou uma prática que se estendeu até a década de 1980. O Brasil viveu “o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro”, como disse Ismail Xavier. As discussões da época resultaram num “movimento plural de estilos e idéias que [...], produziu a convergência entre a ‘política de autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação de linguagem, traços que marcaram o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (XAVIER, 2001, p. 14).

Numa trajetória similar à experiência européia e latino-americana, o cinema brasileiro viveu, nessa época, “os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo [...]” (Ibid., p. 15). Utilizando estratégias do cinema político, as discussões giraram em torno da idéia de um “cinema de autor”, e dos rumos do cinema, apontando caminhos “entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinema-vérité*” (Ibid., p. 15). Xavier assim sintetiza a conjuntura que marcou o cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970:

[...] tivemos o apogeu do Cinema Novo e suas correções de rumo em resposta ao golpe militar de 1964, a produção dos filmes que pensaram a crise dos projetos políticos de esquerda, o desdobramento do debate cultural com a emergência, em 1968, do Tropicalismo e, em seguida, do Cinema Marginal, esta proposta radical do final da década que explodiu no momento mais duro do regime militar e se eclipsou, como movimento de grupo, por asfixia econômica e censura policial logo antes do balanço histórico de Paulo Emilio (Ibid., p. 11).

A síntese de Ismail Xavier refere-se ao intervalo de dez anos entre duas obras: Revisão crítica do cinema brasileiro (1963), de Glauber Rocha, e o já citado Cinema, trajetória no subdesenvolvimento (1973), de Paulo Emilio Salles Gomes. Para Xavier, a “diferença de ênfase” destes textos mostra bem a atmosfera de cada conjuntura. Em Glauber, há a defesa do “cinema de autor”, a idéia de um “cinema revolucionário”, e uma “vontade de ruptura”. Em Paulo Emilio, um “princípio de continuidade englobante”. Assim, de uma postura que defendia a revolução, “passamos a uma visão que alia, ao movimento de recuperação da história, o balanço de quem reconhece o peso das conjunturas; não se trata mais de propor o grande salto e sim de afiançar a continuidade de uma tradição (Ibid., p. 12).

A segunda metade da década de 1980, para Ismail Xavier, é marcada pelo declínio do que ele chamara de “constelação do moderno” no cinema brasileiro. A partir de então tal constelação esgotou seu dinamismo e se dissolveu num contexto em que as forças passam a ser outras: a Nova República “enterra de vez uma matriz para pensar o cinema e o país” (Ibid., p. 37), afirmando a técnica e a “mentalidade profissional”. Tendo a produção paulista como principal pólo, o cinema dos anos 1980 busca reconciliar-se com a tradição do “filme de mercado”:

São realizados filmes cheios de citações, nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 1980; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação implicados na linguagem do cinema, descartando-se de vez o “primado do real”, o perfil sociológico das preocupações (Ibid., p. 38).

Todas essas discussões, além das já abordadas no capítulo anterior, refletem nas informações consideradas sobre o documentário brasileiro, que serão vistas a seguir a partir de seus principais marcos histórico-críticos, na trajetória de afirmação deste gênero no Brasil. As transformações no filme na contemporaneidade são examinadas a partir dos conceitos de hibridismo e reflexividade, e do trânsito ou passagem entre imagens de diferentes suportes, bem como dos questionamentos sobre as mudanças efetuadas com o registro digital da imagem.

Para estabelecer um panorama geral sobre as experiências do cinema documentário brasileiro, buscamos identificar seus principais movimentos, desde as origens até a década de 1950, passando pelo marco do Cinema Novo, por sua estreita ligação com a prática do documentário até o cinema da “retomada” que caracterizou as realizações da década de 1990. São apresentados dados sobre o mercado cinematográfico relacionado ao documentário, especificamente no período de 1995 a 2005, sendo ressaltados, em todo esse percurso, os fundamentos teóricos considerados relevantes no que concerne a dados históricos, caracterização de modelos, estilos e idéias predominantes em cada período.

3.1 Apontamentos histórico-críticos sobre o documentário no Brasil: das primeiras experiências ao cinema dos anos 1980

Como no mundo, o cinema no Brasil nasceu do impulso documental de pioneiros interessados no registro de atualidades e na exploração do novo meio cinematográfico, mesmo que como linguagem o gênero documentário só se afirme mais tarde. De forma geral, “o documentário silencioso brasileiro começa em 1898, ocupa com quase exclusividade as telas até 1907 e estende-se até a transição para o sonoro no final dos anos 20 e começo dos anos 30.” (LABAKI, 2006, p. 18)

Para Amir Labaki,

[...] segundo as convenções historiográficas, nos últimos anos cada vez mais discutidas, em 19 de julho de 1898 aconteceu a primeira filmagem, na entrada da baía de Guanabara, por Afonso Segreto (1875-?). Teria sido um *travelling* pela orla do Rio a partir do tombadilho de um navio emblematicamente chamado ‘Brésil’. O registro não resistiu ao tempo e sequer foi fixado na crônica da época (Ibid., p. 17).

Labaki refere-se essencialmente às obras de Paulo Emilio Salles Gomes, já citado, e de Vicente de Paula Araújo (ARAÚJO, 1976), historiadores que determinaram o “nascimento” do cinema no Brasil nessa data específica. Para Jean-Claude Bernardet, não se sabe exatamente os critérios ideológicos que levaram a tal determinação, mas pode-se vislumbrar a lógica evolucionista que marcou esses trabalhos. Na mesma linha, Bernardet cita a obra de Alex Viany (VIANY, 1959), que mesmo sem precisar uma data constrói uma evolução baseada na metáfora do “rapazinho” que não teve uma infância risonha e franca, se tornou homem, levou um tombo e enfrentou crises (BERNARDET, 1995).

Bernardet alerta que a necessidade de um marco inaugural para o cinema sugere um desenvolvimento cronológico linear, o que não ocorreu, e que considerar uma filmagem como marco e não uma exibição pública é uma opção que projeta o quadro ideológico vigente quando da elaboração do discurso histórico: “Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público” (Ibid., p.26).

Em relação às primeiras experiências do cinema documentário no Brasil, seguindo a trilha de Paulo Emílio Salles Gomes, Amir Labaki cita o trabalho de pioneiros em diversos estados brasileiros: os irmãos Botelho, no Rio de Janeiro; Antonio Campos, em São Paulo; Aníbal Requião e João Batista Groff, no Paraná; Eduardo Hirtz, Giuseppe Fellipi e Carlos Comelli, no Rio Grande do Sul; Iginio Bonfioli, Aristides Junqueira, em Minas Gerais; Walfredo Rodrigues, na Paraíba; e Adhemar Bezerra, no Ceará (LABAKI, 2006, p. 18-19).

Podemos considerar que somente após essas primeiras experiências, mais focadas na experimentação, na documentação e no registro, surgem os primeiros marcos significativos do documentário brasileiro, expressos no trabalho de dois realizadores e em

um filme: Silvino dos Santos, Luiz Thomaz Reis e *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (1929). Labaki lembra que, na história do documentário, Santos e Reis inscreveram-se entre os primeiros documentaristas mundiais.

3.1.1 Do cinema etnográfico e educativo ao proto-cinema novo: o documentário brasileiro na primeira metade do século XX

A produção documentarista no Brasil afirmou-se, inicialmente, por um viés etnográfico-científico, e pela tematização da Amazônia. Primeiro com o português Silvino Simões dos Santos e Silva ou Silvino Santos (1886-1970), responsável por grande parte do acervo de imagens fotográficas da Amazônia do início do século XX. Santos produziu, a partir de 1914, quase cem filmes, destacando-se *Terra Encantada* (1923), *No Rastro do Eldorado* (1925) e *No Paiz das Amazonas* (1922), seu principal longa-metragem (DE TACCA, 2004). O projeto de tal filme “nasceu da encomenda de J. G. Araújo para um filme de propaganda sobre a pujança econômica do estado do Amazonas, com vistas a exibição na Exposição do Centenário da Independência brasileira, realizada em 1922 na então capital, Rio de Janeiro” (LABAKI, 2006, p.23). O filme alcançou sucesso à época, tendo inclusive cópias distribuídas em outros países.

Seguindo a mesma linha etnográfica-científica de documentar a Amazônia, destaca-se a produção cinematográfica do Major Luiz Thomaz Reis, principal fotógrafo e cinegrafista da Comissão Rondon, nesta responsável pela “Secção de Cinematographia e Photographia”, criada em 1912. No painel apresentado por Fernando de Tacca sobre a produção cinematográfica da Comissão Rondon, que realizou vasta documentação visual sobre os povos indígenas e os modos de vida da Amazônia, na primeira década do século XX, Thomaz Reis é considerado peça fundamental.

A documentação imagética foi considerada por Rondon como um dos pólos das atuações científicas da Comissão; por isso, seus relatórios ao governo brasileiro incluíam, como “*estratégia de marketing*”, material fotográfico e cinematográfico (DE TACCA, 2004).

Se a persuasão atingia as autoridades através das fotografias, as apresentações dos filmes e os artigos publicados nos principais jornais do país visavam principalmente outro grupo formador de opinião, a elite urbana sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro, e Rondon alimentava o espírito nacionalista construindo etnografias de um ponto de vista estratégico (Ibid., p. 316)

Pelo cruzamento de informações sobre a filmografia da Comissão, Fernando de Tacca aponta, no período de 1915 a 1938, diversos filmes realizados por Thomaz Reis, embora poucos tenham sido preservados: *Expedição Roosevelt ao Mato-Grosso* (1915); *Rituaes e festas Bororo* (1917); *De Santa Cruz* (1917); *Indústria da borracha em Minas Gerais e no Amazonas* (1917); *Inspecção no Nordeste* (1922); *Ronuro, selvas do Xingu* (1924); *Operações de guerra* (1926); *Viagem ao Roraima* (1927); *Inspecção de fronteiras – Mato Grosso e Paraná* (1931) e *Inspectorias de fronteiras* (1938). (Ibid., p. 318)

Rondon e Reis formam um único e inseparável olhar articulado que fornece visibilidade das diferenças étnicas e de contato no Brasil daquela época, responsável por permanências sígnicas no imaginário brasileiro no roteiro entre a imagem do selvagem ao integrado. (Ibid., p. 370)

Para diversos pesquisadores, Thomaz Reis é um pioneiros internacionais do cinema etnográfico, especialmente pelo filme *Rituaes e festas Bororo*. “Seu estilo progrediu com o tempo do mero registro a estudadas composições de seqüências. Contudo, seu olhar não poderia deixar de trazer marcas de seu tempo – o positivismo científico, um etnocentrismo algo rousseauiano, certo patriotismo exacerbado” (LABAKI, 2006, p. 29).

Patrícia Monte-Mór destaca a continuidade das experiências da Comissão Rondon no Serviço de Proteção aos Índios, em que atuaram nas décadas seguintes vários fotógrafos e cinegrafistas, além de antropólogos como Darcy Ribeiro. Monte-Mór também pontua outras iniciativas pioneiras relacionadas ao cinema etnográfico, como o filme *Rondônia* (1912), de Roquette-Pinto, parte do acervo do Museu Nacional, no Rio de Janeiro; além dos filmes de Claude e Dina Lévi-Strauss, nos anos 1930 (MONTE-MÓR, 2004).

Na história do documentário brasileiro, após o trabalho etnográfico de Silvino Santos e Thomaz Reis, um filme se destaca: *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolph Lex Lustig, considerado “o mais importante documentário urbano da era silenciosa no Brasil” (LABAKI, 2006, p. 29). O filme enquadra-se nas “sinfonias da metrópole”, filmes que no mesmo período retrataram um dia na vida de uma grande cidade, como *Rien que les heures* (1926), de Alberto Cavalcanti, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e *O homem da câmara* (1929), de Dziga Vertov. O filme “representa, no campo das idéias, uma espécie de manifesto audiovisual ufanista-futurista, em sintonia com certas tendências do movimento modernista desencadeado, na própria São Paulo, pela Semana de Arte Moderna de 1922”. (Ibid., p. 34)¹⁷

Após esses marcos iniciais, podemos considerar que um novo momento na história do documentário brasileiro surge articulado com a produção de Humberto Mauro (1897-1983), iniciada do final dos anos 1920 e estendendo-se até a década de 1950, além de todas as produções focadas num certo tipo de cinema educativo que foi valorizado no Brasil nesse período.

Humberto Mauro iniciou sua carreira em Cataguases (MG) em 1926, e partilhou “com o grupo de Cinearte, a revista de cinema carioca dirigida por Adhemar Gonzaga, o repúdio ao filme ‘natural’” (Ibid., p.261), a oposição aos trabalhos focados em paisagens inusitadas, selvagens e inexploradas. Para Scheila Schvarzman, a trajetória e o envolvimento paulatino de Mauro com o cinema documentário “explicam a própria evolução e as tensões da aceitação do filme documental no Brasil desde meados dos anos 1920 e a opção oficial pelos filmes educativos nos anos 30 até a plenitude do documentário a partir dos anos 1950” (SCHVARZMAN, 2004, p. 261).

Schvarzman lembra a tônica moralista dos discursos sobre o cinema que predominaram no Brasil até o início da década de 1930 – quando se instalou oficialmente a censura –, que se dividem em duas posturas a partir de então: uma preocupada com a qualidade e conteúdo dos filmes em relação ao seu público e outra com a produção de obras que refletissem de forma “adequada” a realidade nacional. Em ambos os casos, o cinema é

¹⁷ Segundo Scheila Schvarzman, em 1927, Humberto Mauro realizou a *Symphonia de Cataguases*, embora não se tenha registros do filme.

percebido como instrumento de muitas possibilidades, mas que é preciso saber “dominar corretamente”.

Para tanto, impõe-se, por um lado, a existência de algum tipo de controle que impeça a divulgação indiscriminada de mensagens [...], e, por outro lado, medidas que incentivem a produção e exibição de um “bom” cinema nacional, como pleiteavam, por exemplo, Adhemar Gonzaga ou intelectuais e educadores como Roquette-Pinto e Jonathas Serrano, favoráveis à produção nacional de filmes educativos como parte de uma estratégia de transformação cultural e modernização de forma massiva que atingisse eficazmente os iletrados (Ibid., p. 265).

De 1928 e 1933, as obras ficcionais de Mauro (em Cataguases e na Cinédia, estúdio de Gonzaga no Rio de Janeiro) já manifestam sua aproximação com o documentário, observada em filmes como *Braza dormida* (1928), *Sangue mineiro* (1929), *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga bruta* (1933). Para Schvarzman, Humberto Mauro mostra “um olhar documental que se detém deliberadamente na descrição das paisagens, das habitações, dos gestos humanos, do funcionamento de maquinários e formas de trabalho [...]. Em Mauro, desde os primeiros filmes, a câmera funciona como instrumento de desvendamento do real” (Ibid., p. 263).

Em 1932, o decreto-lei 21.240 obrigou que curtas-metragens educativos realizados no Brasil fossem exibidos antes de cada sessão de filme de longa-metragem estrangeiro. Tal decreto significou “um desejo deliberado de controlar e ordenar a produção fílmica nacional, ao mesmo tempo em que são oferecidos incentivos à produção em geral” (Ibid., p. 268). Segundo Schvarzman, isso marcou uma inflexão na história do documentário e da própria atividade cinematográfica, pois instituiu uma censura nacional que valorizou as produções feitas nos moldes considerados adequados pelo Estado.

Em 1936, surge, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), cuja atuação destacou-se pela produção de curtas e médias metragens de caráter didático-científico. Para Fernão Ramos, o documentário brasileiro, desde o cinema falado até o surgimento da geração cinemanovista, articula-se

principalmente em torno dos trabalhos de Humberto Mauro e do INCE. Sob essa perspectiva,

[...] [o] projeto do INCE embute uma visão do cinema documentário marcada pelo viés educativo, dentro de uma ideologia interventora e centralizadora das atividades do Estado (estamos às vésperas da ditadura do Estado Novo). O conceito de educação, ou cinema educativo, é o verniz que cobre a visão do que é o gênero documentário, justificando e permitindo o apoio do Estado à atividade cinematográfica, com base em um viés preservacionista e culturalista (RAMOS, 2000, p.194-96).

Considerando o projeto do INCE, não podemos deixar de estabelecer relações com o movimento que se afirmou na história do documentário mundial a partir da década de 1930, com John Grierson e o predomínio de uma visão educativa e social do cinema, mesmo que adaptado à realidade brasileira. Amir Labaki define essa idéia, ao dizer que o projeto do INCE “combinava o documentarismo instrumental de John Grierson ao preservacionismo cultural de Mário de Andrade” (LABAKI, 2006, p. 40), sendo que na primeira fase da atuação de Humberto Mauro (1936-1947) predominou o primeiro fator, e na segunda fase (1947-1964), o segundo.

Dessa primeira fase, em que se manifesta a influência de Roquette-Pinto na definição das temáticas, predominam os assuntos de caráter científico, os “vultos” de personalidades, escritores, pensadores e músicos, e os temas de cultura popular e folclore tratados por um viés erudito (SCHVARZMAN, 2004). Em seus dez anos iniciais, o INCE se dedicou “a construir a imagem de um país portentoso, dotado de uma natureza pródiga, uma ciência capaz de decifrá-la contendo e reparando as dificuldades, e grandes homens aptos a conduzir a nação ao grande destino inscrito nas promessas da natureza”. (Ibid., p. 287).

Com o fim do Estado Novo e a saída de Roquette-Pinto, o Ince, tal como fora concebido, torna-se um anacronismo. [...] A utopia transformadora que se assentava sobre o cinema e a educação desaparece. Nó pós-guerra, o enfoque econômico toma o lugar estratégico da educação, e o desenvolvimento, a forma de conceber

a construção nacional. Assim, não há mais um projeto político de utilização oficial do cinema (Ibid., p. 288).

Nesse segundo momento, a produção de Humberto Mauro é marcada por uma visão rural, mineira e musical do Brasil, como em *Carro de bois* e *Engenhos e usinas* (ambos de 1955) e nas *Brasilianas*, produzidas desde 1945, “com músicas do cancionero popular reunidas por Villa-Lobos” (Ibid., p. 273). Ao que parece,

[...] [todos] esses filmes apontam para a volta de um tempo perdido, como se a infância ou a natureza fossem realmente dóceis, desprovidas de conflitos e dores. Além disso, o território da felicidade é figurado unicamente no campo, como se na cidade o homem tivesse se partido, perdido o contato com a sua essência. O Brasil essencial é figurado no campo, na terra, lugar das origens. Deixou de ser extraordinário. Mauro registra um país ordinário (Ibid., p. 291).

Em relação a Humberto Mauro ressaltamos, por fim, sua última produção no INCE, de 1964, *A velha a fiar*, uma reflexão sobre o próprio fazer cinematográfico que fecha um período na história do cinema brasileiro. No filme, os elementos da canção popular são introduzidos em formas fixas paralelamente às imagens da velha em sua roca, sendo os cortes pontuados por uma estrutura musical repetitiva e de ritmo crescente. Para Schvarzman, a imagem “desfia-se como na roca da velha, pela evidência da montagem” (Ibid., p. 296). “Com isso, *A velha a fiar* é, a um só tempo, reflexão sobre a vida que passa, o envelhecimento do próprio diretor e uma revelação de seus instrumentos. A suposta ingenuidade dissolve-se na reflexão sobre seu ofício e sua matéria” (Ibid., p. 296).

Por terem em comum a idéia de preservação da cultura popular, Labaki relaciona os últimos documentários de Humberto Mauro aos marcos seguintes do documentário brasileiro, representados pelos filmes *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni em parceria com o fotógrafo Mário Carneiro, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Para Fernão Ramos estes dois filmes foram os precursores do Cinema Novo no Brasil, que teve como marca a produção de documentários (RAMOS, 1990, p. 362).

Arraial do Cabo relaciona tradição e modernidade numa colônia de pescadores próxima a Cabo Frio (RJ). Labaki comenta que o tema é o mesmo de *Engenhos e usinas*, de Humberto Mauro. Ambos os filmes “partilham a mesma nostalgia pré-moderna, o mesmo desconforto diante da chegada da máquina e o mesmo cuidadoso tratamento técnico de som e imagem, ainda não sincrônicos. [...] A ideologia cinemanovista de ode ao “povo” pedia passagem, aqui ainda sob um tratamento classicista” (LABAKI, 2006, p. 41).

Linduarte Noronha filma *Aruanda* em 1960, na Paraíba, curta-metragem que partiu de uma reportagem jornalística e fez um estudo sobre a evolução de um quilombo. O filme alcançou projeção nacional ao expor a miséria do campesinato brasileiro. Para Bernardet, este filme conseguiu formar um “certo espírito”, atingindo os espectadores por seu tema, sua produção e suas formas. Realizado em um Estado extremamente pobre, ele confirma que “a produção de um cinema socialmente significativo não depende da riqueza dos meios”.

A precariedade dos meios é tomada como a expressão de um cinema que se afasta do modelo hollywoodiano tanto quanto do “padrão de qualidade” da Vera Cruz, e que se assume sem vergonha como aquilo que é. Esta “pobreza” da forma deixa de ser a consequência do subdesenvolvimento para se tornar sua expressão, e é também a expressão da pobreza mostrada na tela (BERNARDET, 1985, p. 192).

Amir Labaki lembra que *Aruanda* fez escola. “Toda uma geração de documentaristas paraibanos se desenvolveu a partir dele: Vladimir Carvalho, Ipojuca Pontes, João Ramiro Melo” (LABAKI, 2006, p.45). Labaki analisa, ainda, que a influência de *Aruanda* transcendeu a esfera do documentário, “marcando os clássicos centrais do nascente Cinema Novo, *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*” (Ibid., p. 47).

Para Ismail Xavier, o cinema moderno brasileiro se desenvolveu especialmente com Nelson Pereira dos Santos, sendo o filme *Rio 40 graus* (1954) considerado uma das principais referências nessa transição. Segundo Xavier, o filme é um “proto-Cinema Novo”, dialogando, sobretudo, “com o neo-realismo e a comédia popular brasileira” (XAVIER,

2001, p. 16). Esse tratamento realista é seguido também em *Rio, Zona Norte* (1957), também de Nelson Pereira, *Cinco vezes favela* (1962), filme de cinco episódios, dirigidos por Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges. Porém essa idéia de um cinema “realista” que surge neste período e se concentra na abordagem do espaço urbano, especialmente da favela, será discutida no próximo capítulo, item 4.1, tratando-se essencialmente da tematização da violência urbana no cinema.

3.1.2 Superação de modelos e renovação de linguagem: a transformação do documentário brasileiro do Cinema Novo aos anos 1980

Os anos 1960 e 1970 no cinema brasileiro destacaram-se na produção de filmes documentários, em sintonia com a revolução proposta pelo desenvolvimento tecnológico que resultou nas câmeras portáteis de som sincrônico e pelos movimentos do Cinema Verdade e no Cinema Direto, mencionados no capítulo anterior. O documentário brasileiro vive, ao final da década de 1950, o início do seu Cinema Novo, período marcado pela proposta de uma nova estética, por intensa renovação de linguagem que incluiu novas estratégias narrativas e novos temas. De uma forma geral, o movimento focou sua atenção no registro “das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas, da música, etc.”, mas também na problemática social e na preocupação com a linguagem (BERNARDET, 1985).

Para Francisco Elinaldo Teixeira, as transformações das formas do documentário brasileiro a partir do Cinema Novo podem ser compreendidas pela análise de três textos, considerados referências centrais do gênero no Brasil: o livro *Cineastas e imagens do povo* (1985), de Jean-Claude Bernardet, e os ensaios *Anti-documentário, provisoriamente* (1972), de Arthur Omar, e *Auto-reflexividade no documentário*, (1997), de Sílvio Da-Rin.¹⁸ Esses trabalhos, para Teixeira, formam um conjunto de proposições em que se identificam três modelos e formas de superação:

¹⁸ A estes acrescentaremos outras referências dos próprios Bernardet, Omar e Da-Rin, além de Ismail Xavier e Amir Labaki.

1 – Um *modelo ficcional*, calcado na “função-espetáculo”, que apresenta a realidade documental como uma ficção, com sua contrapartida em peças experimentais implicadas com uma desarticulação da linguagem documental dominante (Omar); 2 – Um *modelo sociológico*, tributário da crença clássica na possibilidade de atingir um real bruto, com sua superação em documentários concebidos como “discursos” construídos no real (Bernardet); 3 – Um *modelo ilusionista*, herdado da “forte presença do griersonismo” desde a nascença do documentário, cuja problematização se dá com o surgimento de tendências reflexivas que põem em foco os processos de representação documental (Da-Rin) (TEIXEIRA, 2004, p.30).

Para Arthur Omar, o documentário, por carecer de história, linguagem e estética próprias, constituiu-se como um “espelho da ficção”, um “subproduto da ficção narrativa” (Ibid., p. 31-34): “o cinema de ficção, com seus dispositivos narrativos, visa ‘tornar mais real o que ele queria apresentar como realidade, e o documentário, cujo desenvolvimento foi mera absorção desses dispositivos, acaba apresentando a sua realidade documental como se fosse ficção’” (Ibid., p. 31).

Assim, Omar parte de uma visão negativa, desconstrutivista do documentário para discutir a construção de uma nova prática documental, orientada pela experimentação, que constituiria uma espécie de “contrapartida dessa determinação ficcional”: o antidocumentário. Esta idéia de experimentação reflete um contexto específico da cinematografia brasileira, a década de 1970, e, conforme abordamos no capítulo anterior, é justamente a característica apontada por Bill Nichols que permitiu ao documentário manter-se como um gênero ativo.

Para Omar, o antidocumentário parte da linguagem do documentário e a inverte, reorganizando os elementos do filme em novas combinações. Ele cita o exemplo do filme *Congo*, onde a palavra escrita, que é um elemento totalmente dominado no documentário, corresponde a 90% do filme:

Não estou propondo uma nova visão da congada, o Congo, objetivamente, não é o tema do filme, o tema é a tensão entre o conhecimento erudito e uma prática popular que está colocada em outro nível de realidade e que em última instância não se comunica.

Eu quero questionar a estrutura do documentário como sendo produtor da satisfação do conhecimento, porque na verdade você só vai ter a sensação de conhecer, quando aquele objeto estiver longe de ser apreendido. Eu não trato desse objeto. Trato da maneira como esse objeto é tratado por um determinado discurso. Isso é o antidocumentário – é quase um filme epistemológico. [...] ... a idéia do antidocumentário é uma reflexão sobre a ilusão de conhecimento, ele tem um sentido mais negativo ... ele alude ao seu objeto, ele domina o objeto (Apud RAMOS, 1993).

Jean-Claude Bernardet observa que *Congo* se enquadra tematicamente em várias produções do período focadas em aspectos culturais tradicionais das zonas rurais brasileiras, “quer sob o pretexto de promover a cultura popular, de registrar a memória da nação, ou de documentar tradições que o avanço do capitalismo fazia desaparecer” (BERNARDET, 1985, p. 94), mas difere totalmente da idéia dominante de acreditar plenamente na possibilidade de o cinema conservar tais manifestações. Bernardet analisa que esse filme “sonega radicalmente o seu referente, ou aparente referente” (Ibid., p. 94), fazendo sobressair um discurso que manifesta a voz do documentarista.

Neste filme sobre a congada, não haverá nenhuma imagem, fixa ou em movimento, de congada. O processo analógico recua a ponto de 114 dos 148 planos do filme serem constituídos por letreiros. E dos 34 planos que não são letreiros, apenas 24 são filmados ao vivo, sendo os outros fotografias fixas, páginas de livro ou fotogramas pretos ou brancos (Ibid., p. 94).

Para este autor, o filme de Omar já mostra o rompimento com um modelo sociológico predominante nos anos 1960 e que será analisado a seguir.

Jean-Claude Bernardet identifica, no contexto sócio-cultural do início dos anos 1960, “marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a realidade social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade” (BERNARDET, 1985, p.7), a predominância de um “modelo sociológico” que perpassa a construção dos filmes. Assim, um “espírito sociológico” pode ser visto em filmes como *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno; *Maioria absoluta* (1964-66), de Leon Hirzman; *Subterrâneos do futebol* (1965), de Maurice Capovilla; *Passe Livre* (1974), de

Oswaldo Caldeira e *Opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabour. Tais filmes concentram-se na realidade da produção e das condições proletárias de trabalho, sendo que o “instrumento para compreender a realidade é a sociologia e, conseqüentemente, a exterioridade do sociólogo em relação ao objeto de sua ciência” (Ibid., p.8).

Sobre *Viramundo*, Bernardet analisa as vozes diversificadas do filme que “não falam da mesma coisa e não falam do mesmo modo” (Ibid., p. 11) e destaca a voz do locutor, sempre *over*, identificada como “a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” (Ibid., p. 13). Os entrevistados, operários migrantes em São Paulo, relacionam sua condição à questão da terra, funcionando como uma amostra que é exemplificada pela voz do locutor, atestando a veracidade de seu discurso. São “matéria-prima” para a construção dos tipos pretendidos para o realizador, construção que, neste filme como em outros do período, caracteriza o modelo sociológico.

Cada operário entrevistado funciona, assim, como uma espécie de “singular generalizante”. O funcionamento básico de produção de significação do filme se dá, então, pela construção de tipos, e pela construção de uma “relação particular/geral” que funciona em complementaridade. “O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito àqueles indivíduos que vemos na tela [...], mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno.” (Ibid., p.14). Além disso, o discurso elaborado em *Viramundo* sobre os migrantes e sua condição é afirmativo, e evita qualquer problematização. Mas Bernardet ressalta que a linguagem unívoca desse filme corresponde ao que, na época, era possível ao gênero documentário.

Amir Labaki, falando tecnicamente sobre o mesmo filme, lembra um dispositivo fundamental que distinguiu *Viramundo* dos anteriores: a entrevista. Para o autor, o filme foi “um dos primeiros exemplos acabados de documentários brasileiros influenciados pelas novas possibilidades técnicas e estéticas do Cinema Direto [...]. Equipamentos mais leves, filmes mais sensíveis, gravação de som sincrônico à imagem” (LABAKI, 2006, p. 48-9).

Em *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, Labaki reconhece o primeiro exemplo acabado de Cinema Verdade no Brasil. Para Bernardet este filme inova ao usar

uma locução mais próxima (o “nós” e o “tu”) e não isolada no mundo da ciência. Em *Opinião pública*, de Arnaldo Jabour, identifica ecos das experiências de Jean Rouch e Edgar Morin, “com sua rede de entrevistas caoticamente tecida e alongada” (Ibid., p. 53).

Para Bernardet, *Opinião Pública*, mesmo usando o mesmo sistema particular/geral e de construção de tipos presente desde *Viramundo*, é inovador na explicitação de sua metodologia e na presença da classe média. Ao focar numa realidade próxima, “o cineasta exorciza a classe média” (Ibid., p. 58) e faz “oscilar o filme entre a postura científica que institui o outro, e a identificação”. Esse “olhar no espelho perturba o método” (Ibid., p. 51). Ismail Xavier lembra, ainda, que ao expor a classe média, *Opinião Pública* também deixa escapar outros dados “sobre a vida urbana, sobre os delírios de todo dia, sobre o grotesco da cultura de massa, que solicitam outros enfoques na lida do cinema com a experiência brasileira” (XAVIER, 2001, p. 63).

Jean-Claude Bernardet explica como se deu a superação desse modelo sociológico (mesmo que tenham permanecido vestígios da atitude sociológica), num movimento “em direção a uma realidade que não mais se define pela produção material, mas se caracteriza pelo imaginário e a produção simbólica” (Ibid., p. 187). Sob a influência

[...] da evolução política posterior ao golpe militar de 1964, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimento das “minorias”, que colocaram a questão do outro, da evolução do Cinema Novo e da perda de sua hegemonia ideológica e estética, das preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem, este cinema documentário viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital. O “modelo sociológico”, cujo apogeu situa-se por volta de 1964-1965, foi questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram (BERNARDET, 1985, p.8).

Segundo Bernardet, os exemplos desse rompimento se manifestam inicialmente em João Batista de Andrade, em *Liberdade de imprensa* (1967) e *Migrantes* (1972). No primeiro filme destaca uma nova postura assumida pelo diretor, que transmite informações aos entrevistados e filma suas reações. Assim, o filme “provoca uma alteração do real” que

é filmada e que quebra um tabu: o de “que o documentário deva e possa apreender o real tal como é, independente da situação da filmagem” (Ibid., p. 64). Em *Migrantes*, João Batista de Andrade aprofunda essa estratégia de intervenção e subverte o esquema de construção de tipos: ao calar as perguntas o entrevistador dialoga, fazendo “aparecer o indivíduo que estava soterrado debaixo dos tipos, das amostras, das exemplificações” (Ibid., p.72).

Outros filmes citados por Bernardet exemplificam a ruptura com o modelo sociológico: *Lavrador* (1968), de Paulo Rufino, *Indústria* (1968), de Ana Carolina Soares e *Congo* (1972), de Arthur Omar, onde se exhibe o discurso cinematográfico e “a voz do documentarista”; *Tarumã* (1975) e *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aluysio Raulino, onde predominam “a voz do outro”; *Os queixadas* (1978), de Rogério Corrêa, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade e *Porto de Santos* (1980), de Aluysio Raulino, onde se destacam as ações políticas, o “outro em greve”; além da outra vertente de *O velho e o novo - Oto Maria Carpeaux* (1966), de Maurício Gomes Leite e *Cultura e Loucura* (1973), de Antônio Manuel; e de *Gilda* (1976), de Augusto Sevá, *Destruição cerebral* (1976), de Carlos Fernando Borges, José Carlos Avellar e outros, e *Iaô* (1974), de Geraldo Sarno, onde o outro já não é espetáculo nem objeto de estudo.

Ao colocarem com intensidade a busca pela voz do outro, tais filmes também intensificaram a voz do documentarista, especialmente porque foram produzidos em meio à crise vivida após o golpe militar. O fracasso político da “transformação revolucionária e popular da sociedade” soma-se a um fracasso ideológico que se manifesta nos filmes. A linguagem se torna fragmentada, ambígua, reflexiva, características que no final dos anos 1970 passam a fazer parte dos filmes.

A voz do outro desponta tanto pela força dessa voz que obriga o documentarista a deixar seu tom absoluto, quanto pela crise pela qual ele passa; a valorização do discurso do documentarista é tanto reflexão sobre si e até narcisismo, quanto expressão de um relativismo que propicia o aparecimento das relações de classe que atuam nos filmes (Ibid., p. 191).

Antes do comentário sobre a passagem do modelo ilusionista – último modelo analisado por Elinaldo Teixeira –, ao modelo reflexivo, serão traçados outros percursos

propostos por Amir Labaki e Ismail Xavier. Na historiografia que Labaki construiu, três datas são consideradas essenciais para a compreensão do documentário produzido pelos jovens cinemanovistas brasileiros que passa por sua articulação com o grupo paulista liderado pelo fotógrafo e produtor Thomas Farkas e pelas visões do Cinema Direto e Cinema Verdade. A primeira data refere-se à Bienal de São Paulo, de 1962, coordenada por Jean-Claude Bernardet, que incluiu uma homenagem ao cinema brasileiro e exibiu *Aruanda, Arraial do Cabo*, além de documentários de Joaquim Pedro de Andrade e Luis Paulino dos Santos, entre outros.

A segunda data refere-se ao período de novembro de 1962 a fevereiro de 1963; com a organização de um seminário de introdução ao documentário ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff, no Rio de Janeiro, reunindo nomes como Arnaldo Jabour, Domingos de Oliveira, Eduardo Scorel. A novidade trazida por Sucksdorff foi um gravador Nagra. “Um único curta foi realizado, *Marimbas*, dirigido em março por Vladimir Herzog, documentário de entrevistas com pescadores do posto 6 de Copacabana, naquele que é o primeiro filme a utilizar tomadas com som captado por Nagra” (LABAKI, 2006, p. 50).

A terceira data aludida por Labaki é o ano de 1963, que estabeleceu uma parceria entre cineastas brasileiros e argentinos. Vladimir Herzog e Maurice Capovilla vão à Argentina, e em 1964 Fernando Biriri e outros realizadores da Escola Documental de Santa Fé chegam a São Paulo, iniciando contatos com Thomas Farkas para um projeto abortado logo pelo golpe de 1964 (LABAKI, 2006). Portanto,

[...] [é] este o caldo de cultura que estimula o desenvolvimento da escola brasileira de Cinema Direto, que assume a denominação de Cinema Verdade entre os realizadores do Cinema Novo no Rio de Janeiro e os cineastas articulados por Farkas em São Paulo. “Uma câmera na mão, uma idéia na cabeça”, bradava Glauber. “O Cinema Novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade”, defendeu Sarraceni (Ibid., p. 51).

Amir Labaki alerta, no entanto, para a confusão entre Cinema Novo e Cinema Verdade e propõe uma revisão: “A primeira classificação caberia à produção ficcional destes cineastas. Mas a intensa atividade deles todos em documentários vincula-se

sobretudo à segunda escola [...]. Esta trajetória híbrida é uma das marcas e forças dessa geração” (Ibid., p. 51).

Devemos destacar, ainda, o envolvimento de Glauber Rocha com o documentarismo, seja na produção de documentários ou em seu “desejo de história”. Principal articulador e realizador do Cinema Novo, Glauber iniciou sua trajetória na passagem dos anos 1950 para 1960, tendo realizado os documentários *Amazonas* (1965), *Maranhão 66* (1966), *História do Brasil* (1974) e *Di-Glauber* (1977).

A partir da ótica do Terceiro Mundo, e considerando as idéias de dominação e resistência, o cinema de Glauber manifesta um

movimento expansivo, articulando os temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo [...]. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grandes escalas, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações das experiências de grupos, classes, nações (XAVIER, 2001, p. 117-18).

Para Ismail Xavier, a passagem dos anos 1950 aos 1960 manifestou o questionamento do “mito da técnica e da burocracia da produção” dos projetos típicos da Vera Cruz ou da comédia popular – e o desejo de atualidade, traduzido no ideário da “estética da fome”, onde escassez de recursos se transforma em força expressiva. “Os filmes documentários [...] definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira ‘descoberta do Brasil’, expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época” (Ibid., p. 27).

Já na passagem dos anos 1970 para os anos 1980, Xavier observa que o documentário, bastante próximo ao movimento sindical, faz emergir um “cinema militante”, com Renato Tapajós, João Batista de Andrade e Leon Hirszman. Xavier destaca ainda os cineastas Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, com o documentário *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), além de um outro documentário que retoma o diagnóstico totalizante e fecha um ciclo de vinte anos de história: *Cabra marcado pra morrer* (1984), de Eduardo Coutinho. Para o pesquisador, este filme sintetiza os vinte anos de experiência

do cinema e da história brasileira, fazendo um amplo recorte político, social, antropológico e fílmico dos trajetos do país e do próprio cinema. Iniciado em 1964 e lançado em 1984, *Cabra marcado para morrer* mostra o caminho de volta ao mundo histórico, caminho de recomposição da identidade no encontro e re-encontro com Elizabeth Teixeira, viúva de um líder camponês assassinado. Diz Xavier:

Entre *Cabra 64* e *Cabra 84*, as questões permanecem – repressão, posse da terra, reforma agrária, sindicalização rural, migração –, mas não nos mesmos termos, assim como a filmagem se reinstaura, mas não nos mesmos termos. O primeiro encontro cineasta-viúva se desdobra no filme de ficção cujos fragmentos indicam um estilo de cinema didático, mescla de neo-realismo [...] e idealização da imagem do oprimido no estilo CPC. O segundo encontro é já resgate de uma experiência comum e, dada a nova conjuntura do cinema na era da TV e a experiência acumulada pelo documentário brasileiro, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como *discurso sobre* estados de consciência e evolução de destinos (XAVIER, 2001, p. 112).¹⁹

Para Consuelo Lins, *Cabra marcado para morrer* ecoa os sinais da renovação cinematográfica da década de 1960, especialmente de Jean Rouch e Edgar Morin em *Crônica de um verão*, filme que para esta autora parece “uma inspiração possível” à metodologia de Coutinho, do filme dentro do filme. *Cabra marcado* “não deixa, a seu modo, de subverter as fronteiras entre vida e arte, entre ator e personagem, entre cineasta e situação filmada, entre o filme e o espectador; não deixa de ser um documentário sobre uma ficção, um filme dentro de um filme” (LINS, 2004, 41). Sobre o papel de Eduardo Coutinho na trajetória do documentário brasileiro falaremos mais adiante, visto ser este o principal documentarista brasileiro em atividade.

Por fim, tendo mostrado o percurso de superação de um modelo ficcional, especialmente no cinema de Arthur Omar, e de um modelo sociológico, nas experiências do

¹⁹ A participação do movimento estudantil no processo de revitalização do gênero documentário, através do Centro Popular de Cultura (CPC) foi importante no Brasil. O CPC produziu *Cinco vezes favela* (1962) e iniciou a produção de *Cabra marcado*.

Cinema Novo que tomaram o filme como um discurso construído, o último modelo a ser superado, como aponta Francisco Elinaldo Teixeira a partir das reflexões de Silvio Da-Rin, é o modelo ilusionista, focado no espetáculo. Tal modelo é problematizado pelas tendências reflexivas que surgiram no cinema no final da década de 1960, e também caracteriza o documentário contemporâneo (lembrando ainda que essa tensão ilusão-reflexão pode ser identificada em vários períodos da história da arte). Questionando o ilusionismo cinematográfico, os modos de representação baseados nas regras de continuidade e montagem transparente, se propôs, num “contexto politizado e radicalizado” na França, em 1968, um discurso “que exhibe suas marcas e deixa transparecer as funções sociais e materiais em que se baseia” (DA-RIN, 2004, p. 169).

No campo do documentário, esse discurso é identificado por Bill Nichols, conforme mencionamos no capítulo anterior, como uma tendência “auto-reflexiva” de representação e que questiona o filme como janela aberta para a “realidade”. Isso exigiu uma nova postura do documentarista, mais crítica tanto em relação à forma de tratar os temas como no que diz respeito às relações com o documentado e com o espectador. Para Da-Rin, a auto-reflexividade de certos filmes documentários recentes mostra que “o espelho que um dia pretendeu refletir o ‘mundo real’ agora gira sobre seu próprio eixo para refletir os mecanismos usados na representação do mundo” (DA-RIN, 2004, p. 186).

Para Fernão Ramos, o foco participativo-reflexivo está em sintonia “com a carga ideológica do pós-estruturalismo, vindo a constituir-se no horizonte ético dominante da produção documentária até os dias de hoje” (RAMOS, 2005, p. 175). Esta idéia será examinada a seguir, ao tratarmos especificamente do documentário brasileiro contemporâneo.

3.2 O documentário brasileiro contemporâneo

O documentarismo brasileiro tem mostrado sua vitalidade na contemporaneidade. Abordaremos neste item as principais características desse gênero na

atualidade, a partir das idéias de reflexividade e hibridismo, das implicações do uso do sistema digital, das constantes passagens entre as imagens. Também destacaremos o período de 1994-1998, chamado comumente de “cinema da retomada” e apresentaremos dados sobre a produção e o mercado do cinema documentário no Brasil, no período de 1995-2005, momento de grande expansão do gênero e de abertura do mercado cinematográfico e do público aos filmes documentários.

3.2.1 Passagens entre imagens: reflexividade e hibridismo no documentário contemporâneo

A produção contemporânea de imagens remete-nos, fundamentalmente às passagens entre as imagens, pois que pressupõe, como elemento constituinte, o cruzamento de meios, códigos e linguagens, combinados e sobrepostos a tal ponto que já não se torna possível analisá-los em suas formas específicas tradicionais. As passagens dizem respeito, portanto, ao espaço do “entre”, aquele situado no meio de uma coisa e outra, impreciso, variável, permeado de interações. No cinema, sua utilização coincide com o surgimento das tendências reflexivas no final dos anos 1960, e do suporte videográfico, na década de 1970, se aprofundando com a possibilidade do registro digital da imagem.

Para Raymond Bellour, o *entre-imagens* é um espaço ao mesmo tempo físico e mental, portanto múltiplo, que opera entre as imagens, sendo variável e disperso. “É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais abstrata e virtual que seja, uma realidade da imagem como mundo possível.” (BELLOUR, 1997, p. 15). Segundo este autor, o desenvolvimento de certos princípios, como o congelamento da imagem ou tomada fotográfica do filme, elementos presentes no cinema desde os anos 1960, nos mostram esse espaço entre as imagens. Mas o que efetivamente circunscreve essa mutação é o surgimento do *vídeo*, nos anos 1970, que com sua natureza eletrônica opera exatamente através de *passagens*, podendo incorporar duas vertentes: a televisão e o vídeo-arte.

Segundo Edmond Couchot, o próprio processo produtivo das imagens contemporâneas remete ao conceito de passagem, de tradução: as imagens revelam um caráter factual, pois só existem enquanto acontecimento, sendo “uma imagem de potencialidades infinitas, uma imagem potência de imagem”, que não depende mais do suporte, do meio. Assim, não importa se as imagens são eletromagnéticas, eletrônicas ou fotoquímicas, pois seus processos funcionam de maneira interpenetrada, em múltiplas sobreposições. “O meio já não é a mensagem pois não existe mais meio, somente trânsito de informação entre suportes, interfaces, conceitos e modelos como meras matrizes numéricas” (COUCHOT, 1993, p. 75-8), diz Couchot, problematizando a máxima de McLuhan.

Para Lúcia Santaella, a passagem de um modo de produção de imagens a outro é definido por três paradigmas distintivos: pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico. Em síntese, a autora observa que, dependendo da máquina de registro, a imagem fotográfica sempre implicava, até a entrada das tecnologias digitais – era pós-fotográfica –, uma relação de proximidade com os objetos reais preexistentes e isso se estendeu da fotografia ao cinema, à televisão e ao vídeo. Na imagem digital este código foi substituído pela matemática das imagens sintéticas, inteiramente calculadas por meio do computador. Portanto, não são mais imagens indexicais, “pois não opera[m] sobre uma realidade física, tal como as máquinas óticas, mas sobre um substrato simbólico: a informação (SANTAELLA, 1998, p. 166).

Citando Arlindo Machado e Edmond Couchot, Santaella sintetiza os fundamentos da imagem sintética: “O que muda com o computador é a possibilidade de fazer experiências que não se realizam no espaço e tempo reais sobre objetos reais, mas por meio de cálculos, de procedimentos formalizados e executados de uma maneira indefinidamente reiterável. É justamente nisso, isto é, na virtualidade e simulação, que residem os atributos fundamentais das imagens sintéticas” (Ibid., p.168).

Para Arlindo Machado, a intervenção do computador manifesta uma ambigüidade: de um lado dispensa a mediação da câmera e de outro abre imensas possibilidades de manipulação e metamorfose. Numa análise do vídeo digital, afirma:

É como se, após 500 anos de ditadura da imagem especular [...] e 100 anos (pelo menos) de contestação desse primado pelas vanguardas históricas, o universo das imagens caminhasse agora em direção a uma síntese, uma síntese que todavia não deixa de apontar para sua natureza necessariamente híbrida, resultado de influências distintas e às vezes contraditórias (MACHADO, 2003, p. 46).

Machado, já no início da década de 1990 apontava uma “nova cartografia das formas representativas” (MACHADO, 1993, p. 48) com a invasão da imagem eletrônica em todos os setores da produção audiovisual, e a conversão do cinema em mídia eletrônica, incorporando as tecnologias e os procedimentos do vídeo e da informática. Para o autor, duas tendências se configuravam então:

Em primeiro lugar, a imagem perde cada vez mais seus traços materiais, a sua corporeidade, a sua substância, para se transfigurar em alguma coisa que não existe senão em estado virtual, desmaterializada em fluxos de corrente elétrica. [...] Uma segunda consequência, derivada sobretudo dos progressos alcançados com a síntese direta da imagem em computadores gráficos, é o ocaso desse instrumento emblemático de figuração: a câmera (Ibid., p.48).

A evolução dos meios técnicos resultaria, assim, uma renovação também do cinema documentário, legitimando e confirmando as potencialidades do gênero, mas sem modificar sua identidade. Manuela Penafria afirma que a grande mudança no documentário com a incorporação das tecnologias digitais foi a possibilidade de uma construção mais interativa.

O documentário digital é um conjunto de experiências e ideias sobre um determinado tema que caminha no sentido de maior empatia, tanto por parte do documentarista, como dos que o consultam. É, também, um exercício de criatividade, para o documentarista, dada a possibilidade de conjugar diferentes elementos e de dispô-los de forma adequada aos diferentes pontos de vista. Isso é oferecido pela grande inovação do suporte digital: a interactividade (PENAFRIA, 1999, p. 101).

Porém, as transformações operadas com o registro digital não são vistas consensualmente. Para alguns, as possibilidades abertas pelas câmeras digitais, pelos softwares de tratamento e manipulação de imagens, enfim, por toda uma gama de mecanismos de captação, processamento e consumo de imagens, provocaram uma nova revolução nos meios de produção, alterando substancialmente sua identidade. Para outros, as transformações operadas nos modos de produção contemporâneos não trazem novidade e nem superam a revolução do som sincronizado e das câmeras portáteis vivida nos anos 1960.

Para Brian Winston, a introdução de um novo sistema de modulação digital com o digital vídeo (DV) não representou nenhuma mudança no documentário, além de um outro meio de registro, um novo método de produção que certamente tornou as produções mais fáceis e menos onerosas, mas que veio consolidar um ideal de “câmera na mão” existente há pelo menos quarenta anos. Para o autor, entender o DV como uma revolução é, pois, ignorar a própria história do documentário, visto que todas as mudanças efetuadas no documentário e sentidas nos filmes contemporâneos devem ser creditadas ao surgimento do cinema direto e do cinema verdade (WINSTON, 2005, p.15-16).

Winston ressalta, no entanto, como questão fundamental apresentada pelo DV, a possibilidade de trazer à tona a discussão sobre a edição, tema que tem uma tradição de silêncio responsável por manter o mito do não intervencionismo do documentário. “Devido as possibilidades de manipulação do digital, todas as formas de mediação vem à tona.” (Ibid., p.20).

Para Nichols, “como os meios digitais tornam tudo evidente demais, a fidelidade está tanto na mente do espectador quanto na relação entre a câmera e o que está diante dela. [...] Não podemos garantir que o que vemos seja exatamente o que teríamos visto se estivéssemos presentes ao lado da câmera” (NICHOLS, 2005[a], p.19).

Em síntese, podemos dizer que a tecnologia impulsiona a prática documental no sentido de uma maior diversidade desde os anos 1960 e a transição do suporte analógico para o digital vem confirmar as potencialidades do gênero, colocando em discussão tanto o processo de construção da imagem quanto de edição do material produzido.

3.2.2 Os anos 1990 e o “cinema da retomada”

A partir de 1992, após o desastre do governo de Fernando Collor de Melo, o cinema brasileiro viveu um momento chamado de “retomada”, que atingiu o cinema de ficção e estendeu-se ao documentário. Segundo Lucia Nagib, que ouviu 90 cineastas dos anos 1990, em *O cinema da retomada* (NAGIB, 2002), não há unanimidade para o que se viveu no período. Para alguns, como o cineasta José Joffily, o termo “retomada” divulgado pela mídia foi uma “estratégia de mercado”; para outros simplesmente a consequência de um acúmulo de filmes finalizados em curto espaço de tempo, produzindo uma aparência de *boom*.

Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio resgate do Cinema Brasileiro. Em três seleções promovidas entre 1993 e 1994, o Prêmio Resgate contemplou um total de 90 projetos [...]. A Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, promulgada em 1993, aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal, começou a gerar frutos a partir de 1995, acentuando o fenômeno (NAGIB, 2002, p. 13).

De qualquer modo, pontua Nagib, o cinema brasileiro voltou a ter atenção do público e da imprensa; “as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural e, conseqüentemente, cinematográfico do país” (Ibid., p.14).

Para esta autora, os anos de 1994 e 1995 são de grande hibridismo na produção cinematográfica, em que se evidencia um “tom pessoal”, uma “autoria acentuada”, em filmes como *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos, *Alma Corsária* (1994), de Carlos Reichenbach, *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, e *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas.

Nos anos seguintes, de 1996 a 1998, Nagib verifica um aprofundamento em direção à apreensão de um Brasil *real*, “de um movimento de convergência para o coração

de um país que precisa mostrar sua cara”, exemplificado no filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, considerado o “filme-símbolo da retomada” (Ibid., p.15-16). Neste filme, a autora ainda identifica uma atitude que vai se tornar recorrente no cinema brasileiro contemporâneo: “cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular [...]. Tenta-se vencer o abismo econômico entre realizadores e seus objetos, se não com adesão, pelo menos com solidariedade” (Ibid., p.16).

Se a preocupação com a identidade nacional se constituiu no núcleo temático dos novos filmes, aproximando-os do Cinema Novo, estes não apresentaram nenhum projeto político. O sertão e a favela voltam a ser cenário, mas como “palco de dramas individuais, mais que sociais” (Ibid., p. 17). Para Jean-Claude Bernardet, um dos entrevistados de Nagib: “Havia no cinema dos anos 60 uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento, está proposta está absolutamente ausente nos cineastas de hoje” (Apud NAGIB, 2002, p.112).

Para Luís Alberto Rocha Melo, a expressão “retomada” abarca dois sentidos aparentemente contraditórios: ao mesmo tempo em que traduz uma idéia de continuidade, processo evolutivo e tradição cultural, comporta a fragmentação, a descontinuidade e os ciclos.

Ao longo de pelo menos dez anos, os debates em torno do cinema brasileiro vêm sendo circunscritos no interior deste duplo entendimento acerca da palavra “retomada”, o que esconde, na verdade, um paradoxo. [...] Paradoxal, no discurso da “retomada”, é que “cinema brasileiro” não quer dizer *mercado de cinema no Brasil*. Não quer dizer distribuição e circulação de filmes, nem comércio exibidor. Portanto, não quer dizer *continuidade*. O que é “retomado” no Brasil do período pós-Collor não é a atividade cinematográfica em seu conjunto (produção-distribuição-exibição), mas um determinado discurso político para legitimar *a produção de filme* (MELO, 2005, p.67).

Para Melo, três questões devem ser pensadas no cinema dito da “retomada”: (1) a continuidade das linhas de produção do cinema brasileiro anterior; (2) a função do

produtor na construção de uma cinematografia; (3) a permanência e diluição de uma certa tradição do filme popular de gênero no cinema produzido nos últimos dez anos (1995-2005) (Ibid., p. 68).

A partir de 1996, evidenciou-se um momento de revalorização do filme documentário, catalisada com a criação do É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários, primeiro dedicado ao gênero no país e hoje um dos mais importantes eventos relacionados ao documentário do mundo. Um documentarista se consagra neste período: Eduardo Coutinho.

Em 1998, com o filme *Santo Forte*, vencedor do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília do mesmo ano, Eduardo Coutinho “assume a liderança pública do processo de revalorização do documentário” (LABAKI, 2006, p. 78). Em seus filmes, Coutinho forjou um estilo próprio e se transformou em referência principal do cinema documentário brasileiro. Sua influência é admitida pelos próprios cineastas, como João Moreira Salles:

Eduardo concluiu há muito tempo (desde *Cabra Marcado Para Morrer*) que o verdadeiro objeto de um documentário não é o mundo lá fora, mas o próprio ato de filmar. [...] Tudo o que acontece nos filmes do Eduardo existe apenas porque está sendo filmado. As pessoas não diriam as coisas belas (ou tristes, comoventes, terríveis, alegres) que dizem se não fosse pela presença, diante delas, do Eduardo e da sua câmera. Ou seja: ao contrário do que acreditam oito entre dez documentaristas, o mundo não seguiria igual se o documentarista – no caso, Eduardo – não o estivesse filmando (REVISTA ÉPOCA, 2002).

Consuelo Lins oferece uma visão similar, ao dizer que *Cabra marcado* inaugura uma dimensão crucial do cinema de Eduardo Coutinho: a de ver o processo de filmagem como produtor de acontecimentos e personagens, decorrente da interação entre o cineasta e a realidade que está sendo produzida diante da câmera (LINS, 2004). Lins destaca que o dispositivo de revelar a equipe de produção na imagem do filme, inaugurado em *Cabra marcado*, foi procedimento banalizado na produção documental brasileira: “Se Coutinho trabalha duro para produzir imagens ‘raras’, sempre há o risco dessas imagens serem

tomadas como fórmula, como ‘imagens de marca’, perdendo com isso sua força expressiva” (LINS, 2004, p. 13).

Eduardo Coutinho inicia-se no cinema na época do Cinema Novo, mas só se afirma como documentarista no início da década de 1980. Em 1975, é convidado pela TV Globo para o programa Globo Repórter, que realizou a época uma experiência de documentário bastante singular, com a participação de vários cineastas, como Walter Lima Jr e João Batista de Andrade, Maurice Capovilla, Hermano Penna, Sílvio Back, Jorge Bodanski, dentre outros. “Para Coutinho, o trabalho na televisão foi uma verdadeira escola. Ali aprendeu a fazer documentário, exercitou sua relação com o outro e, durante os nove anos que permaneceu no programa, teve a certeza de que era aquilo o que queria fazer na vida” (Ibid., p. 20). Desta época destaca-se o documentário *Theodorico, imperador do sertão* (1978).

Desde *Cabra marcado*, o documentarista desenvolveu um método que vem aperfeiçoando a cada filme e que, entre outros procedimentos, desconsidera a elaboração do roteiro, “prática que, para ele, desvirtua esforços e corrói o que mais preza no documentário: a possibilidade de criação de algo inesperado no momento da filmagem” (Ibid., p. 11-12). Ressalte-se, porém, que a falta do roteiro não exclui a pesquisa intensa antes das filmagens. As filmagens em espaço restrito – princípio da “locação única” – e em curto espaço de tempo são outros procedimentos consolidados nos documentários de Coutinho e iniciados no filme *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987) e *Boca de lixo* (1992).

Santo forte (1999) representou para Eduardo Coutinho a volta ao cinema, 15 anos depois de *Cabra marcado*. O próprio cineasta resume assim sua condição: “Uma nota de pé de página em um livro de cinema. Em 1997 eu não existia mais como cineasta” (Cf. LINS, 2004, p. 98). Em *Santo forte*, Coutinho filma trajetórias religiosas numa favela do Rio de Janeiro e se concentra no encontro e na fala dos personagens. Consuelo Lins destaca que a partir de *Santo forte*, Coutinho explicita seus “dispositivos”, que incluem procedimentos que se repetem, como a locação única, o trabalho em vídeo e a equipe na imagem, mas que se referem essencialmente ao como filmar, sendo isto alterado de acordo com o projeto do filme:

‘Dispositivo’ é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou a isso “prisão”, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro [...] O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: ‘Filmar dez anos, filmar de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário.’ (LINS, 2004, p. 101).

Na filmografia de Coutinho, destacam-se, ainda, os documentários: *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004). Em *Babilônia 2000*, Coutinho filmou dez dias do final do ano 2000 nas favelas de Chapéu Mangueira e Babilônia, no Rio de Janeiro, com a presença de cinco equipes de filmagem, dispositivo escolhido devido ao pouco tempo para as gravações (a maioria das imagens se fez em menos de 24h). Consuelo Lins observa que esse dispositivo é bastante inovador na história do documentário, pois questiona a idéia de autoria e discute a direção coletiva, elemento presente em outros filmes contemporâneos, como veremos no capítulo seguinte.

Em *Edifício Master*, Coutinho filma relatos de moradores de um prédio de apartamentos conjugados em Copacabana. O filme ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival de Gramado em 2002 e alcançou sucesso nas telas de cinema. O último documentário produzido por Coutinho foi *Peões*, inicialmente uma parceria com João Moreira Salles sobre a eleição presidencial de 2002, em que o foco de Coutinho se tornou o ABC paulista e a trajetória dos operários que participaram das greves de 1978 a 1980 (LINS, 2004).

Segundo Eduardo Coutinho, o documentário é “o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe dá um poder; e esse jogo é fascinante” (Apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 119).

3.2.3 Notas sobre produção e mercado do filme documentário no Brasil (1995-2005)

No período de 1995 a 2005, o número de documentários produzidos no Brasil cresceu expressivamente, fato que pode ser comprovado tomando como base somente o número de inscritos no Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, organizado por Amir Labaki. Nesse período, o número de inscritos saltou de 45 para 360 títulos (LABAKI, 2006, p. 10), e em 2006 chegou a 388.

Alguns filmes alcançaram no cinema um público expressivo para o gênero, mesmo que com números ainda longe dos do cinema de ficção. Como observa João Moreira Salles, essa é uma condição natural do documentário: ele é sempre periférico em relação ao cinema de ficção, e isso vale para o Brasil e vale para qualquer outro lugar do mundo (TV CÂMARA, 2005).

No Brasil, os recordes, segundo dados da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), no relatório que abrange o período de 1995-2004, cabem aos documentários *Todos os corações do mundo* (1995), de Murilo Salles, visto por 265.017 pessoas; *Pelé eterno*, de Aníbal Massani, com público registrado de 257.932 espectadores e *Surf adventures*, de Arthur Fontes, com 200.853. Também se destacam os documentários *Janela da Alma* (2001), de João Jardim e Walter Carvalho, visto por 132.997 mil pessoas, e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, que atingiu 84.160 mil espectadores (ANCINE, 2005).

Diretamente relacionadas ao aumento da produção documentarista, estão as leis de incentivo em vigor no Brasil. Com o apoio destas, de 1995 a 1999, o Brasil produziu 116 longas-metragens, 80 documentários e cerca de 180 curtas (MOISÉS, 2000, p. A3). Sem dúvida a produção de documentários foi também facilitada com a incorporação dos recursos digitais na captação e no processamento das imagens, que reduziram os custos de produção.

Amir Labaki comenta a curva crescente dos filmes documentários nas salas de cinema nos últimos anos, em que um terço dos filmes nacionais que alcançaram

distribuição comercial no período de 2004 a 2005 foi constituído por documentários: dezessete estrearam em 2004 e treze em 2005 (LABAKI, 2006, p. 12).

Considerando o aumento no número de produções, podemos hoje dizer que os documentários brasileiros contemporâneos conquistaram uma “janela do mercado” cinematográfico até então interdita ao gênero, conforme assinalou Carlos Augusto Calil. Ele comenta o fato de a tela grande ser, antes de tudo, uma estratégia para dar visibilidade ao filme, já que o cinema permite ao documentário adquirir “identidade industrial [para] depois percorrer as trilhas do mercado, com lançamentos em VHS e DVD, televisão a cabo etc.” (CALIL, 2005, p.161). Isso também serve para confirmar a existência de uma demanda por documentários por parte do público brasileiro, tendo em vista a constante exibição de documentários nos circuitos de cinema, pelo menos nos chamados “circuitos de arte” das grandes cidades brasileiras.

O documentarista João Moreira Salles concorda, porém analisa que se o documentário vai bem no cinema, na televisão ele vai muito mal. O sistema cabo ainda não está consolidado no Brasil e as tevês abertas não são consideradas parceiras da produção audiovisual independente, já que produzem internamente a maioria de seus produtos (TV CÂMARA, 2005).

Para Moreira Salles, na televisão aberta existe ainda uma outra limitação relacionada à própria linguagem do documentário, pois se os filmes não se enquadram em determinadas convenções narrativas não são considerados para veiculação na TV. A falta de espaço impede uma continuidade da produção audiovisual independente, fundamental para que se consolide no país uma tradição (Ibid.). Tudo isso parece levar a uma negação de um dos princípios fundamentais do documentário, o de ser um “tratamento criativo da realidade”, como postulado por John Grierson, um dos pioneiros do gênero na história do cinema mundial.

A aproximação dos documentários à televisão é vista, ainda incipiente, na abertura do mercado televisivo das tevês fechadas para produção e/ou veiculação desses filmes. Esta aproximação pode influenciar no maior consumo dos filmes, de qualquer forma “ainda falam para muito pouca gente”. O documentário só vai conseguir atingir os diversos segmentos da sociedade através das tevês abertas, presentes em cerca de 40 milhões de

lares brasileiros. Como questiona João Moreira Salles, a TV aberta não é uma parceira da produção audiovisual independente. E isso é, para ele, uma questão política fundamental a ser resolvida, de forma a garantir a continuidade da produção: “Enquanto a televisão brasileira não for uma parceira, o cinema brasileiro andarรก de muletas” (Ibid.).

Levando em conta tudo isso, nos parece propício refletir sobre o próprio formato do documentário e sua destinação ao cinema, já que os dados indicam um número de projetos de produção de documentários destinados ao cinema que não têm condições reais de serem absorvidos por esse mercado. No levantamento feito por Carlos Augusto Calil junto ao Ministério da Cultura, em março de 2004 existiam 284 projetos em busca de financiamento, dos quais 207 visavam o cinema e somente 76 a televisão. Com uma média estabilizada em torno de 30 filmes por ano, a produção brasileira precisa pensar em outros mercados, imbutida aí a necessidade de se ampliar o mercado para o gênero na televisão (CALIL, 2005, p.167).

Para João Moreira Salles, a real retomada do cinema brasileiro acontece principalmente por causa do digital, que de certa maneira obriga o realizador a ser mais rigoroso, e também da TV a cabo. Mas alerta que é ilusão pensar que o documentário irá tornar-se um produto rentável. “Hoje, com o digital, projetos podem ser feitos com mais facilidade. Você pode registrar uma família, uma vila, uma casa, e ver no que vai dar. A facilidade do digital gera uma tolerância e uma complacência que irá inevitavelmente gerar a produção de muita coisa ruim. Com isso, o realizador precisa ser mais rigoroso” (Apud MENDONÇA FILHO, 2002)

Nesse breve panorama, devemos destacar o lugar da pesquisa sobre o cinema. Historicamente, a bibliografia do cinema brasileiro sempre contou com poucos títulos dedicados exclusivamente ao gênero e uma pesquisa mais vasta sobre a história do documentarismo brasileiro certamente ainda está por vir. Entretanto, com mais visibilidade na mídia e mais recursos para as produções, reinicia-se, também no Brasil, especialmente a partir da década de 1990, a reflexão teórica sobre o cinema documentário.

Nos últimos anos, somente em língua portuguesa, foram publicados diversos livros, excluindo-se artigos, críticas, dissertações, teses e reportagens à disposição, tanto no mercado editorial como nos sites de informação da Internet. “Funda-se atualmente no

Brasil a primeira geração de críticos e acadêmicos versados na cultura do documentário. [...] Só em 2004-2005, nada menos de dez volumes dedicados aos documentários começaram a estabelecer uma bibliografia nacional sobre o gênero.” (LABAKI, 2006, p.11).

Além disso, vários periódicos, como Estudos de Cinema, da Socine; Cinemais; Significação, Cadernos de Antropologia e Imagem, dentre outros, e sites direcionados ao cinema, trazem constantemente artigos que analisam filmes, diretores e períodos da história do cinema. Especificamente sobre a história do cinema documentário brasileiro, destacam-se algumas iniciativas, especialmente a partir da década de 1990, como *História do Cinema Brasileiro* (1990), de Fernão Ramos, e *Introdução ao Documentário* (2006), de Amir Labaki, e muitos artigos e coletâneas, como *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (2004), livro organizado por Francisco Elinaldo Teixeira.

4 SOBRE O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A VIOLÊNCIA URBANA

O documentário contemporâneo caminha no sentido de uma maior reflexividade, expressa nas próprias estratégias de produção, e de um hibridismo, considerando os constantes trânsitos existentes entre as imagens. O cinema brasileiro, do final dos anos 1990 e no início do século XXI, marcou-se pela expansão do documentário e por sua inserção no mercado cinematográfico. Nesta expansão, um conjunto significativo de filmes voltou sua atenção para as questões sociais, especificamente aquelas relacionadas à violência urbana.

No caso brasileiro, o documentário contemporâneo parece reiniciar, assim, a discussão sobre os problemas nacionais, como podemos observar em filmes como *Santa Marta* (1987), *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho; *Dois mundos* (1997), de Luís Eduardo Lerina; e *Somos todos filhos da terra* (1999), de Walter Salles e Daniela Thomas, para citar somente alguns. Neste trabalho, propomos analisar a violência urbana em quatro obras lançadas no período de 1999 a 2003: *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), *Ônibus 174* (2002) e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003).

Para análise dos filmes, pressupomos que as relações entre realidade e representação no filme documentário podem ser compreendidas através do conceito de “representificação”, conforme proposto por Paulo Menezes e discutido no segundo capítulo. Como algo que nos coloca em presença de relações, mais que na presença de fatos, a representificação nos permite ver os filmes como uma unidade, buscando sentidos nas *relações*, e não nos filmes em si mesmos.

Tais relações constituiriam primeiramente uma etnografia, uma escrita que nos remete às negociações estabelecidas e a uma visão compartilhada da realidade, levando em conta a multisubjetividade envolvida na construção desse texto fílmico. Assim, tomados em conjunto na análise, os quatro filmes representificam violência urbana no Brasil do final do

século XX e início do século XXI, fazendo isso por meio de diferentes estratégias narrativas, de produção e distribuição, suscitando na audiência o debate sobre essa problemática e sobre o próprio papel do documentário. As relações percebidas e destacadas na análise, além da referência primeira à etnografia construída, foram as relações midiáticas, considerando o ato de filmagem – ou a dimensão da tomada – e suas relações com elementos extra-fílmicos; as múltiplas influências entre ficção e documentário no filme híbrido do século XXI; e as idéias de negociação e autoria, que remetem às diferentes vozes presentes no filme documentário contemporâneo.

4.1 As imagens da violência urbana no cinema e na mídia

No cinema brasileiro, a temática da violência urbana ganhou força no final dos anos 1950 e início de 1960, com o Cinema Novo, sendo particularmente relacionada à tematização das favelas. Estas eram vistas “como um dos retratos perversos da urbanização da sociedade brasileira, [...] cenário de uma pobreza não contaminada pelos valores do capitalismo, repositório da autêntica cultura popular e sensível à solidariedade de classe” (LEITE, 2000, p.49-50). Assim, a dimensão de violência a que referem está na história, na sua transformação pela política.

O moderno cinema brasileiro, a partir de uma abordagem realista, transfere as filmagens em estúdio para locações externas, passando a incluir o espaço das favelas. O filme *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, foi apontado como a principal referência nessa transição para o cinema moderno. Como apontado por Ismail Xavier, o filme é um “proto-Cinema Novo”, sobretudo pelo diálogo que estabelece com o neo-realismo italiano e a comédia popular brasileira. A abordagem realista terá continuidade em *Rio zona norte* (1957), do mesmo cineasta; além do já mencionado *Cinco vezes favela* (1962). Segundo Esther Hamburger, *Rio 40 graus* e *Rio zona norte* são marcos exatamente por terem a cidade e a favela como personagens (HAMBURGER, 2005, p.199).

A partir de 1964, os temas urbanos foram crescentemente tratados pelo cinema brasileiro e a representação da favela passa a privilegiar o debate das grandes questões nacionais. O Cinema Novo, ressalta Ismail Xavier, definiu um inventário das questões sociais, e depois de 1964 lançou o desafio de um cinema reflexivo, “ao mesmo tempo [em que] o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância” (XAVIER, 2001, p. 28).

Esther Hamburger observa, no entanto, que os últimos quarenta anos foram marcados, no Brasil, predominantemente pela ausência da representação dos segmentos populares, moradores de favelas e bairros periféricos das grandes cidades. “A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação.” (Id., p. 198). Mesmo considerando a presença das favelas desde o final dos anos 1950, com Nelson Pereira dos Santos, ela identifica um recrudescimento desse tema durante os anos 1970 e 1980, momento em que predominou a visão de um Brasil pacífico. A partir do final dos anos 1980, a favela ressurgiu no cinema, mas ressignificada:

[...] como cenário de uma realidade vazada por violência, despotismo do tráfico, falta de alternativa de seus moradores, particularmente os jovens e, eventualmente, por sua recusa ao mundo do trabalho, que pouco ou nada lhes oferece, e a sedução por poder e dinheiro que o tráfico de drogas proporciona. É também um local densamente povoado, mas de urbanização precária, onde a cada momento marca-se a ausência do Estado e suas políticas. (LEITE, 2000, p.60).

Para Ivana Bentes, de forma geral e ao contrário do que acontecia no Cinema Novo, a violência apresentada nas telas na contemporaneidade é destituída de qualquer finalidade ética: uma violência sem telos, que não levará à Revolução, mas [...] [a] uma pulsão de morte difusa e anárquica. [...] Ao sentido da violência, à cólera dos injustiçados, justapõe-se agora a imagem randômica da violência. Trata-se, também, de uma violência percebida pela mediação da mídia, que operando sem qualquer contextualização ou tentativa de entendimento, destaca o espetáculo da impotência e do sem saída (BENTES, 1999, p. 93). Vendo a mídia como um sistema que tende a uniformizar, em fluxos

encadeados, acontecimentos diversos, Muniz Sodré também reflete sobre essa espetacularização:

Por meio do estilo dramático ou espetacular, que “distrai” o público, o sistema imagístico regula as identificações sociais (pelo menos dentro da esfera das aparências adequadas à comunicação social e ao mercado de consumo), administra o *ethos* modernizado (no sentido de modas e costumes) e simula padrões consensuais de conduta. Não se trata, pois, de “informação” enquanto transmissão de conteúdos de conhecimento, mas de produção e gestão de uma sociabilidade artificial, encenada num novo tipo de espaço público, cuja forma principal é a do espetáculo (SODRÉ, 2002, p. 76).

Sobre a televisão, Regis de Moraes comenta que esta “traduz violências já existentes na sociedade”, analisando que “os meios tecnológicos e artísticos da TV, na medida em que traduzem ou reproduzem a violência já latente na sociedade, *hiperdimensionam* a violência” e podem levar a “uma banalização da violência no cotidiano, em cima da passividade de telespectadores dos mais diversos níveis culturais” (MORAIS, 2003, p. 73-4). Sobre a espetacularização de alguns temas pela TV, comenta: “a miséria espetacularizada acaba transformando-se em caricatura; perde a sua densidade e profundidade humanas, mostrando-se superficialmente tratada e, portanto, posta como desimportante” (Ibid., p. 81). O argumento de Moraes sobre o papel da reprodutibilidade na banalização da violência não considera que, na verdade, por mais que repetidas que sejam, as imagens da violência em si vão sempre guardar o poder de indignar o espectador, colocando-o em presença de relações que exigem uma tomada valorativa de posição, representificando, como define Paulo Menezes, a própria violência urbana. Reconhecemos, entretanto, que o uso que a televisão tem feito dessa *imagem-intensa*, explorando o espetacular em estratégias narrativas que usam das circunstâncias da tomada, é estruturado quase sempre de modo a levar à banalização da violência, ou a uma sensação de impotência, como bem sublinhou Ivana Bentes.

Além de explorar o espetacular, como observa a antropóloga Alba Zaluar, o discurso da mídia sobre a violência urbana sempre foi estereotipado, pois esta é vista

somente como resultado da ação de pequenos e médios delinqüentes, moradores nas regiões mais pobres e a favelas da cidade, sem a necessária conexão do crescimento da violência “com as profundas transformações nas formas da criminalidade que se organizaram em torno do tráfico de drogas, em especial da cocaína, e do contrabando de armas” (ZALUAR, 2002).

Para João Moreira Salles, as imagens sobre a violência produzidas no Brasil ficaram restritas aos jornais populares, perdendo sua dimensão crítica. Para ele também existe uma “tradição de silêncio visual” sobre a violência: “a violência é uma coisa que tratamos com luva cirúrgica; não queremos encostar; sujar a mão, os olhos”. (SALLES, 2005, p. 88).

Segundo Esther Hamburger, a expansão do documentário coincide com o rompimento da invisibilidade da violência na grande mídia. “A violência, presente como alegoria no Cinema Novo, emerge com força nos marcos do documentário na produção contemporânea. A violência aparece como força endêmica, que polariza disputas pelo controle da representação” (HAMBURGER, 2005, p. 202). Assim ela identifica, ao final da década de 1990, uma explosão do tema na mídia, e especialmente no documentário, rompendo “a relativa ‘invisibilidade’ das representações da cidade, especialmente da favela e da violência, no cinema e na televisão brasileira na década de 1990” (Ibid., p. 197). A autora também discute que a disputa pelo controle das representações assume, no Brasil, “significados específicos, uma vez que o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social” (Ibid., p. 197).

Para Márcia Leite, o cinema contemporâneo, ao colocar em foco as diferentes vozes das favelas – e especialmente das favelas cariocas –, aproxima-se da tradição do Cinema Novo; mas também aponta novos formatos da questão social do país e indica os limites para sua solução, estimulando um encontro entre “favela” e “asfalto”. No entanto, para Leite, apesar de as favelas invadirem o campo visual, na mídia e no cinema do século XXI, deve-se ressaltar uma diferença clara na forma de apresentação do tema nos noticiários e no cinema. Nos jornais e nas tevês, as favelas “são vistas em bloco, homogêneas, quase sempre representadas como territórios de uma guerra que ameaça o

asfalto. Nas telas do cinema, começam a emergir como realidades heterogêneas, internamente multifacetadas, polissêmicas e polifônicas” (LEITE, 2000, p.52).

Elizabeth Rondelli dá destaque à outra questão, situada no campo enunciativo, que nos parece importante: os tipos de discursos construídos sobre a violência na mídia. Em análise feita sobre a cobertura jornalística da criminalidade e da violência²⁰, destaca que, ao darem visibilidade à violência, os meios de comunicação agem como produtores de discursos, como construtores privilegiados de representações sociais que passam a circular no espaço público, informando determinada prática social:

A mídia é um determinado modo de produção discursiva, que com seus modos narrativos e suas rotinas produtivas próprias, estabelece alguns sentidos sobre o real no processo de sua apreensão e relato. Deste real ela nos devolve, sobretudo, imagens ou discursos que informam e conformam este mesmo real. Portanto, compreender a mídia não deixa de ser um modo de se estudar a própria violência, pois quando esta se apropria, divulga, espetaculariza, sensacionaliza, ou banaliza os atos da violência está atribuindo-lhes sentidos que, ao circularem socialmente, induzem práticas referidas à violência (RONDELLI, 2000, p. 150).

Segundo Rondelli, os fatos de maior repercussão na mídia são sempre cenas de violência real e cotidiana transmitidas pelos telejornais: é por meio do registro e da transmissão midiática das imagens da violência – fixadas num imaginário coletivo – que “visibilizam-se os conflitos, marcadamente sociais, crônicos e quase-insolúveis” (Ibid., p. 146). Assim, os episódios de violência “que ganharam destaque na mídia, além de possuírem todos os ingredientes para se tornarem fatos jornalísticos – escandalosos, cruéis ou inusitados –, são episódios cuja repercussão ocorre por revelarem outras questões que não estão propriamente neles.” (Ibid., p. 145-46) Nesse sentido a autora lembra algumas imagens da mídia que provocaram impacto e mobilização na história recente do Brasil,

²⁰ Publicada em *Imagens da violência e práticas discursivas*, ensaio incluído na obra *Linguagens da Violência*, síntese de um evento multimídia de mesmo nome realizado em 1995, e um dos resultados de projeto de pesquisa sobre violência e cultura desenvolvido pelo Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação (NEOCOM), da ECO/UFRJ.

como as chacinas do Carandiru, da Candelária e de Vigário Geral; e o massacre de trabalhadores rurais em Eldorado dos Carajás.

Nesses episódios, observa a autora, o que se expressa é uma “forma de cultura política onde a prática da violência tem sido o recurso tradicionalmente usado diante da impossibilidade de se estabelecerem negociações ou consensos sociais mínimos” (Ibid., p. 147), ressaltando que essa impossibilidade não se traduz em luta política demarcada, ao contrário: “são atos que, no modo bruto como se expressam, com precaríssimas mediações institucionais, revelam não só o isolamento dos setores sociais neles envolvidos, como também a impotência da sociedade de resolver seus conflitos. (Ibid., p. 147-48).

Assim, como linguagens, as manifestações da violência revelam uma dimensão expressiva e simbólica que estão além dos episódios em si, o que explica sua repercussão. Desta forma, “a interposição do relato da mídia entre o acontecimento e seus modos próprios de se reportar à violência para um público mais amplo que o testemunha cria um circuito de produção de sentidos”. Tais discursos tornam-se constitutivos, pois “passam a sustentar e a configurar opiniões, julgamentos, valores e práticas adotados a partir e/ou com referência a esses relatos sobre a violência” (Ibid., p. 152).

As imagens televisivas operam, aí, como “macrotestemunhas privilegiadas dos acontecimentos devido ao seu alto poder de visão, de ubiquidade, e de conferir o estatuto de veracidade ou de verossimilhança aos fatos, episódios ou fenômenos da violência” (Ibid., p. 152). A mídia é também “lugar para onde convergem e se explicitam vários outros discursos que passam a ser por ela configurados e/ou normatizados (institucionalizados) por uma ordem narrativa própria” (Ibid., p. 153).

Portanto a mídia é um campo que dá visibilidade aos diversos discursos e onde cada um deles se articula com o discurso midiático e com os outros discursos presentes nesse espaço de mediação. A produção de sentidos está na intertextualidade. A construção de sentidos sobre a violência é, então, “articulada e configurada por esta relação intertextual de um conjunto de discursos que necessitam da mídia, não só para se encontrarem, como para se tornarem públicos” (Ibid., p. 154).

Rondelli identifica cinco matrizes discursivas atuais, construídas a partir de um imaginário sobre a violência e que produzem os sentidos referentes a esta: (1) a da mídia,

que enquadra a violência segundo sua própria dinâmica de produção, enfatizando-a como espetáculo a partir da visibilidade, do sensacionalismo, do fascínio e da banalização; (2) a que inspira as políticas públicas e especificamente as políticas sociais, que podem ter orientação assistencialista ou serem voltadas às políticas de segurança, normalmente relacionadas à preservação da auto-imagem do país; (3) a do discurso político-empresarial, orientado pela visão da violência como obstáculo à expansão da produção e circulação dos bens e serviços realizados no espaço urbano; (4) a que identifica, nas manifestações da violência, formas de explicitação das injustiças sociais, buscando igualdade e reconhecimento social das diferenças e o reforço da cidadania e da democracia; e (5) a da constatação crítica e pessimista da falência do Estado e do fim das ideologias, em que a violência é vista como símbolo do contemporâneo por sujeitos sociais dispersos e desmobilizados, que são meros espectadores dessa violência (RONDELLI, 2000).

4.2 A representificação da violência urbana: etnografia audiovisual e os modos do documentário brasileiro contemporâneo

A análise da violência urbana nos filmes *Notícias de uma Guerra Particular*, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, *Ônibus 174* e *O Prisioneiro da Grade de Ferro* foi pensada a partir da idéia de *representificação*, elaborada por Paulo Menezes e exposta no Capítulo 2. A percepção dos filmes como um conjunto significativo permitiu determinada elaboração de sentidos buscada nas relações entre os filmes, o real que os determinou, e os modos segundo os quais podem ser vistos pelos espectadores, tendo em vista especialmente a experiência pessoal de audiência dos mesmos, além da crítica produzida à época de seus lançamentos e da pesquisa realizada em ensaios e artigos científicos.

Tais filmes, em suas especificidades, definem uma identidade. São filmes brasileiros, são filmes documentários, e são filmes produzidos num contexto determinado, ou seja, nos espaços de exclusão das metrópoles brasileiras de Recife, Rio de Janeiro e São

Paulo, num espaço de tempo também determinado, entre 1997 e 2001, considerando-se o período de filmagens propriamente dito. Essa identidade nos permite considerá-los como uma espécie de etnografia audiovisual que conforma alguns dados sobre a violência urbana brasileira nas últimas décadas. Mas os filmes também se inserem num contexto mais amplo, considerando a própria história do cinema documentário. Assim, incorporaram diferentes estratégias narrativas e visuais e destacaram procedimentos que expressam uma tendência em direção à reflexividade e ao hibridismo, elementos característicos do documentário contemporâneo.

Dentre as relações possíveis para análise, discutiremos neste trabalho quatro modos que nos parecem pertinentes, a partir: (1) da visão do conjunto dos filmes como uma etnografia que representifica a violência urbana no período; (2) das negociações e da autoria que remetem às formas de discursos construídos e se articulam nas estruturas narrativas; (3) das relações midiáticas estabelecidas na “dimensão da tomada” e em elementos extra-fílmicos que conferem sentidos aos filmes; e (4) da fragmentação e do hibridismo, que caracterizam o cinema contemporâneo e definem o ritmo e a visualidade dos documentários, com a superação de modelos e renovação da linguagem.

Os quatro modos propostos certamente não são as únicas formas de abordagem desses filmes, mas foram elementos surgidos na análise que servem para corroborar o que nos pareceu mais preponderante em cada filme. Assim, *Notícias de uma guerra particular* evidencia a etnografia, pela particular relação deste filme com o contexto histórico que o originou; *O prisioneiro da grade de ferro* as negociações e o questionamento da autoria; *Ônibus 174* as relações midiáticas; e *O rap do pequeno príncipe* a renovação de linguagem e o hibridismo.

4.2.1 Uma etnografia audiovisual da violência urbana no Brasil (1997-2001)

Os quatro filmes em questão compõem uma etnografia da violência urbana no Brasil do final do século XX e início do século XXI, definindo um campo complexo de

relações articuladas a esse contexto histórico específico. Consideramos que os filmes podem ser vistos desta forma na medida em que identificamos, em seu processo de construção, uma observação etnográfica “centrada na construção de um olhar compartilhado, resultante da interação e do confronto entre universos culturais distintos” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 51), característica nem sempre visível no próprio filme, remetendo, por sua vez, aos processos específicos de sua realização.

Representificando a violência urbana, os filmes remetem aos espaços de exclusão das três maiores capitais brasileiras, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, e a um momento específico – um período de cinco anos, entre 1997 e 2001. O espectador é lançado, pelos meios audiovisuais, a lugares determinados, ou seja, favelas, bairros periféricos e ruas da cidade, além de instituições prisionais, neste período específico.

De forma a discutir isso apresentamos, a seguir, em cada um dos documentários, aspectos relacionados diretamente a esse momento histórico, ou seja, elementos dos filmes que destacam o contexto social e político que os originou. Em sua circunstância histórica, e nas condições criadas pelas relações estabelecidas entre diferentes sujeitos na presença da câmera, visões da realidade histórica parecem transparecer. Um sentido coletivo se sobressai aos filmes, em algo como uma antropologia compartilhada. As histórias de vida apresentadas compõem uma visão geral acerca das razões sociais da violência urbana que, em seus discursos específicos, se identificam, se complementam ou se contrapõem.

Na medida em que os filmes documentários buscam incorporar visões sobre as estruturas sociais, “dando voz” a diferentes sujeitos sociais, transformam-se numa “etnografia discreta”, como define Ismail Xavier. “Vivemos num período em que se tenta evitar a discussão de estruturas sociais. Diz-se que os problemas estão nas consciências, nas idiossincrasias de determinados políticos, em aspectos do dito caráter nacional, no que quer que seja, e não nas estruturas” (XAVIER, 2000). Assim, estes filmes assumem a ruptura ocorrida a partir dos anos 1970, quando os cineastas passaram a desconfiar dos seus referenciais, a ter culpas e desconfiar de seu mandato, deixando de falar “em nome de”, e questionando seu papel de “porta-voz das vítimas” (Ibid.).

Notícias de uma guerra particular inicia o percurso aqui proposto e, de certa maneira, o resume, pois acreditamos que neste filme a relação com o contexto histórico tenha sido mais determinante. Ou seja, consideramos que circunstâncias sociais, e políticas, sobretudo, influenciaram sobremaneira a forma como o filme se estruturou. Dirigido por João Moreira Salles e Kátia Lund, com a colaboração de Walter Salles, *Notícias* buscou estabelecer uma percepção sobre a criminalidade e a violência carioca a partir de depoimentos dos principais sujeitos envolvidos: policiais, traficantes e moradores de favelas. O filme é resultado de pesquisas e filmagens feitas entre 1997 e 1998 no Morro Santa Marta, bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

Para Xavier, *Notícias* foi, sem dúvida, o melhor documentário da década de 1990. Assim ele resume a contribuição do filme para compreensão da situação social brasileira:

Sua estrutura expõe o jogo dos conflitos sociais tripartite, envolvendo a polícia, a engrenagem do tráfico (vista aí na sua ponta mais vulnerável, a dos favelados que entram para a organização) e a população, que fica entre dois fogos e reza para ser poupada daquele ‘encontro inesperado’ que melhor simboliza a situação social brasileira: a bala perdida, que resume toda uma cadeia de determinações, se atentarmos ao que está implicado nessa pequena cápsula em alta velocidade cuja fonte resta incerta, invisível, ‘inimputável’, como as engrenagens do poder no mundo atual (Ibid., 2000).

A determinação de um contexto particular, vivenciado no estado do Rio de Janeiro à época, fez de *Notícias* “um filme de urgência”, e embora todos os documentários aqui analisados remetam a essa idéia, o filme de Moreira Salles e Kátia Lund se sobressai por ter sido o primeiro a ser produzido. Kátia Lund lembra que a idéia de fazer um filme no morro Santa Marta foi de Walter Salles, em 1996, e surgiu da polêmica em torno da gravação de um clipe do cantor Michael Jackson, dirigido por Spike Lee. Lund fez parte da produção, no morro de Santa Marta, num momento também marcado pela prisão do traficante Marcinho do Santa Marta, na época dono do morro. O projeto inicial era relacionado a um grupo de dança existente no morro e transformou-se pelo contato dos

diretores com a “nova” realidade do morro, terminando por “revelar a barbárie que, já no final dos anos 90, se apossava dos morros cariocas” (HAMBURGER, 2005, p. 200).

O momento era de expansão do tráfico de drogas, que criou uma verdadeira guerra civil nos morros por disputa de controle, conforme colocado logo na abertura do filme, na solução narrativa convencional da *voz over* que resume o argumento dos diretores.

- Na primeira terça-feira de cada mês, um camburão escoltado por três carros da Polícia Civil deixa a avenida Suburbana no Rio de Janeiro, sede d Delegacia de Repressão a Entorpecentes e vem para este ferro velho no Caju. O comboio transporta toda a droga apreendida durante o último mês, uma quantidade que pode variar de duzentos quilos a três ou quatro toneladas.

- A expansão do tráfico de drogas a partir da metade da década de 1980 é diretamente responsável por um crescimento vertiginoso do número de homicídios. Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio, 90% delas atingidas por balas de grosso calibre.

- A Polícia Federal estima que hoje o comércio de drogas empregue 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade. Nem todas essas pessoas moram em favelas, no entanto, a repressão se concentra exclusivamente nos morros cariocas.

- Este programa, rodado ao longo de 1997 e 1998, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas neste conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador (NOTÍCIAS, 2005).

A socióloga Julita Lemgruber explica esse contexto, também ressaltando, como Alba Zaluar, citada anteriormente, o mercado lucrativo do tráfico de drogas. Para Lemgruber, o crescimento da criminalidade violenta nas favelas e nos bairros periféricos das regiões metropolitanas do país nos últimos vinte anos, determinado pela instalação do tráfico de drogas, levou aos

[...] conflitos entre facções rivais que disputam o controle de um mercado altamente lucrativo. Também ao longo dos anos, cresceram a violência e a corrupção policiais, umbilicalmente ligadas ao tráfico de drogas. É nesses territórios pobres e carentes de serviços públicos que se registram os mais altos índices de

violência letal e, evidentemente, os números revelam que são os jovens negros e pobres as maiores vítimas (LEMGRUBER, 2004).

Politicamente, o ano de 1997 no estado do Rio de Janeiro foi marcado por um momento crítico do governo do PSDB de Marcelo Alencar (1994-1998), que adotou uma política de enfrentamento ao narcotráfico, comandada pelo chefe da Secretaria de Segurança Pública, General Nilton Cerqueira, que acreditava numa solução bélica para a guerra de traficantes nos morros cariocas. As operações de confronto resultaram na prisão e morte das principais lideranças do tráfico, e na morte de vários policiais em ação.

Paradoxalmente, do outro lado, o chefe geral da Polícia Civil, Hélio Luz – que exerceu o cargo de 1995 a 1997 –, pretendia mostrar como a polícia estava agindo e como esta só fazia política de controle, de repressão. Em seu depoimento ao filme, Hélio Luz diz que “a polícia foi criada para ser corrupta e violenta, para fazer a segurança da elite que se protege recrutando moradores de periferia” (NOTÍCIAS, 2005). Ele enfatiza o caráter político da polícia, dizendo que “se a cidade é injusta, garantimos a sociedade injusta. O excluído fica sob controle.” O tráfico é, segundo ele, é apenas um “espaço de exclusão”. E aponta a violência da miséria: “Para o miserável é emprego, não opção, trocar R\$112,00 por mês por R\$300,00 por semana. A miséria é violenta” (Ibid.).

Segundo Alba Zaluar, para refletir sobre a violência urbana no Brasil de hoje é preciso entender o que representam dois negócios-chave, o tráfico de drogas e o contrabando de armas, negócios extremamente lucrativos ao funcionamento de um mercado livre de qualquer limite institucional ou moral, exatamente porque tratam com mercadorias ilegais, atividades econômicas que tendem a ser muito lucrativas para personagens estrategicamente posicionados que atravessam fronteiras e nações. Tal característica é o que pode explicar, para a antropóloga, as próprias conseqüências do aumento da violência:

Com tanto lucro, fica fácil corromper policiais e, porque ilegais, quaisquer conflitos e disputas são resolvidos por meio da violência. [...] A corrupção e a política institucional equivocada, predominantemente baseada em táticas repressivas dos homens pobres envolvidos nessa extensa malha, adicionam ainda mais efeitos negativos à já atribulada existência dos pobres nas cidades brasileiras (Ibid., 2002).

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

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

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

Paulo Lins também enfatiza a mudança ocorrida com a “democratização” da cocaína: “a coisa ficou mais violenta” (NOTÍCIAS, 2005), diz. Para ele, isso gerou na favela uma necessidade de delimitar territórios, de competição pelo lucro. “Quando saiu do espaço dos ricos para o espaço dos pobres a coisa ficou mais violenta. As mortes

começaram a aparecer na mídia, sair do espaço da favela” (Ibid.). Lins cita a ação do Comando Vermelho, que conhecemos através do depoimento de José Carlos Gregório, o Gordo, fundador deste movimento, iniciado na Ilha Grande, com o projeto “Paz, Justiça e Liberdade”.

O papel de Hélio Luz em *Notícias* é determinante, não só por seu depoimento, que contribui para contextualizar as informações de outros “personagens”, como por possibilitar à equipe de filmagem o acesso às informações. Se não fosse exatamente pelo cargo de chefia ocupado por Luz, o filme não teria conseguido apresentar muitas de suas imagens, como o depósito de armas e os depoimentos dos meninos na instituição Padre Severino, por exemplo. Tanto é assim que em *Ônibus 174*, algumas imagens de *Notícias* foram utilizadas, pois o contexto era outro e os acessos tornaram-se muito mais difíceis, como observa o próprio João Moreira Salles (Ibid.).

Porém, como observa Arthur Autran, apesar do depoimento de Hélio Luz ser fundamental em *Notícias*, o fato de ele “exercer um cargo na chefia da polícia é pouco valorizado pela narrativa, de forma a não o enquadrar num dos lados em luta, importa muito mais sua explicação articulada sobre o problema apresentado” (AUTRAN, 2005, p. 167-68).

Ressaltamos ainda o “encontro inesperado” com Rodrigo Pimentel, e as gravações feitas logo após o primeiro contato, explica Moreira Salles (Ibid.), que fazem surgir o depoimento que inclusive dá nome ao filme. Ele analisa que isso foi ato de filmagem, portanto carregado da intensidade do instante da tomada, pois que o entrevistado revelou-se totalmente diante da câmera, algo que parece inesperado até para o próprio, pela honestidade com que avalia sua ação no BOPE diante da câmera. Sabemos depois que Pimentel também tem formação em cinema, tendo atuado como co-produtor em *Ônibus 174*, no qual também tem ação decisiva para explicar os acontecimentos. “O extraordinário é que mostra sinceridade. É forte porque fala com sinceridade da falta de eficiência da ação policial. É ato de filmagem, não teria acontecido se não estivesse sendo filmado”, diz Salles (Ibid.).

Para esse documentarista, o filme assume um desencanto e um ceticismo em relação à maneira como o problema da violência é enfrentado no Brasil, mas não pode ser

considerado pessimista. Apenas mostra, através da metáfora do “beco sem saída”, que não há solução, pelo menos se for mantida a mesma política em relação à segurança pública. Ele fala, ainda, que a edição do filme acentuou “um certo impulso em direção à entropia”: o filme começa mais organizado e caminha para a anarquia absoluta, o caos, terminando na morte (Ibid.).

Notícias mostra que a violência é fruto da ausência de diálogo entre os envolvidos na guerra. “O próprio tom cético que finaliza o documentário abre ainda mais esta possibilidade: onde há efetivamente uma guerra, os beligerantes devem se sentar para discutir as diferenças e negociar, até – ou fundamentalmente – as injustiças praticadas pelas partes.” (RIBEIRO, 2000, p. 240). Segundo Paulo Jorge Ribeiro, o mal-estar é uma sensação inovadora provocada pelo filme, dialogando explicitamente com a violência de *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Márquez, e com o “mal-estar” de Walter Benjamin.

Segundo os diretores, o foco final na morte era uma certeza, a ponto de a produção esperar notícias de um policial morto em ação – já que a morte de alguém envolvido no tráfico acontecia praticamente todos os dias – para finalizar as filmagens. O final do filme, além da morte de um policial e de um morador, dá ênfase ao crescimento da violência: na tela inscrições mortuárias aparecem ocupando todo o espaço, numa lápide que ao final está completamente tomada pelos nomes que não são mais legíveis, restando somente a tela preta. João Moreira Salles informa que os nomes não foram inventados, nem quando não havia mais nenhuma possibilidade de o espectador identificá-los (NOTÍCIAS, 2005). Foram mortes reais, que a produção do filme contabilizou e que mostram uma preocupação quanto aos próprios princípios do gênero documentário.

Em *Ônibus 174*, o sentido é o mesmo e o final também é a morte. A cena final se passa no cemitério, com a câmera acompanhando o enterro de Geísa Gonçalves, a refém, e de Sandro do Nascimento, seqüestrador morto por asfixia pela polícia, ao final do incidente. José Padilha explica que escolheu contar duas histórias em paralelo. Uma da ocorrência policial filmada, e a outra de Sandro: “A idéia é que a história dele explique a sua relação com a polícia com um certo valor explanatório sobre o seu comportamento dentro do ônibus. O Sandro é um personagem extraordinário na medida em que ele

representa uma classe de pessoas que existe no Brasil, a dos meninos no Brasil, e é sobrevivente da chacina da Candelária” (Apud BARTOLOMEI, 2002)..

Na abertura desse filme, um vôo panorâmico sobre a cidade do Rio de Janeiro parte do mar, passa pelas favelas e chega ao Jardim Botânico, bairro onde ocorreu o seqüestro. No início do vôo, apenas uma frase contextualiza o filme em seu momento histórico: “Em 12 de julho de 2000, a polícia do Rio cercou um homem que tentava assaltar um ônibus. Ele fez 11 reféns e o BOPE foi chamado. O incidente ficou conhecido como o caso do Ônibus 174” (ÔNIBUS 174, 2002).

Depois surgem, ainda em *off*, os primeiros depoimentos de moradores das ruas. Como ressalta Esther Hamburger, *Ônibus e Notícias* “empregam a mesma estratégia de articulação de fragmentos de depoimentos de personagens situados em posições diferentes, até antagônicas, muitas vezes começando em *off*, como recurso para salientar os contrastes entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema” (HAMBURGER, 2005, p. 202). Podemos observar a mesma fragmentação em *O rap do pequeno príncipe*, como veremos mais adiante.

O determinante em *Ônibus 174* é a intensidade da imagem da morte ao vivo, que marca o ritmo da narrativa. Tendo como base materiais de arquivo de jornais e tevês que realizaram a cobertura, além de imagens das câmeras do departamento de trânsito da cidade do Rio, o filme explora a intensidade da imagem da violência, mas não gratuitamente e sem relações, como fazem as reportagens jornalísticas. “O cinema retrabalha o material produzido pela cobertura televisiva, com a temporalidade e o estranhamento que a tela grande e a sala escura permitem, para contextualizar o evento e seus personagens” (HAMBURGER, 2005, p. 202).

Ônibus retoma, paralelamente às imagens de arquivo, o percurso vivido por Sandro desde o assassinato da mãe, presenciado por ele aos cinco anos, numa tentativa de entendimento das razões que o levaram a agir daquela forma. A violência que vitimou Geísa e Sandro é contextualizada nos depoimentos dos jovens moradores das ruas do Rio, de familiares e amigos, dos reféns que sobreviveram ao episódio e jornalistas que o acompanharam, além de “especialistas”, como a assistente social Yvonne Bezerra de Mello,

o cientista social, antropólogo e ex-subsecretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro (1999-2000), Luiz Eduardo Soares, e o ex-capitão do BOPE, Rodrigo Pimentel.

Nessa retomada, é o mesmo contexto da favela carioca como espaço de violência que se impõe. Uma referência adicional, como extensão da favela, são as ruas da cidade, espaços marcados por tragédias pessoais e coletivas que servem de moradia para outros tantos meninos e jovens como Sandro, que se criou na rua e sobreviveu à chacina da Candelária. Essa é, aliás, uma das “sombras” da história recente brasileira que Sandro personifica, como já observado por José Padilha. As conseqüências da chacina e o destino desses meninos são lembrados por Yvonne Bezerra:

Na Candelária foram sete vítimas, e sobreviveram 62. Acabei de fazer um levantamento sobre o destino desses meninos: 39 foram assassinados, uma parte está desaparecida, e uma parte vive em condições precárias. [...] E depois eles ficaram em vários lugares na rua, eles se espalharam pela cidade, muitos foram trabalhar para o trafico, muitos foram assassinados por causa disso também [...] (ÔNIBUS 174, 2002).

Um mesmo sentido de contextualização é visto nos depoimentos dos policiais e jornalistas presentes no dia do seqüestro, que esboçam uma tentativa de compreensão do desfecho do episódio. Para Rodrigo Pimentel, por exemplo, a pouca preparação dos policiais foi fator decisivo:

- Hoje, no Rio de Janeiro, a pessoa que quer ser policial militar é a pessoa que não conseguiu uma inserção no mercado de trabalho, é uma pessoa que está desempregada há mais de um ano e meio, é uma pessoa que não teve outra opção na vida a não ser policial. É emprego. Mal armado, sem auto-estima, [...] É um policial que não sabe bem para o quê está sendo formado; ele acredita que a função principal dele seja prender marginal, matar marginal (ÔNIBUS 174, 2002).

Em *Ônibus*, um papel preponderante é também desempenhado pela pesquisa que resultou na constituição do filme, o que o aproxima da construção etnográfica: na pesquisa de arquivos da cobertura jornalística realizada à época, é a própria representação

da violência na mídia que se problematiza, além das relações da mídia com o aparelho policial, que foi determinante para que o seqüestro mostrasse o comando político da polícia. Na reconstituição da vida de Sandro são as estruturas sociais brasileiras que são questionadas, através de depoimentos dos diversos setores envolvidos direta ou indiretamente nesta problemática.

O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas, filmado durante os anos de 1998 e 1999, em Pernambuco, especificamente em Recife e em Camaragibe, desloca-se do eixo Rio-São Paulo, mas nos remete ao mesmo contexto dos anteriores: o espaço da periferia, marcado pelo crescimento da violência. O que o diferencia é uma abordagem também voltada para a apresentação de outras dimensões da favela, alternativas que escapam do tráfico de drogas e de armas, no caso do filme representadas pelo universo musical do rap, ele mesmo uma tentativa de mudar as representações sociais das favelas, estigmatizadas como locais de criminosos.

João Moreira Salles concorda que as favelas devem ser palco para outros temas: “Por que imaginar que lá não existem outras histórias? [...] A tirania do tema único é, sobretudo, a tirania do personagem sem movimento, paralisado num enredo único e pobre. Nasce, vive um pouco, mata um pouco, morre. O mundo fica achando que é só isso” (Apud COLOMBO, 2006).

Para contextualizar sua realidade histórica, *O rap* ultrapassa uma visão estreita da favela e inclui elementos do cotidiano do Recife, como o futebol, o dominó, o baile funk, a praia, as rodas de amigos, a religiosidade, etc. Há, no filme, um destaque à trajetória engajada de Alexandre Garnizé, como morador de favela que “sobreviveu” à violência urbana através da música e dos trabalhos sociais. A escolha de um músico como contraponto à violência do matador, já nos diz da importância da música no filme. A violência se mostra não em imagens de conflito, mas através das letras de rap. Assim conhecemos as demandas da favela, num “ritmo-poesia” já colocado no título.

Outro aspecto a considerar em relação a essa contextualização é que, ao contrário dos outros filmes, *O rap do pequeno príncipe* não usa em nenhum momento a narração, ou explicita sua argumentação em textos com dados informativos sobre o contexto apresentado. É através dos próprios personagens, que compõem um mosaico de

diversos setores sociais e profissionais envolvidos na questão da violência, que o espectador é informado sobre aquela realidade. Não são dados estatísticos, mas falas de pessoas com experiências e conhecimentos diferentes, que manifestam seus pontos de vista às vezes contraditórios sobre aquela realidade histórica.

Essa idéia expressa o que todos os documentários analisados também refletem: seus argumentos manifestam um caráter político, na medida em que assumem a crítica social, questionando as próprias estruturas políticas brasileiras: polícia, justiça, segurança pública, etc. Em *O rap* esse caráter político do filme se mostra em sua relação com o rap. Este filme também se mostra reconhecidamente favorável à integração cultural, à expressão da diversidade, ao incluir diferentes “tribos” da música e da cultura recifense.

O específico da periferia de Recife – expresso no termo “almas sebosas” – é colocado em relação ao rap – termo que identifica um movimento que no Brasil incorpora musicalidades nacionais, como a embolada, no ritmo, e a literatura de cordel, na poesia. Dinara Guimarães assim explica: “O título vem de uma amarração entre *rap* (palavra da língua inglesa que significa ritmo e poesia) e *almas sebosas* (termo da periferia de Recife que significava ladrão de pequenos furtos e assumiu o significado de bandido no pior sentido da palavra)” (GUIMARÃES, 2001, p. 177).

A cultura, e mais exatamente a música, pode ser vista, portanto, como principal elemento para compreensão daquela realidade, que se afirma igual à do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Vemos isso especialmente no encontro do grupo Faces do Subúrbio com os Racionais MCs, ou de Garnizé com Mano Brown. A inserção na trilha da música *Salve*, dos Racionais, é pontuada pelo vôo panorâmico sobre as favelas recifenses, apontando para suas identidades de favelas brasileiras, não importa se em Pernambuco, em São Paulo ou no Rio de Janeiro.

Para Dinara Guimarães, *O rap* “é um contra-exemplo do filme chocante que representa a violência realisticamente, enquanto a trama e a atuação são clichês” (GUIMARÃES, 2001, p. 179). O próprio Marcelo Luna reforça isso, dizendo que um dos principais objetivos de *O rap* foi não banalizar a violência: “O mais importante foi olhar nos olhos das pessoas e perceber o mundo em que elas vivem. Isso foi mais relevante do que contabilizar o número de mortos”, ressaltou (Apud BONEFF, 2003). O filme também

remete ao contexto da produção cinematográfica pernambucana que, durante a década de 1990, mostrou amplo crescimento. O filme é, assim, um registro histórico da cultura cinematográfica da capital do estado de Pernambuco.

Em *O prisioneiro da grade de ferro* nem as ruas nem as favelas aparecem, embora indiretamente se insiram no espaço fílmico pelos personagens apresentados, em sua maioria oriundos das periferias brasileiras. O espaço de exclusão mostrado no filme é o interior da Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, um dos maiores presídios do mundo, marcado por um massacre ocorrido em 1992 que resultou na morte de 111 presos.

O filme já situa o espectador no contexto histórico na medida em que apresenta, de forma invertida na seqüência de abertura, a implosão do Carandiru, ocorrida em 2002. É exatamente a inserção destas imagens, usadas também ao final do filme, que delimitam os acontecimentos vistos no decorrer do filme, conferindo-lhes significados. Das nuvens de fumaça cor de tijolo, o espectador vê ressurgir o prédio. Como uma imagem assombrada, conforme comentou Eduardo Valente, essa seqüência que inaugura e fecha o discurso do filme, questiona a própria organização social e política brasileira.

O Carandiru ter ido ao chão, nos diz a seqüência e o filme, nada faz para resolver ou acabar com os problemas que ele sempre representou. Pelo contrário, só serve para tentar esconder (numa nuvem de fumaça) a realidade que ainda está nos presídios e na organização social-política de todo o país. O movimento essencial deste filme será (e daí a importância desta seqüência inicial) trazer de volta este mundo que se pretende esconder, como o prédio ressurgindo das suas cinzas (VALENTE, 2003).

Após as imagens da (des)implosão, um texto informa ao espectador a particularidade desse contexto, já expressando o argumento do diretor e colocando a audiência claramente diante de um filme documentário, produzido num momento específico:

- O sistema carcerário brasileiro abriga cerca de 25.000 homens, distribuídos por aproximadamente 1.000 unidades prisionais. Quase a metade desse contingente encontra-se detida no Estado de São Paulo.

- O maior presídio paulista é também um dos maiores do mundo: a Casa de Detenção Professor Flamínio Fávero, localizada no Complexo Penitenciário do Carandiru, registra em sua história a passagem de mais de 175.000 detentos.
- A Casa de Detenção tornou-se conhecida mundialmente em 1992, quando uma desastrosa ação policial realizada no Pavilhão 9 resultou na morte de 111 presos. Esse episódio ficou conhecido como o “Massacre do Carandiru”.
- O ano de 2002 marca o fim da Casa de Detenção. Mais de 7.000 presos foram dali removidos para novas unidades prisionais e os Pavilhões 6, 8 e 9 foram implodidos em ato público comandado pelo Governador do Estado.
- As imagens utilizadas neste filme foram captadas ao longo de sete meses no ano anterior a essa implosão (O PRISIONEIRO, 2004).

A etnografia de *O prisioneiro*, como discutiremos a seguir, tem uma dimensão peculiar por transferir aos próprios detentos a tarefa de revelar seu cotidiano. E são muitos os elementos apresentados. “O filme revela “desde a alegria do jogo de futebol e das visitas, as realidades da prática do sexo ou religiosa, até as condições sub-humanas de celas super-lotadas e os horrores de um atendimento médico precário e insuficiente” (VALENTE, 2003).

O filme termina mostrando, num bloco separado e desconexo do restante do filme, o discurso das autoridades: vários ex-diretores do complexo falam, e o governador de São Paulo à época, Geraldo Alckmin (2001-2006), discursa na abertura de uma nova penitenciária. Como pontua Valente, a fala de Alckmin destacando o número de vagas criadas para detentos em seu governo, mostra-se como parte de um universo totalmente distinto da realidade que presenciamos no filme (Ibid.).

Para Esther Hamburger, há, no cinema contemporâneo, uma disputa pelo controle das representações da pobreza e da violência, que estão no centro dessas elaborações. Para ela, “a representação ‘documental’ da violência em filmes como *Ônibus 174* e *Notícias de uma guerra particular*, entre outros” [acrescentaríamos aqui *O rap do pequeno príncipe* e *O prisioneiro da grade de ferro*], altera o padrão alegórico da representação da violência colocado desde o Cinema Novo, que

problematizava formas de representação nacional que já haviam se tornado de senso comum – nas quais o Brasil figura como um país essencialmente pacífico, na chave das interpretações sociológicas clássicas, que acentuaram a cordialidade e a tolerância como elementos estruturais da nação (HAMBURGER, 2005, p. 210).

4.2.2 Negociação e autoria: as diferentes vozes do filme documentário contemporâneo

Percebendo os documentários analisados como uma etnografia, colocamos em evidência sua construção dialógica e polifônica, como ressaltado por James Clifford (CLIFFORD, 1998), através da qual é negociada ativamente uma visão compartilhada da realidade, que aceita a multisubjetividade como parte importante de seu processo constitutivo. Assim, as negociações estabelecidas e refletidas nas vozes incorporadas aos filmes, além de se referirem a um contexto histórico determinado, permitem a expressão da diversidade social e cultural dos discursos que, em seu conjunto, contribuem para representificar a violência urbana.

Para Eduardo Coutinho, o documentário é sempre uma negociação: “Você tem que se servir do desejo do outro para que haja filme. Isso porque, na verdade, a negociação que ocorre antes, durante e depois da filmagem, mas sobretudo durante, é uma negociação de desejos” (Apud MOURÃO; LABAKI, 2005, p. 131). O documentarista defende que para este encontro com o outro o cineasta deve ir o mais vazio possível de si mesmo, de suas ideologias e do seu passado, para realmente saber as “razões do outro”. Assim, mesmo sabendo que esse vazio não é absoluto, Coutinho destaca a relevância de uma construção dialógica no documentário, que se realiza a partir de uma escuta cuidadosa do outro e que, independentemente do vínculo estreito à pesquisa antropológica, manifesta um olhar etnográfico.

O prisioneiro da grade de ferro expressa de forma mais contundente essa idéia de negociação, visto que neste filme as relações entre documentarista e documentados assumem características particulares, que o diferem dos outros. Paulo Sacramento passa a câmera para a mão dos detentos, e incorpora, na montagem, suas diferentes vozes juntas às

da equipe de filmagem, do diretor de fotografia e do próprio documentarista, num discurso único e ao mesmo tempo plural.

A opção adotada por Sacramento foi a de construir o filme a partir da visão dos detentos sobre o Carandiru. Para isso, a equipe de filmagem realizou um workshop de direção de fotografia e de som, ensinando aos detentos os princípios técnicos necessários ao manejo da câmera, um equipamento digital igual ao usado pelo diretor. A proposta de Sacramento evidencia uma noção particular de autoria, ou de alteridade, que não está restrita à edição, mas permeia toda a constituição do filme, visto que os personagens apresentados são participantes ativos nessa construção, não se mostrando por intermédio da câmera do diretor. Já no título do documentário, Paulo Sacramento explicita sua proposta, acrescentando entre parênteses a expressão “auto-retratos”. Nas seqüências iniciais de *O prisioneiro*, um dos detentos, “FW”, com a câmera na mão, canta um rap sobre o que o espectador vai ver: “é a realidade na tela”; “o filme começa agora”; “esse é o Carandiru de verdade; é nosso auto-retrato” (O PRISIONEIRO, 2004).

Além de refletir sobre o próprio cinema, pois abre ao espectador sua forma de acesso àquela realidade – incluindo inúmeras vezes no filme a própria câmera –, esse formato de realização mostra um movimento de reconhecimento do diretor de suas impossibilidades, dos limites impostos ao seu conhecimento do ambiente do presídio. Isso seja por motivos práticos ou pelo excesso de clichês criados no jornalismo e na ficção na representação desse espaço, como observa Eduardo Valente:

As imagens são parte de um mesmo todo, e quem as captou não faz a menor diferença porque todos (inclusive a equipe original, o que é impressionante) assumem a mesma voz, têm o mesmo peso, tornam-se um só. A um ponto em que o diretor de fotografia Aloísio Raulino declarou, em debate, que não consegue, ao ver o filme, saber mais o que ele filmou e o que foi filmado pelos detentos (VALENTE, 2003).

O movimento de “câmera na mão dos detentos” foi assim trabalhado de forma a questionar a própria noção de autoria, mostrando que a realidade é “fluida, inconstante e complexa”. Não saber exatamente onde começam os trechos filmados pelos detentos, pelo

diretor e sua equipe, acentua a fragmentação do filme, e relaciona a produção de sentidos a uma visão do todo:

Assumindo na sua forma a multiplicidade de sensações e experiências que vemos, o filme toma para si o registro do quebra-cabeças formado por fragmentos que fazem pouco sentido em si, mas muito sentido quando vistos em conjunto. [...] O pagode, o rap, os facões e a pinga produzida ali dentro mesmo têm o mesmo peso, pois são todas partes de um imenso todo, e assim são tratados pela montagem: nenhum deles é privilegiado em detrimento do outro, nenhum deles é mais representativo do que seja “estar preso” do que o outro (Ibid., 2003).

Esse formato de *O prisioneiro* remete a uma tendência de radicalização reflexiva presente no documentário contemporâneo, que leva a uma desintegração do sujeito e do que ele propõe enunciar, como observa Fernão Ramos (RAMOS, 2005). No caso desse filme, o olhar de dentro do cotidiano do presídio acentua sua fragmentação e subjetividade, pelas relações estabelecidas entre o *sujeito-da-câmera* e o espectador.

Este movimento do diretor Paulo Sacramento reflete o tipo de argumentação pretendida, de não privilegiar nenhum ponto de vista. Ao fazer isso ele já argumenta. O documentário sempre se apresenta, como diz Bill Nichols, como um enunciado acerca do mundo histórico construído por seu realizador. João Moreira Salles complementa essa idéia: “um documentário ou é autoral ou não é nada. [...] A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exatamente isso que eu espero de qualquer bom documentário: não apenas fatos, mas o acesso a outra maneira de ver” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2001).

Devemos considerar, ainda, o fato de todos os filmes analisados usarem de uma “direção compartilhada”, o que por si só já é significativo: em *O prisioneiro* isto é feito pela inclusão das imagens gravadas pelos detentos e pela equipe; em *Notícias* e em *O rap*, pela presença de dois diretores, respectivamente Kátia Lund e João Moreira Salles, e Paulo Caldas e Marcelo Luna; e em *Ônibus 174*, pela co-direção de Felipe Lacerda. Nesse sentido, a proposta mais inovadora é justamente a de Paulo Sacramento, que não se considera um documentarista “no sentido clássico”, o que abre ainda mais a discussão sobre

as diferentes formas do documentarismo brasileiro. Ele diz que a tentativa de identificá-lo como parte de um grupo de “novos documentaristas” não é pertinente, visto ser *O prisioneiro* sua única obra documental, feita totalmente distante “da classe cinematográfica”. “Quero fazer ficção, documentário, filmes experimentais, ensaios,... E escrever, dirigir e montar (não necessariamente nessa ordem)”, diz Sacramento (Cf. CAETANO, 2005, p. 323).

Ressaltamos que, excluindo-se João Moreira Salles, todos os diretores aqui analisados não podem ser vistos como documentaristas, num sentido restrito. José Padilha, por exemplo, atuava como produtor, sendo o filme *Ônibus 174* sua estréia na direção de cinema. E Paulo Caldas também vinha de experiências anteriores em ficção, tendo realizado obras experimentais e um longa metragem de sucesso, *Baile perfumado* (1997), dirigido em parceria com Lírío Ferreira.

Outro aspecto a se destacar nesse item são as relações entre o espectador e o tema, vistas a partir de suas estratégias narrativas. Tatiana Monassa observa que, na maioria das vezes, o acesso à realidade apresentada é feito, no caso dos documentários, através da figura de um mediador e não de um contato direto. Podemos exemplificar isso em *Notícias*, *Ônibus 174* e *O rap do pequeno príncipe*. Apesar de existir, nesses filmes, uma certa aproximação entre o espectador e tudo que é visto na tela, ainda identificamos neles a presença do mediador: “olha-se indiretamente, sem contato direto com a realidade sobre a qual quer proferir conhecimento, mas nunca de fato conhecer” (MONASSA, 2005, p. 114).

Em *O rap* ressalta-se o papel de Alexandre Garnizé como um dos mediadores que, além de expressar em suas falas seu vínculo com a favela, foi fundamental para que a equipe de filmagem tivesse acesso a depoimentos utilizados no filme, como o dos três matadores profissionais que aparecem encapuzados. No caso de *Ônibus 174*, os mediadores foram essenciais para a construção enunciativa do filme, visto que a história de Sandro era determinante, pelo que ele representava. Como explica José Padilha:

O Sandro é um personagem extraordinário na medida em que ele representa uma classe de pessoas que existe no Brasil, a dos meninos no Brasil [...]. A vida do Sandro, diferentemente da vida de todas as outras pessoas que estavam ali, fala da relação do Estado

brasileiro com o miserável. Isso é socialmente mais importante do que as outras histórias, por mais interessantes e relevantes que elas sejam (Apud BARTOLOMEI, 2002).

Já em *Notícias*, os mediadores são mais enfatizados por conta da intensidade dos depoimentos de Hélio Luz e Rodrigo Pimentel. Para Monassa, a obsessão com a tematização destas duas instâncias

- a que quer proferir algo a partir da situação em que está inserida, em geral a do pertencimento ao estabelecido, na posição de “classe média”, e a que a ela se contrapõe, muitas vezes sendo objeto da sua enunciação – compõe na verdade um grande conjunto de filmes, que firmaram um imaginário poderoso acerca da relação entre o espectador e o objeto em questão (MONASSA, 2005, p. 114).

Ao usar a figura do mediador, os filmes descartam a “visceralidade” nas relações entre o espectador e o tema, presentes, por outro lado, em *O prisioneiro da grade de ferro*, filme que para essa autora afirma a própria impossibilidade de uma mediação que não seja a da câmera,

presente diversas vezes na imagem, numa auto-reflexividade que integra o processo de imersão, uma vez que legitima nossa entrada no ambiente, [...] o acesso a todas as imagens e narrativas. Através da atitude descritiva e do acompanhamento próximo do cotidiano dos personagens, o espectador é convocado a compartilhar as experiências dos detentos (Ibid., p. 115).

Complementando essa idéia, parece-nos pertinente observar outros tipos de mediação ocorrida na própria audiência dos filmes, que remetem à produção de sentidos pelos espectadores. Tendo em vista que estes, como receptores, realizam, a partir de suas experiências e valores, determinadas elaborações de sentidos a partir do que vêem nos filmes, podemos também estender a discussão sobre as negociações que o documentário faz para além do próprio filme. Os estudos da recepção já apontaram, há muito, que a recepção não corresponde a uma idéia de homogeneização, e nem a um espaço consensual.

Como observa Valério Cruz Brittos, sendo o sentido negociado, a comunicação, por sua própria natureza, também o é. “Como o produtor não é onipotente, nem o receptor é um mero depositário de mensagens de outros, a comunicação implica transação entre as partes envolvidas no jogo midiático” (BRITTOS, 1999). Há então uma valorização da experiência e da competência comunicativa que resulta em posicionamentos diferenciados diante dos produtos, diz Brittos, lembrando as proposições de Jesús Martin-Barbero. Essa idéia corresponde a um pensamento que reflete sobre o uso social da imagem que, no caso do documentário, merece ser aprofundado.

Em relação aos discursos construídos, algumas particularidades são encontradas na forma com que as diferentes vozes são incorporadas à estrutura dos filmes, também manifestando um sentido que os ultrapassa. Isso pode ser verificado em *Notícias de uma guerra*, onde a fala dos três setores envolvidos – a polícia, os moradores e os traficantes – se mostra convergente em alguns aspectos, e onde o “quem diz” assume particular relevância. Assim, “quem fala o quê” é essencial neste filme. O policial, capitão Pimentel, dá título ao documentário. Perguntado se gostaria de participar de uma guerra, o capitão diz que já participa, “mas não é uma guerra civil, é uma guerra particular” (NOTÍCIAS, 2005). O depoimento de Pimentel se aproxima do de Hélio Luz na contestação às formas oficiais de lidar com a violência, e seriam comuns se não fossem proferidos exatamente por quem foram, no exercício de seus cargos.

Outro aspecto a considerar a partir de *Notícias*, como já apontado por diversos pesquisadores, é a ausência de referências à classe média, consumidora e motora do tráfico. Para Arthur Autran, essa ausência não é absoluta:

Paulo Lins lembra que o conflito existe há muito tempo mas só agora, quando ele se dá no asfalto, é que a imprensa importa-se. Para Hélio Luz, se a polícia funcionar, todos terão de respeitar a lei, inclusive em Ipanema. E Adriano afirma que seus clientes não são os pobres, pois estes têm pouco dinheiro (AUTRAN, 2005, p. 168).

Moreira Salles admitiu essa ausência ao dizer que em *Notícias* não houve uma preocupação de ouvir a classe média, mesmo porque seu tema não eram as drogas, era a violência. “O consumidor é importante, mas ele se mantém longe dos tiros e das mortes.

Dito isso, não seria incorreto afirmar que o consumidor é o grande sujeito oculto de Notícias” (Apud COLOMBO, 2006). Como observa Autran,

a classe média assombra este e os documentários brasileiros em geral, visto que se trata do público alvo, particularmente a franja com algum lustro cultural. Ou seja, o cineasta realiza seu filme pensando em impressionar, informar ou mobilizar o setor social que eventualmente tem acesso a TV a cabo ou pode pagar pelo preço de um ingresso de cinema (AUTRAN, 2005, p. 169).

Em relação a *Ônibus*, os discursos são mais demarcados, entre aqueles “convidados” a opinar, que contribuem para a argumentação do filme, como Luiz Eduardo Soares, Rodrigo Pimentel e Yvonne Bezerra, e os que presenciaram o seqüestro, como reféns e policiais, cujos depoimentos se concentram na descrição e no relato. Para José Padilha, o filme não propõe uma argumentação, já que as críticas feitas no filme são mais demonstrativas que argumentativas:

O que se fala da polícia em relação à ocorrência, você vê aquilo. Não é uma cabeça falando que a polícia errou. Você vê os erros. Quanto à Padre Severino, o que a gente vê são os internos de lá falando como eles são tratados e como o Sandro era tratado. A gente conta duas histórias objetivamente. Elas expõem as falhas dessas instituições. A gente não propõe argumentos do tipo a polícia deveria ser treinada de tal maneira nem que o salário do policial deveria ser X. Existe o outro lado da moeda que as pessoas que são convidadas para falar defendendo em nome das instituições sabem que não há como se defender. Então elas não aceitam falar e não falaram (Apud BARTOLOMEI, 2002).

Em *O rap do pequeno príncipe*, a equipe de filmagem usou determinadas estratégias para demarcar as diferenças entre os tipos de discurso. Alfredo Boneff relata que, no debate realizado após a exibição do filme no Festival Rio BR, em 2000, o diretor de fotografia, André Horta, explicou como a fotografia foi trabalhada para acentuar tais diferenças. Assim, em seqüências como a do programa de rádio sensacionalista e de pretensão cunho social, a fotografia foi propositalmente “suja”, estratégia assim analisada por Horta:

Queríamos definir bem as ferramentas de cada um nessa história. A de Helinho era o revólver. A do Garnizé o microfone. A nossa era a câmera. A câmera na mão tem tudo a ver com a linguagem do filme. É uma certa agonia no enquadramento, um enquadramento meio sem ar (Apud BONEFF, 2000).

Neste filme, como já mencionado, todos os discursos são pontuados pela música. As letras de rap podem ser vistas, assim, como um discurso que atravessa todo o filme, na medida em que tematizam os diferentes aspectos da violência urbana abordados. Porém, para alguns críticos, como Marina Meliande, “as letras de música não são tomadas como relatos, são ilustrações, discursos vazios por serem prontos e correspondentes com o que se espera deles. Não há fator surpresa justamente por serem falas demasiadamente coerentes com as imagens que as antecipam” (MELIANDE, 2006).

Para nós, o fato de as letras serem coerentes com as imagens só reforça sua importância como discurso elaborado pela própria comunidade das favelas, que contextualiza os depoimentos e aponta, como dissemos, para uma identidade.

4.2.3 Relações midiáticas no documentário brasileiro

Como afirma Lúcia Santaella, a cultura das mídias tem como traços característicos a provisoriedade – a cultura do efêmero, do fugaz – e a mobilidade:

Uma mesma informação passa de mídia a mídia, repetindo-se com algumas variações na aparência. É a cultura dos eventos em oposição aos processos. Cultura do descontínuo, do esquecimento, de aparições metafóricas, em oposição aos contextos mais amplos e à profundidade analítica (SANTAELLA, 1992, p. 18).

Porém, apresentando potenciais e limites próprios de sua natureza, as mídias tendem a criar redes intercomplementares que colocam em movimento a própria cultura. Assim, na medida em que passa de uma mídia para outra, o receptor “vai gradualmente formando a sua opinião acerca da realidade a partir de uma multiplicidade de fontes” (Ibid., p. 20). Por isso, acreditamos que o filme documentário seja um meio privilegiado para

aprofundar a reflexão sobre determinados aspectos da vida social, econômica e política ou mesmo sobre o universo das imagens contemporâneas, tendo em vista a possibilidade de uma argumentação menos superficial dessa realidade, e de uma interface com linguagens de diferentes mídias.

Nos filmes analisados, alguns sentidos se sobressaem nas relações midiáticas existentes, seja no âmbito do próprio filme, seja em suas relações com a mídia. Estas relações estão presentes nos quatro filmes, sendo preponderantes em *Ônibus 174*. Este filme segue um movimento contrário a *Notícias de uma guerra particular*, que se coloca inicialmente em forma de reportagem. Em *Ônibus*, o filme parte da reportagem televisiva, mostrando o trânsito entre as mídias ao reunir imagens veiculadas de arquivo em TVs, fotografias publicadas em jornais, e imagens de câmeras de segurança, dentre outras.

Por suas características, *Ônibus 174* se enquadra no que Brian Winston apontou como uma tendência contemporânea de filmes que resistem à camisa-de-força representada pelo cinema-direto, que para ele limitou o documentário ao jornalismo. Interessante é que este documentário faz isso exatamente partindo do discurso jornalístico, que surge ressignificado pelo conjunto de depoimentos.

Tal resistência muito freqüentemente envolve a recuperação ou a descoberta das velhas tradições do documentário. Essas abordagens do cinema não-direto enfatizam a diferença entre o documentário e outras formas de não-ficção ou relato, exatamente devido à disposição do documentário em reconstruir eventos anteriormente testemunhados [...], para permitir a poesia, o engajamento político, a expressão pessoal – para permitir uma série de coisas que o documentário jornalístico ignorou ou ativamente descartou (WINSTON, 2005, p. 24).

Brian Winston alerta que o domínio do cinema direto sobre o documentário limitou-o ao jornalismo e jogou por terra a idéia do documentário como um “tratamento criativo da realidade”, conforme Grierson definiu, inclusive para distanciar o documentário das produções jornalísticas. “As normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência, que o jornalismo deve ser

sempre não intervencionista –, tornaram-se as normas e as restrições para os documentaristas.” (Ibid., p. 24).

Ao analisar os noticiários e as imagens relacionadas ao assalto do ônibus 174, Esther Hamburger salienta que, “em contraste com a ficção cinematográfica que a TV mostra na véspera, o protagonista deste reality show define a sua ação como ‘para valer’” (HAMBURGER, 2005, p. 205), o que evoca a fala de Sandro vista no filme. Como nos *big brothers*, a câmera acompanha os fatos a todo momento, servindo também como mediadora. Como observa Bill Nichols, os *reality-shows* “elevaram o grau em que a televisão consegue explorar, simultaneamente, a sensação de autenticidade documental e de espetáculo melodramático” (NICHOLS, 2005[b], p. 18).

Para Hamburger, *Ônibus 174* propicia elementos que estimulam a reflexão sobre as relações entre os cidadãos de segmentos sociais pouco visíveis e as formas de produção da representação na televisão e no cinema.

Ônibus 174 trata do que poderia ser denominado um “fenômeno midiático”. A presença das câmeras transformou um assalto de pequenas dimensões em um acontecimento nacional com repercussão internacional. [...] A presença da mídia introduz uma variável que paralisa a polícia, deixando procedimentos técnicos de rotina à mercê de comandos políticos e, posteriormente, após a prisão, a ausência de câmeras permite o ato ignóbil de vingança (HAMBURGER, 2005, p. 202).

Se, por um lado, a presença das câmeras paralisou a polícia, por outro foi determinante para mobilizar o seqüestrador. O Sandro que apareceu nas tevês não parece o mesmo no depoimento daqueles que o conheceram, sendo o filme responsável por contextualizar isso, ao contrário da TV. Eugênio Bucci defende que o tema da invisibilidade é a melhor virtude do documentário, numa sociedade que aprendeu a conviver com multidões de invisíveis como se fossem apenas dados estatísticos, como um fenômeno normal do cotidiano (BUCCI, 2002). Em *Ônibus 174*, é o depoimento de Luiz Eduardo Soares que contribui para a discussão da invisibilidade, pois explicita nossa incapacidade de lidar com a exclusão social:

- Esse Sandro é um exemplo dos meninos invisíveis que eventualmente emergem e tomam a cena, e nos confrontam com a sua violência que é um grito desesperado, um grito impotente. [...]
- A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. Nós não somos ninguém se alguém não nos olha, não reconhece o nosso valor, não preza a nossa existência, não diz a nós que temos algum valor [...]. Esses meninos estão famintos de existência social, famintos de reconhecimento.
- Ali, o Sandro impôs a sua visibilidade, redefiniu de alguma maneira o relato social que dava a ele sempre a posição subalterna. De repente é convertido numa narrativa na qual ele é o protagonista.
- Há aí um processo de autoconstituição, uma estética da auto-invenção que se dá pela mediação da violência, da arma, de um modo perverso como num pacto fáustico, em que o menino troca o seu futuro [...] pela pequena glória de ser reconhecido ter algum valor, de poder prezar sua auto-estima (ÔNIBUS, 2002).

Para Amir Labaki, *Ônibus* se insere no sub-gênero dos “*thrillers documentários*”, indo na contracorrente da “glorificação da violência” ao tentar explicá-la (LABAKI, 2005, p. 172). Por outro lado, diz Esther Hamburger, o filme cumpre o mesmo papel da cobertura televisiva: “o de mostrar TV, polícia e governo juntos, reféns por algumas horas de um menino vítima que por alguns momentos dirige o espetáculo” (Ibid., p. 206). O fato de questionar a forma como a mídia lidou com o “espetáculo” provocou reações na crítica, que acusou o filme de espetacularização:

Em *Ônibus 174*, a mídia é criticada por alguns entrevistados por ter dado a Sandro a chance de despontar no picadeiro eletrônico acima da liberdade e da existência dos reféns. Há uma contradição entre esse tom crítico do filme em relação à espetacularização do episódio pelas TVs e a repetição sensacionalista e manipuladora das mesmas imagens captadas pelas emissoras. Para fazer a vida real ficar com cara de novela do mundo cão, investe-se em cenas com câmera lenta, outras gravadas de vários ângulos e em uma trilha sonora derramada. O documentário escancara nesses momentos o espetáculo da crueldade (REVISTA ÉPOCA, 2002).

Já o filme *Notícias de uma guerra* se apresenta como reportagem já no título, numa proximidade reconhecida pelo próprio diretor. A seqüência inicial, com a narração em *off* informando sobre dados estatísticos relacionados à violência urbana também remete

ao jornalismo. A própria organização dos depoimentos no filme parece próxima à reportagem. Salles utiliza cartelas que identificam o universo das personagens – e que remetem a um dos filmes de Frederic Wiseman, como dito pelo próprio diretor (NOTÍCIAS, 2005) –, apresentadas por “blocos” em que se alternam os depoimentos de moradores de favelas, traficantes e policiais.

Esther Hamburger comenta essa aproximação jornalística e diz que o diferencial do filme foi o fato de ter sido o primeiro documentário a registrar o estado de guerra civil em vigor em espaços urbanos cariocas menos visíveis.

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

Para João Moreira Salles, o que define documentário é a narrativa. Essa é também a marca do jornalismo, e especialmente do jornalismo literário, que conta histórias centradas na figura humana, procurando compreender a alma humana através da narração e descrição de conteúdos importantes de suas vidas.

Segundo Evaldo Pereira Lima, “essa preferência do Jornalismo Literário por representar o mundo através das pessoas de carne, osso e alma, propondo-se a conhecê-las na sua complexidade humana, corresponde a uma profunda necessidade social” (LIMA, 2003), de ver e ouvir as histórias dos outros, dando sentido às nossas vidas e nos mostrando quem somos. Porém o autor analisa que o ser humano tem sido superficialmente tratado pelos meios jornalísticos, cabendo ao filme documentário assumir este papel de forma mais profunda:

A pessoa humana é, quase sempre, apenas um dado folclórico de ilustração de uma situação, uma fonte de informação, um arremedo de gente, uma figura estereotipada. Pouco se conta histórias humanas reais, na sua dimensão complexa plena. Sugiro que na ausência do cumprimento desse papel pelos veículos jornalísticos

tradicionais brasileiros, essa necessidade psicológica, social, está encontrando espaço cada vez mais crescente tanto nos livros-reportagem quanto no cinema de documentários (LIMA, 2003).

A proximidade com o mundo jornalístico em *Notícias* também pode ser vista num elemento extra-fílmico, na medida em que o filme foi destaque na mídia pela polêmica que se instalou a partir do questionamento do relacionamento do diretor com Marcinho, chefe do tráfico no Morro Santa Marta. Houve uma preponderância das relações midiáticas que estabeleceram a recepção ao filme pela mídia, tendo como foco o conflito envolvendo o autor que financiava o projeto de um livro do traficante, preso na época. O Ministério Público instaurou inquérito para investigar se a ajuda dada ao traficante constituiu crime de favorecimento pessoal. Isto fez com que as imagens e o depoimento do traficante fossem, inclusive, retirados do documentário por decisão dos diretores.

Para Xavier, o tema comum entre os filmes documentários e de ficção brasileiros é o tema do “inesperado encontro”, cujo exemplo paradigmático é visto nesse encontro entre o diretor João Moreira Salles, filho de um banqueiro, e o traficante Marcinho. Para ele, é sintomático que a polêmica tenha se concentrado mais no caso pessoal, e não no filme:

Esses encontros inesperados ganham maior ressonância porque a época é de individualização dos gestos. O cineasta se apresenta como indivíduo, como cidadão com uma história particular. Ele não reivindica o papel de representante, não se apresenta com um mandato. Assim, a discussão vai para o pessoal, para o individual e não para as estruturas sociais (XAVIER, 2000).

Em entrevista dada por telefone ao programa Observatório da Imprensa, da TVE, em 2000, João Moreira Salles explica o episódio, transcrito a seguir na íntegra:

O episódio do Globo foi um episódio estudado, quer dizer, havia uma suspeita de que os telefones da minha empresa estavam grampeados e havia, portanto, a possibilidade de a polícia vazar essa informação de forma errada, quer dizer, contar a história, enfim, uma interpretação equivocada da minha relação com o Márcio. Eu tive a informação de que a editoria Cidade do Globo

tinha informação vinda de alguma parte da polícia, não sei qual, de que eles teriam gravações, conversas minhas com o Márcio, e que essas conversas indicavam que eu o estava ajudando financeiramente. E não qualificava esta ajuda. Eu então fui conversar com o diretor de Redação do *Globo*, contei toda a história e ele me propôs então uma entrevista. Essa entrevista seria dada em duas vezes, com calma. Eu daria num dia e pensaria duas vezes ao longo de dois dias no que disse, e então daria uma segunda entrevista. Sairia com muita calma, enfim, com muita serenidade no caderno de cultura do *Globo*. O que aconteceu no meio do caminho é que o *Jornal Nacional* soube da história. E aí parece que há uma grande rivalidade entre o *Jornal Nacional* e o jornal *O Globo*. E aí a coisa se acelerou, não deu para fazer da forma que eu havia combinado. Eu acho que ele foi correto comigo, mas no momento em que o *Jornal Nacional* avisou que daria a notícia de qualquer forma, de qualquer maneira, eu tive que me apressar com o *Globo*. Houve então um acordo entre eles [*Jornal Nacional* e *O Globo*] que dizia que a matéria sairia no domingo, no jornal que chega às bancas no sábado à tarde, e que o *Jornal Nacional* daria a entrevista como furo, à noite. Foi muito em função desta rivalidade entre o jornal e a rede de TV que a coisa tomou esta proporção evidentemente descabida. A princípio seria apenas uma entrevista provavelmente muito mais modesta, numa página até interna no caderno de cultura, mas a rivalidade entre a TV e o jornal tornou esta estratégia impossível e aí foi o que se viu (OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA, 2000).

Para Alberto Dines, com tudo isso a mídia precipitou a saída do então sub-secretário de segurança do estado do Rio de Janeiro, Luiz Eduardo Soares, que já tinha elementos para iniciar uma devassa no aparelho policial do Estado. “Sem outra alternativa e acuado por um governador (Anthony Garotinho) que só está interessado em manter em banho-maria tudo o que é sério, o coordenador Luís Eduardo foi obrigado a entregar o seu relatório ao Ministério Público e abrir caminho para a sua demissão” (DINES, 2000). Ele comenta ainda o erro dos jornais da época, e da própria polícia, em relação à identidade do traficante: confundiram o Marcinho VP (da Vila da Penha), considerado um bandido perigoso, com o Marcinho do Morro Santa Marta.

Outra relação midiática pode ser estabelecida em *Notícias*, vinculada a sua própria concepção. O filme foi produzido para a televisão, e nunca visto no cinema. Moreira Salles explica que, inicialmente, parte do financiamento era de uma televisão

francesa, interessada num documentário sobre a violência na cidade do Rio de Janeiro. Por exigência contratual, teve, inclusive, que filmar em película super-16. Para Salles, o filme ficou restrito ao gueto da televisão a cabo, tendo, num primeiro momento, passado inteiramente despercebido:

Não é um documentário sobre um conflito, é um réquiem, eu cheguei depois, não tem nenhuma imagem de conflito, sequer de gente morta, se não me engano. Mas mesmo o réquiem é visto com uma certa cautela. Meu documentário, depois, se foi visto, foi pelas razões erradas, porque eu tive problema por causa dele e isso despertou o interesse das pessoas (SALLES, 2005, p. 88).

Em *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*, as diversas mídias se relacionam à estrutura narrativa, num exercício metalingüístico que mostra a penetração dos meios de comunicação nas camadas mais populares e questiona às formas de produção da linguagem jornalística, especialmente da cobertura policial dos jornais e dos programas de rádio sensacionalistas. Isto é evidente na articulação dos depoimentos do radialista Josley Cardinot – e da repórter-fotográfica Annaclarice Almeida, da Folha de Pernambuco. No caso de Cardinot, o espectador acompanha simultaneamente o programa e sua recepção em bares, no transporte coletivo, em rodas de amigos, etc. Já o trabalho de Annaclarice é visto numa montagem de fotografias publicadas no jornal, que a câmera registra em movimento, cobrindo a voz da jornalista.

Como mídia alternativa, há destaque para os carros de som das favelas, que funcionam como o rádio ou o jornal, e que por ironia noticiam a mobilização para libertação de Helinho, manifestando a “simpatia” dessa comunidade para com o matador, que “diminuiu a criminalidade” na região, conforme dito no abaixo-assinado entregue ao delegado (O RAP, 2001).

Em relação à TV, este documentário também usa de ironia com a inserção do filme *O vagabundo faixa-preta*, de Simião Martiniano, que aparece visto em uma televisão, numa cena construída para pontuar o depoimento de um dos matadores profissionais que diz se “inspirar” com a violência da TV. Cabe destacar que Martiniano é um cineasta autodidata que vive em Recife, e que realiza longa metragens produzidos por ele próprio e

por seus amigos atores. Este cineasta foi tematizado no curta *Simião Martiniano, o camelo do cinema*, dirigido por Clara Angélica e Wilson Lacerda, em 1998.

Acreditamos, por fim, como enfatiza Esther Hamburger, que a noção de sociedade do espetáculo de Guy Debord²¹, como um “universo midiático quase fantasmagórico que se impõe, fascina e aliena os espectadores, é insuficiente para compreender os diferentes aspectos da contemporaneidade. Em vez da separação, interações desiguais e distorcidas caracterizam as relações entre realizadores e representados” (HAMBURGER, 2005, p. 214-15). Assim, buscar significados nos documentários e filmes de ficção que tratam do universo da violência brasileira contemporânea pode servir para repensar a própria idéia de espetáculo como modelo de análise.

4.2.4 O filme híbrido do século XXI: múltiplas influências entre ficção e documentário

Dos filmes analisados, é o *O rap do pequeno príncipe* o filme que mais dialoga com as novas formas do documentário contemporâneo, seja pela fragmentação dos discursos, seja pelo hibridismo que permeia sua construção, assumindo explicitamente a ficção no documentário. O filme incorpora várias cenas construídas especialmente para ilustrar os diferentes discursos apresentados no filme, numa estratégia que reforça a dramaticidade dos depoimentos. Assim, há a cena da televisão passando o filme de Simião Martiniano; a imagem de uma arma atirando contra o céu quando Garnizé conta como Helinho matou o assaltante que seis meses antes levava dele (Garnizé) o dinheiro e a roupa do corpo; e a seqüência da câmera subjetiva que percorre, como numa fuga, os caminhos estreitos da favela. Nessa última, enquanto a câmera avança rapidamente o espectador ouve a respiração ofegante. A seqüência de abertura também pode ser mencionada, um trabalho da direção de arte que mistura os créditos às ilustrações grafitadas e à música do rap. Nos

²¹ DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (original 1967).

próprios créditos, que incluem direção de arte e programação visual, podemos comprovar essa aproximação com o universo da ficção.

Mas as ligações de *O rap* com uma estética ficcional não alteram a argumentação acerca da realidade histórica que pretende apresentar. Nessa instância, o filme renova a própria linguagem do documentário. Ao utilizarem elementos da linguagem de ficção, os diretores reforçam a impossibilidade de apreender totalmente o real no filme. Como afirma Paulo Caldas: “A partir do momento que ligamos a câmera, nada mais é real, tudo é manipulável” (JORNAL DO BRASIL, 2000). E isso não significa um descomprometimento com a informação apresentada: “O que informamos não é brincadeira, pois manipula a opinião das pessoas. É preciso ter critérios”, diz Caldas em depoimento a Lúcia Nagib (Apud NAGIB, 2002, p. 140).

Destacamos o que analisa Marina Meliande sobre esse filme:

Ao longo de sua história, o documentário despiu-se de seu caráter de registro histórico, para assumir um papel de agente e interventor de alguma realidade, provocador de algo que não seria, sem ele. Assumiu-se que o processo de filmagem é transformador do que quer que exista antes dele. Os realizadores desse Rap porém, chegam a ultrapassar essa proposta [...] ao reconstituir relatos orais, passados e portanto não documentáveis, como uma espécie de ilustração do imaginário de seus entrevistados (MELIANDE, 2006).

Ao abolir a figura do narrador, os diretores de *O rap* acentuaram sua fragmentação e evitaram destacar um ponto de vista, como também fez Paulo Sacramento em *O prisioneiro*, ao incluir diferentes dimensões do Carandiru, a partir do registro feito pelos detentos. Mas é preciso ressaltar que se em *O rap* existe a fragmentação, existe também um elemento que agrupa os depoimentos, que é exatamente a música do rap. Como dito, as letras das músicas direcionam o espectador para uma construção sobre as relações entre a favela e a violência que confronta as representações estigmatizadas.

Se o documentário assume a ficção, encontramos no cinema ficcional exemplos da integração de temas e procedimentos próprios ao documentário, que confirmam exatamente a trajetória de expansão do gênero no Brasil e, tendo em vista a discussão feita nesta tese, confirmam que a violência urbana é parte do imaginário brasileiro. É

interessante observarmos que na contemporaneidade o filme de maior repercussão tenha sido exatamente *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, obra que guarda muitas proximidades com o gênero documentário, como a temática e a utilização de não-atores.

Muitos pesquisadores apontam o débito de *Cidade* para com o documentário *Notícias de uma guerra particular*. A primeira identidade entre os dois filmes é, claro, a direção de Kátia Lund. Em seu relato sobre sua experiência em *Cidade de Deus*, no site oficial do filme, Lund já expressa a aproximação deste filme com o gênero documentário, seja na escolha de não atores ou no método de filmagem. Ela conta que o processo de escolha do elenco foi um desafio, pois considerando os personagens do livro, o elenco poderia diminuir ou definir a força do filme.

Assim, a opção dos diretores foi a de não usar atores tradicionais, mas de pesquisar, descobrir e preparar “um elenco de rapazes adolescentes não-profissionais, vindo das comunidades pobres, que instintivamente poderiam compreender e usar a gíria, a linguagem corporal, as atitudes e sentimentos da favela, trazendo para a tela um universo tão realista como aquele mostrado no livro de Paulo Lins” (GLOBO FILMES, 2002). A oficina que iniciou o filme e se chamou “Nós do Cinema” continua preparando atores e diretores, para outras produções na televisão e no cinema.

Sobre o método de filmagem, Lund observa que, como a abordagem das interpretações baseou-se na improvisação, a câmera ficava ligada o tempo todo:

Queríamos que eles vivessem cada cena, livremente e com espontaneidade. Isto significava que a câmera deveria se adaptar aos atores, que por sua vez significava que, indiretamente, optávamos por usar um estilo de filmagem documentário, onde a câmera correria atrás da ação. [...] O foquista às vezes chegava cedo ou tarde demais, o enquadramento muitas vezes não estava perfeito, mas estas falhas, na verdade, contribuíram para dar mais realismo ao filme. Abandonamos a idéia de ter um supervisor de continuidade, uma vez que esta pessoa somente se frustraria com nossa falta de interesse pela “continuidade”. Este estilo de câmera e interpretação determinou que o trabalho de edição também não seria tradicional (Id.).

Outro elemento de ligação entre *Notícias* e *Cidade* é o escritor e roteirista Paulo Lins, cujo romance homônimo originou o filme *Cidade de Deus*. Lins trabalhou com Alba Zaluar por dez anos em sua pesquisa sobre a criminalidade, e fez do livro sua etnografia. Como já dissemos Lins aparece pela primeira vez em *Notícias*, ainda como morador de favela – a própria Cidade de Deus – e seu depoimento contextualiza o universo abordado em *Cidade*.

Para Amir Labaki, *Notícias* e *Cidade* são irmãos: “partilham o ceticismo (...) e o antimaniqueísmo [...]. Apostam ambos numa estrutura polifônica e numa narrativa colada a seus protagonistas, sem didatismo ou editorialização” (LABAKI, 2005, p. 166). Labaki relaciona, inclusive, o fato de Kátia Lund e Fernando Meirelles terem sido chamados a depor na polícia do Rio de Janeiro, sobre as condições em que se realizaram as filmagens, algo semelhante à polêmica acompanhada de perto pela própria Kátia, com a relação entre João Moreira Salles e o traficante Marcinho.

Por sua importância já considerada na história do documentário brasileiro, *Notícias* iniciou, em 1999, o caminho de representificação da violência apresentado aqui, sendo obra de influências em várias obras posteriores. Além de *Cidade de Deus*, podem ser citados: *O primeiro dia* (2000), de Daniela Thomas e Walter Salles; *O invasor* (2001), de Beto Brant; *Quase dois irmãos* (2004), de Lúcia Murat; além de *Ônibus 174*.

O filme *Quase dois irmãos* tem roteiro de Lúcia Murat e Paulo Lins, e também exemplifica como o cinema de ficção contemporâneo incorporou os procedimentos do documentário. O filme mostra exatamente as relações entre a periferia e classe média, o tema ausente na maioria dos documentários, a não ser pelo “sujeito da câmera”, que pertence à classe média e tematiza a periferia. No filme, o contexto de surgimento do Comando Vermelho é explicado, podendo ser relacionado a *Notícias*, visto que complementa as informações sobre o início do movimento, dadas no depoimento de José Carlos Gregório, o Gordo.

Para Cléber Eduardo, o cinema brasileiro contemporâneo, “rompendo com a tradição de adotar a combinação de discursos diretos (por meio de diálogos) e indiretos (pela narração descritiva), ‘descobriu’ a primeira pessoa, variação do discurso indireto livre da literatura” (EDUARDO, 2005, p.137). Esse deslocamento do discurso do diretor para o

personagem remete a um acúmulo de vozes e de significados e posicionamentos que está presente em vários filmes recentes, como o próprio *Cidade de Deus*, além de *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco; *33* (2004), de Kiko Goifman, dentre outros. Arthur Autran também aponta isso, dizendo inclusive que a produção de filmes na primeira pessoa “pode recolocar a questão da representação da classe média, já que a grande maioria dos cineastas pertence a ela” (AUTRAN, 2005, p. 169).

Nos filmes analisados, percebemos também como o documentário contemporâneo vem incorporando o próprio documentário, e refletindo sobre o universo cinematográfico e midiático, na medida em que utilizam imagens “roubadas” de outros filmes e mídias. *Notícias* usa imagens de *Futebol* (1988), do próprio João Moreira Salles, *Santa Marta* (1987), de Eduardo Coutinho, e *Uma avenida chamada Brasil* (1989), de Octávio Bezerra, além de imagens de arquivo de televisões, como TV Manchete e da BBC, especialmente nas cenas de confronto. Em *Ônibus*, há imagens de *Notícias*, além é claro do vasto material de arquivo das televisões e jornais brasileiros, como Rede Globo de Televisão, Rede Record, TV Bandeirantes e Jornal O Globo.

O depoimento de João Moreira Salles, confirma isso, ao analisar que o papel do cinema é refletir sobre si mesmo e avançar na linguagem:

De um modo geral, nosso cinema deveria olhar menos para baixo e erguer os olhos, se não para cima, onde estão os poderosos, ao menos para os lados: cineastas falando do seu mundo. [...] A vida da gente, os nossos afetos, a nossa eventual mediocridade, a nossa eventual impotência? A respeito do debate do tráfico, acho que já estamos fazendo isso há muito tempo. Certamente não é o cinema que dará uma contribuição importante para a discussão. Não é o nosso papel. O papel do cinema é refletir sobre si mesmo. É avançar a gramática (Apud COLOMBO, 2006).

A postura dos documentaristas e cineastas de aceitação da manipulação do real, e suas reflexões explicitadas em todo o processo de construção dos filmes parecem, assim, indicar uma abertura e uma renovação do gênero, além de uma afirmação do documentário como forma privilegiada de compreensão da contemporaneidade, especialmente considerando as relações que estabelecem com a realidade histórica brasileira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos dizer que o caminho percorrido por este trabalho partiu, de certa forma, do geral para o específico, porém num movimento constante de ir e vir buscando articulações e identidades, contrapontos e transformações. Ao pontuar os marcos históricos e teóricos do cinema documentário, evidenciamos um percurso de constituição de linguagens e modelos que se expandem e superam, mas que também se integram e complexificam, especialmente na contemporaneidade. Ao problematizar, nesta história, as relações do documentário com a realidade e a representação, no próprio cinema e na antropologia, buscamos desenvolver dois conceitos fundamentais para embasar a análise do documentário brasileiro contemporâneo: o de representificação e o de etnografia.

Considerando a etnografia como um “texto” passível de ser interpretado, em que experiências, acontecimentos e comportamentos culturais podem ser vistos como um conjunto “potencialmente significante”, um diálogo em que interlocutores negociam ativamente uma visão compartilhada e subjetiva da realidade, pensamos ter demonstrado seu papel etnográfico, ao destacar elementos de análise no conjunto dos filmes.

Como situa Paulo Menezes, mais que representar ou reproduzir determinadas situações sociais, ou no caso específico desta tese, a violência urbana brasileira, o filme documentário contemporâneo representifica a violência, visto que nos coloca em presença de diferentes “realidades” e relações, seja no âmbito do próprio filme, seja em suas repercussões na mídia e na pesquisa científica. Assim, os filmes analisados, a partir de diferentes estratégias de produção e distribuição, possibilitam aos espectadores confrontarem suas próprias idéias e experiências relacionadas a esse tema, provocando uma reação e exigindo a tomada de uma posição valorativa.

Em relação ao cinema documentário brasileiro, podemos dizer que em diversos momentos de sua história tenha expressou um olhar etnográfico, inicialmente restrito à documentação e ao registro e depois engajado e político, até chegar ao olhar compartilhado que caracteriza o documentário contemporâneo. Polifonia e fragmentação, hibridismo e

reflexividade são também palavras-chave para a compreensão dos filmes documentários analisados, marcados pelo espaço do “entre”, das passagens que determinam seu ritmo e seus discursos.

Em sua trajetória até a contemporaneidade, o documentário brasileiro se expandiu e influenciou o cinema de ficção, consolidando uma “janela” no mercado cinematográfico do país que possibilitou uma repercussão internacional aos filmes, como demonstram os inúmeros prêmios recebidos somente pelas obras aqui estudadas²².

No documentário brasileiro do final do século XX e início do século XXI, muitos cineastas experimentaram a realização de documentários, mesmo sem se considerarem documentaristas no sentido “clássico” da palavra, o que contribui para alargar o termo e superar estreitas conceituações sobre o gênero. Paulo Sacramento e José Padilha são casos de cineastas que, sem serem documentaristas, produziram obras etnográficas. Significativo é, por outro lado, o fato de cineastas destacados no cinema de ficção terem se dedicado ao documentário, como Nelson Pereira dos Santos, por exemplo. Este cineasta, que praticamente iniciou a aproximação do cinema com os dramas da realidade social brasileira no final dos anos 1950, dirigiu, entre 2001 e 2004 os documentários *Meu compadre Zé Kétti* e *Raízes do Brasil*.

Podemos dizer, ainda, que a prática do documentário contemporâneo, embora manifeste identidades entre filmes e documentaristas, não pode ser facilmente enquadrada em um modelo fechado, pois as iniciativas são mais individuais, não havendo um grupo, uma proposta política-ideológica sistematizada ou um compromisso em manter um tema único. Mais importante é a história, ou o próprio fazer cinematográfico. Assim, o campo do documentário mostra-se aberto à experimentação, exatamente a primeira característica que marcou o gênero e permitiu que este se mantivesse ativo até hoje.

Nessa expansão do documentário brasileiro, observamos, também, um destaque à tematização da violência urbana, o que foi determinante para a configuração específica da tese apresentada. Para apoiar nossa análise, as relações entre as imagens da violência e sua expressão maior nas imagens paradigmáticas da mídia. Também pontuamos o caminho de

²² Ver fichas técnicas (ANEXOS).

aproximação do cinema brasileiro com as imagens da violência, cujas discussões forneceram os elementos finais para a realização da análise. Isso evidenciou, para nós, um maior destaque às representações audiovisuais da violência urbana brasileira pelo cinema.

Esse movimento de aproximação com a realidade histórica brasileira e sua problematização focada na violência não se deu somente no cinema documentário, mas impregnou, a partir dele, todo o cinema brasileiro. Sem dúvida, o cinema brasileiro dos primeiros anos do século XXI foi marcado pelas abordagens da violência urbana, dos conflitos sociais, dos dramas particulares e das guerras cotidianas vividas nos espaços de exclusão das grandes cidades brasileiras. Assim, ao lado dos quatro documentários inseridos nesta tese, e de todos os outros já citados, se sobressaem títulos de ficção como *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Quase dois irmãos*, que certificam a pertinência de um estudo como este. De toda forma, é significativo que, nas análises do cinema brasileiro contemporâneo, vários filmes documentários estejam relacionados entre as produções mais importantes – o que só havia ocorrido antes nos tempos do Cinema Novo –, demonstrando o quanto esse gênero ampliou sua visibilidade, mesmo que reconheçamos que será sempre periférico em relação ao filme de ficção, como fazem questão de enfatizar teóricos e cineastas, como Ismail Xavier, Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.

Nesta tese, foram propostos quatro modos de abordagem para relacionar a violência urbana ao documentário brasileiro, evidenciados no conjunto dos filmes: a construção de uma etnografia audiovisual, em que se destacam elementos diretamente relacionados ao contexto histórico de sua produção; os tipos de negociação existentes, que colocam em discussão a idéia de autoria; as relações midiáticas, que manifestam o trânsito entre as imagens contemporâneas e a mobilidade das imagens da mídia; e o filme híbrido, que apoiado na fragmentação e na renovação de linguagem, propõe novas formas de construção do filme documentário, assumindo inclusive, os recursos dramáticos do cinema de ficção. O fato de esses modos terem sido mais destacados em um dos documentários analisados, não significa que não estejam presentes em todos eles. Os quatro modos apresentados são, assim, configuradores de uma etnografia da violência nos filmes analisados, remetendo, ainda, ao documentário como gênero que se abre a própria história do cinema.

Considerando os aspectos apresentados, esperamos ter levantado elementos que permitiram visualizar um sentido conjunto nos filmes, a partir de suas relações e suas complementaridades. Dessa forma, a representação das favelas e periferias, das ruas das grandes cidades brasileiras e dos presídios mostra, nos filmes em questão, uma visão complexa do contexto social, econômico e político vivido no Brasil ao final do século XX e primeiros anos do século XXI.

Na análise feita, apoiada no conceito de representificação, destacamos elementos evidenciados na audiência dos filmes, buscando determinar possíveis relações. Tal idéia suscitou, ainda, a inclusão, na análise, de artigos publicados em jornais e revistas de crítica especializada durante o lançamento dos filmes, e em festivais e debates realizados com os próprios autores. Isso pretendeu de modo dimensionar a repercussão dos filmes, bem como a proposta dos diretores. A fala destes foi usada sempre que possível, seja em entrevistas ou ensaios, destacando-se especialmente os depoimentos de João Moreira Salles, mais visíveis na mídia por sua trajetória consolidada de documentarista, ao contrário de realizadores como Paulo Sacramento, Paulo Caldas e José Padilha, que escolheram o formato documentário para um projeto específico, dentre outros.

Durante este trabalho, alguns temas foram suscitados e não puderam ser discutidos, como o uso social da imagem no documentário – que está relacionada diretamente aos estudos da recepção –, e a ausência de formas diferenciadas de representação das favelas, ainda marcadas exclusivamente pela violência urbana.

REFERÊNCIAS²³

ANCINE. Base de dados dos filmes de longa metragem brasileiros lançados entre 1995 e 2004 em salas de exibição. Agência Nacional de Cinema. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3010&sid=804>>. Acesso em: 13 ago. 2006.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AUTRAN, Arthur. A angústia de Narciso: imagens da classe média no documentarismo brasileiro. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 167-177.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. 2a. ed. Oxford: University Press, 1993 (original 1974)

BARSAM, Richard M. **Nonfictionfilm: a critical history**. Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 1992 (original 1973).

BARTOLOMEI, Marcelo. Ônibus 174 usa seqüestro para criticar o Estado, diz diretor. **Folha Online**, São Paulo, 05 dez. 2002. Disponível em <<http://www1.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29193.shtml>>. Acesso em: 06 dez. 2002.

BAZIN, André. **O cinema**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Tradução de Luciana A. Pena. Campinas: Papirus, 1997. (Coleção Campo Imagético).

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Vol. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91-107.

BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. In: **Cinemais**. Rio de Janeiro, n. 15, 1999, p. 85-96.

²³ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Anablume, 1995.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BONEFF, Alfredo. Rap contra a exclusão encerra debates. **Festival do Rio BR**. Seção Seminários e Debates. Rio de Janeiro. 24 out. 2000. Disponível em: <<http://www.festivaldoriorio.com.br/web3/revista/seminarios/semi01.htm>>. Acesso em: 15 set. 2001.

BREITOSE, Henry. The structure and functions of documentary film. **CILECT Review**. v.2, n.1, nov. 1986.

BRIGARD, Émilie de. The history of ethnographic film. In: HOCKINGS, Paul (org.). **Principles of visual anthropology**. Hays: Mouton Publishers, 1975, p.13-43.

BRISSET, Demetrio. Aportación visual al análisis cultural. **Revista Telos**, Madrid, n. 31, 1989, p. 47-53.

BRITTOS, Valério Cruz. Comunicação e cultura: o processo de recepção. In: **Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação**. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/>>. Acesso em: 20/07/2005.

BUCCI, Eugênio. Santa TV, olhai por nós. **Observatório da imprensa**, Rio de Janeiro, n. 203, 18 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1812200295.htm>> Acesso em: 21 jul. 2003.

CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.158-173.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Arte Nova/Embrafilme, 1976.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 17-62.

COLOMBO, Sylvia. Ladainhas das seis da tarde. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 26 mar. 2006. Caderno Mais. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2603200610.htm>> Acesso em: 25 mai. 2006.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas das artes e da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993, p.37-48.

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

DE TACCA, Fernando Cury. Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004, p. 313-370.

DEBORD, Guy. **Sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (original 1967).

_____. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Cinema2).

_____. **Conversações**, 1972-1990. trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DINES, Alberto. Delírio radical chique. **Observatório da Imprensa**. O Circo da Notícia. Rio de Janeiro, n. 86, 20 mar. 2000. Disponível em:
<<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/cir27032000.htm>>. Acesso em: 27.abr. 2000.

EDUARDO, Cléber. Eu é um outro – variações da narração em primeira pessoa. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 137-151.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam Moreira (org.). **Desafios da imagem**. Campinas: Papyrus, 1998.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOLHA DE SÃO PAULO. Três questões sobre documentário. **Folha de São Paulo**. São Paulo, mar. 2001. Caderno Mais, p.3.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FRANCE, Claudine de. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

_____. **Antropologia e cinema**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GLOBO FILMES. Cidade de Deus. Seção Equipe. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://cidadededeus.globo.com/>>. Acesso em: 25 nov. 2004.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRIERSON, John. First principles of documentary. In: FORSYTH, Hardy. **Grierson on documentary**. Londres: Faber & Faber, 1979 (orig. 1932).

GUIMARÃES, Dinara G. Machado. Violência urbana, purgatório das almas sebosas. In: **Revista Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**. Rio de Janeiro, n.28, mar./abr., 2001, p. 177-184.

HAMBURGER, Ester. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: **O cinema do real**. op. cit., p.196-215.

JACOBS, Lewis. **The documentary tradition**. 2ed. Londres, 1979.

JORNAL DO BRASIL A vida não é um filme. Rio de Janeiro, 5 mar. 2000. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/atualiza/artigos/iq10032000.htm>>. Acesso em: 07 out. 2000.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade: reflexões sobre a cultura do documentário**. São Paulo: Francis, 2005.

_____. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LEITE, Márcia da Silva Pereira. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2000, p.49-67.

LEMGRUBER, Julita. Violência, omissão e insegurança pública: o pão nosso de cada dia. In: ENCONTRO ANUAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS. Anais, 1º de junho de 2004.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Jornalismo Literário no cinema. Texto vivo – Ensaios*. Campinas, nov. 2003. Disponível em: <<http://www.textovivo.com.br>> Acesso em: 11 mar. 2005.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LOURDOU, Philippe. O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule. In: FRANCE, Claudine de (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000, p.101-120.

MACDOUGALL, David. Visual anthropology and the ways of knowing. In: TAYLOR, Lucien (org.). **Transcultural cinema**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

MACHADO, Arlindo. Hegemonia da imagem eletrônica. In: _____. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 45-57.

_____. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: _____. (org.). **Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p.13-47.

MEAD, Margareth. Visual anthropology in a discipline of words. In: Paul Hockings (org.). **Principles of visual anthropology**. Hays: Mouton Publishers, 1975.

MELIANDE, Marina. Os pequenos príncipes, um breve comentário sobre o vencedor da competição brasileira do Festival “É Tudo Verdade 2000”. *Contracampo*. Rio de Janeiro, n. 16, 05 jul., 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/16/pequenosprincipes.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. Gêneros, produtores e autores – linhas de produção no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 67-78.

MENDONÇA FILHO, Kleber. *Edifício Master*. Folha de São Paulo. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://cf1.uol.com.br/cinemascopio/entrf.cfm?CodEntrevista=98>>. Acesso em: 14 dez. 2003.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação – verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, Sylvia Caiuby; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da *et. al* (orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2004, p.21-48

MOISÉS, JOSÉ ÁLVARO. **Folha de São Paulo**. São Paulo, Editoria Opinião, Caderno A, p. 3, 1 jul. 2000.

MONASSA, 2005. da imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 111-120.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p.97-116.

MORAIS, Regis de. Mídia e multimídia nos labirintos da violência. In: _____. (coord.). **Sociedade: o espelho partido**. Campinas: Edicamp, 2003, p. 67-96.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Representing reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Introduction to documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005 [a].

_____. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, v. II, 2005 [b].

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Intérpretes: Hélio Luz; Rodrigo Pimentel; Paulo Lins; Adão Xalebaradã e outros. Roteiro: João Moreira Salles; Kátia Lund; Walter Salles. [S.I]: VideoFilmes, 2005, 2 DVDs (56 min), son., color, DVD.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 113-119.

_____; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da *et. al* (orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2004.

O PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção: Paulo Sacramento. Produção: Gustavo Steinberg e Paulo Sacramento. Intérpretes: Celso Ferreira de Albuquerque; Jonas de Freitas Cruz; José Heleno da Silva; João Vicente Lopes. Roteiro: Paulo Sacramento. [S.I]: Olhos de Cão; Califórnia Filmes, 2004. 1 DVD (124 min), son., color, DVD.

O RAP do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna. Produção: Clélia Bessa. Intérpretes: Hélio José Muniz Filho; Alexandre Garnizé e

outros. Roteiro: Marcelo Luna, Fred Jordão e Paulo Caldas. [S.I] Riofilme, 2001. 1 fita videocassete (75 min), son., color., VHS.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. Pergunte ao João: depoimento de João Moreira Salles. **Observatório da Imprensa**. Rio de Janeiro, 21 mar., 2000.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Intérpretes: Luiz Eduardo Soares; Rodrigo Pimentel; Yvonne Bezerra de Mello; Sandro do Nascimento e outros. Roteiro: José Padilha. [S.I]: Riofilme, 2002. 1 DVD (118 min), son., color, DVD.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas/SP: Papyrus, 2000. (Coleção Campo Imagético)

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Caleidoscópio de imagens: o uso do vídeo e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Míriam Moreira (org.). **Desafios da imagem**. Campinas: Papyrus, 1998, p.213-224.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Edição Cosmos, 1999.

PEREIRA, Cláudio. O filme etnográfico como documento histórico. Olho da História. Salvador, n. 1, mai. 2005. Oficina Cinema-História. Dep. História Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<http://www.ufba.br/~revistao/olclaudi.html>> Acesso em: 18/10/2005.

PIAULT, Marc-Henri. Antropologia e Cinema. In: **Catálogo IIª Mostra Internacional do Filme Etnográfico**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, Interior Produções, 1994.

PLANTINGA, Carl. R. **Rhetoric and representation in nonfiction film**. Cambridge: University Press, 1997.

RAMOS, Fernão P. **História do Cinema Brasileiro**. 2. ed., São Paulo: Arte, 1990.

_____. O que é documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio Mendes (orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p. 192-207.

_____. (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, vol. 2, 2005.

RAMOS, Guiomar. **Arthur Omar**: o anti-documentário em Congo (1972) e O anno de 1798 (1975). São Paulo, out. 1993. Disponível em:

<<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>>. Acesso em: 02 out. 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O novo endereço da ficção. In: **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 13 dez. 1998, p.3.

RENOV, Michael. **Theorizing documentary**. Nova Iorque/Paris: Routledge, 1993.

REVISTA ÉPOCA. Ao mestre com carinho. **Revista Época On-line**. n. 235, 18 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/entreatos.htm>>. Acesso em 16 ago. 2004.

RIBEIRO, Paulo Jorge. Uma notícia desta e outras guerras. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, vol. 10, n. 1, 2000, p. 237-242.

RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e prática discursiva. In: PEREIRA, Carlos Alberto M.; RONDELLI, Elizabeth; SCHØLLHAMMER, Karl E. (orgs.) **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 144-162.

ROSENTHAL, Alan (org.). **The Documentary Conscience: a Casebook in Film Making**. Berkeley: University of California Press, 1980.

_____. **New challenges for dumentary**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1988.

ROTHA, Paul. **Documentary film**. 3. ed. Londres: Faber and Faber Ltd., 1979. (orig. 1932).

ROUCH, Jean. **Pour une anthropologie visuelle**. Paris: EHESS, 1979.

RUBY, Jay. Is an ethnographic film a filmic ethnography? **Studies in the anthropology of Visual Communication**, Philadelphia, vol.2, n.2, 1975, p.104-110.

SALLES, João Moreira. Imagens em conflito. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 82-95.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998, p.157-186.

_____. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1992.

SCHWARZMAN, Scheila, Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 261-296.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2002.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

TV CÂMARA. Lentes de Observação – Especial João Moreira Salles. **TV Câmara**. Direção Getsemani Silva. Programa Olhares, 09 set. 2005.

VALENTE, Eduardo. O prisioneiro da grade de ferro (autoretratos). *Contracampo*. Rio de Janeiro, n.53, 2003. Disponível em: <www.contracampo.com.br/53/prisioneirodagradedeferro.htm>. Acesso em 30 set. 2004.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

WINSTON, Brian. **Claiming the real**: the documentary film revisited. Londres: BFI Publishing, 1995.

_____. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 14-25.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

_____. Encontros inesperados: entrevista com Ismail Xavier. In: CONTI, Mario Sergio. **Folha de São Paulo**, Editoria MAIS!, 03 dez. 2000, p.8-13.

ZAGAGLIA, Paolo. Naissance d’un genre: lê documentaire-fiction. In: **Cinema et Réalité**. Bruxelas: Vie Ouvriere, 1982, p.158-181.

ZALUAR, Alba. **Crime organizado e crise institucional**. Núcleo de Pesquisa das Violências. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_periodicos/crime.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2004.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR

Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund

Argumento: João Moreira Salles, Kátia Lund e Walter Salles

Fotografia: Walter Carvalho

Edição: Flávio Nunes

Música: Antônio Pinto

Som direto: Geraldo Ribeiro, Aloysio Compasso

Produção: Raquel Freire Zangrandi, Mara Oliveira

Produção executiva: Mauricio Andrade Ramos

Locução: Alberto Flaksman

Fotografia Adicional: José Guerra, Flávio Zangrandi, Marcelo Brasil, João Moreira Salles

Assistentes de Câmera: Alberto Bellezia, Lula Carvalho, Cláudio Gustavo da Silva

Som Direto Adicional: Cristiano Maciel, Anderson Mangueira

Assistentes de Produção: Isabel Monteiro, Maria Isabel Noronha

Pesquisa: Adriana Gouveia, Mara Oliveira

Decupagem: Adriana Gouveia, Marta Rodrigues Neves, Renata Corrêa Barbosa, Aleques

Sandro Ellerer, Fabrício Felice, Alexandre Guerreiro

Sincronização de Som: Jorge Luís Cavalcanti

Assistente de edição: Gizella Werneck, Roberto Corrêa

Finalização de som: Denilson Campos, Alexandre Saggese

Finalização de imagem: Flávio Nunes, Andrei Jouvin

Músicas adicionais: Adão Xalebaradã

Imagens de arquivo: TV Manchete, Cinemateca do MAM, Agência O Dia, Agência O Globo, *Uma avenida chamada Brasil*

País/Estado/Ano de Lançamento: Brasil/RJ/1999

Duração: 56 min

Dados complementares: apoio Lei do Audiovisual/sonoro./cor/diálogos em português

Produtora e distribuidora: VideoFilmes

SINOPSE:

Um documentário sobre o estado da violência urbana no Brasil no final da década de 1990. O cenário é o Morro de Santa Marta, bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, e os personagens são policiais, traficantes e moradores de favelas que se vêem envolvidos numa guerra diária ligada ao narcotráfico.

CAPÍTULOS:

(1) O policial; (2) O traficante; (3) O morador; (4) O início 1950-1980; (5) O combate; (6) A repressão; (7) As armas; (8) A desorganização; (9) O caos; e (10) Cansaço.

DEPOIMENTOS:

I – Policiais:

- 1) Rodrigo Pimentel – Capitão do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE/RJ)
- 2) Hélio Luz – Chefe da Polícia Civil do estado do Rio de Janeiro
- 3) Milton Monteiro Filho – Soldado do BOPE/RJ
- 4) General Nilton Cerqueira – Secretário de Segurança Pública

II – Moradores:

Paulo Lins – escritor, morador da Cidade de Deus
Janete e Adão Xalebadaã – moradores do Morro do Cantagalo
Itamar Silva – líder comunitário
Hilda – moradora da favela Santa Marta

III – Traficantes:

Adriano [Paulo] – gerente do tráfico no Morro Santa Marta

José Carlos Gregório [Gordo] – fundador do Comando Vermelho

Kleber, Lico, Leandro, Maurinho, Mauro, Zinho,..., etc., são todos nomes atribuídos pelo diretor.

LOCAÇÕES:

26ª DP/Bairro do Encantado, Campo de Treinamento do BOPE, Instituto Pe. Severino, Escola João Luís Alves, além da favela Santa Marta.

OBSERVAÇÕES:

- Prêmio de melhor documentário da competição brasileira do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, pelo júri oficial (2000)

ANEXO B – FICHA TÉCNICA O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS

Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna

Argumento: Marcelo Luna, Fred Jordão e Paulo Caldas

Produção: Clélia Bessa

Produção Executiva: Luiz Vidal, João Júnior, Danielle Hoover, Clélia Bessa

Direção de Fotografia: André Horta

Direção de Arte: Cláudio Amaral Peixoto

Montagem: Nataraney Nunes

Música: DJ Dolores e Alexandre Garnizé

Som Direto: Bruno Fernandes

Edição de Som: José Moreau Louzeiro, Maria Muricy, Simone Petrillo

Assistente de Direção: Janaína Diniz Guerra

Direção de Produção: Martha Ferraris, Chico Accioly, Maria Odete

Still e fotos: Fred Jordão

Fotografia Adicional: Paulo Jacinto dos Reis

Assistentes de Câmera: Mauro Pinheiro Júnior, Arakém Lopes, Eduardo Goldeisntein, Russo

Assistentes de Produção: Chica Mendonça, Maria Rosa Brito Mais, Luciana Soares, karina Hoover, Leonardo Crivellare

Pesquisa: Roberto Azoubel, Sérgio Barbosa

Programação Visual: Carla Sarmiento

Grafitas: Os Gêmeos

Imagem de violência na TV: filme “O vagabundo faixa-preta”, de Simião Martiniano

Pós-Produção: Marcelo Pedrazzi

Mixagem: José Luís Sasso – JLS Facilidades Sonoras

Transcrição Ótica: Labo Cine

Equipamento:

Distribuição: Riofilme

Tempo de Duração: 75 min.

País/Estado/Ano de Lançamento: Brasil/RJ/ 2000

Dados complementares: son./cor/diálogos em português

Produtores Associados: Raccord Produções, Cinematográfica Superfilmes, REC Produtores Associados, Luni Produções

Distribuição VHS: Consórcio Europa (2001)

SINOPSE:

Dois personagens formam o eixo desta história. Helinho, um justiceiro de 21 anos, conhecido na comunidade como *O Pequeno Príncipe*, é acusado de matar 65 bandidos no município de Camaragibe, Pernambuco, e em alguns bairros do subúrbio. Garnizé, um músico de 26 anos e integrante da banda de rap *Faces do Subúrbio*, é militante político e líder comunitário no mesmo município, e usa a cultura para enfrentar a difícil sobrevivência na periferia. Os dois são os opostos e ao mesmo tempo iguais na condição de filhos de uma guerra social silenciosa que é travada diariamente nos subúrbios das grandes cidades brasileiras. Misturando ritmo-imagem e poesia som, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* revela o que pensa e como pensa uma parte do movimento hip-hop brasileiro (FONTE: VHS Consórcio Europa, 2001).

DEPOIMENTOS/ENTREVISTAS

Hélio José Muniz Filho (Pequeno Príncipe)

Alexandre Garnizé

D. Maria

João Veiga Filho (delegado)

Zé Brown, Tiger, Masacre, Garnizé e Oni (Faces do Subúrbio)

Annaclarice Almeida (repórter fotográfica)

Eduardo Trindade (advogado)

Josley Cardinot (radialista)

Paulo Roberto de Souza

Vera Lúcia Alves de Souza

Mano Brown (Racionais MCs)

Willian (Racionais MCs)

OBSERVAÇÕES:

- Buriti de Prata, como Melhor Filme pelo Público, no II Festival Internacional de Cinema de Brasília.

- Prêmio de Melhor Filme pelo Público e o Prêmio GNT de Renovação de Linguagem do Documentário Brasileiro, no V Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade (2000).

- Na XVII Jornada Internacional de Cinema, prêmio GLAUBER ROCHA para o melhor filme

FILMOGRAFIA DO DIRETOR:

Paulo Caldas: Nem Tudo São Flores Brasil, por seus valores narrativos e artísticos em revelar um dos problemas mais dramáticos da realidade brasileira., 1985 / O Bandido da Sétima Luz, 1986/ Chá, 1987/ Baile Perfumado, 1997 (LM); Marcelo Luna: Ópera Cólera, 1992

ANEXO C – FICHA TÉCNICA ÔNIBUS 174

Direção: José Padilha

Produção: José Padilha e Marcos Prado

Co-Direção: Felipe Lacerda

Co-Produção: Rodrigo Pimentel

Edição: Felipe Lacerda

Câmera: Cezar Moraes e Marcelo Guru

Música: João Nabuco e Sacha Amback

Som: Yam Saldanha e Aloísio Compasso

Pesquisa: Jorge Alves e Fernanda Cardoso

Assistente de Direção: Alexandre Lima

Assistente de Produção: Mari Martins, Eduardo Chalita e Daniela Fortes

Assistente de Edição: Moema Pombo

Pós-Produção: Maria Clara e Helena Barreto

Assistente de Câmera: marcela Bourseau

Som Adicional: Nuno Saldanha

Edição de Som/Mixagem: Denílson Campos

Efeitos de som e foley: Aurélio Dias e André Ponzano

Folet Produção: Maria Byington

Transfer 35mm: Megacolor

Arquivo: CEDOC – Rede Globo de Televisão, Rede Record, TV Bandeirantes, Daniel Mattar (Capoeira), Cristina Leonardos (Candelária), Vídeofilmes (Pe. Severino)

Fotos Arquivo: Manoel Águas (Capoeira), Jornal O Globo (ônibus, Sandro e Candelária), Peter Weir (meninos dormindo)

País/Estado/Ano de lançamento: Brasil, RJ, 2002

Duração: 118 minutos

Produtora: Zazen

Distribuição em cinema: Riofilme

Distribuição VHS/DVD: LK-TEL Vídeo e ThinkFilm em associação com HBO/Cinemax
Documentary Films

SINOPSE:

No dia 12 de junho de 2000, um ônibus de passageiros é seqüestrado no Rio de Janeiro, em plena luz do dia. O seqüestrador, Sandro do Nascimento, aterroriza suas vítimas durante quatro horas e meia enquanto o país inteiro assiste ao drama levado ao vivo pela TV brasileira. Baseado numa extensa pesquisa sobre a cobertura do crime, com entrevistas e documentos oficiais, ONIBUS 174 é uma investigação cuidadosa do seqüestro – focalizando Sandro do Nascimento, sua infância e como ele inevitavelmente estava destinado a se tornar um bandido (FONTE: Sinopse apresentada no DVD).

DEPOIMENTOS:

Yvonne Bezerra de Mello

Rodrigo Pimentel

Sandro do Nascimento

Luiz Eduardo Soares

OBSERVAÇÕES:

- 4 indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil, nas seguintes categorias: Melhor Documentário, Melhor Roteiro Original, Melhor Montagem e Melhor Som.
- Prêmio de Melhor Filme - Documentário, no Festival do Rio BR 2002.
- Prêmio Adoro Cinema 2002 de Melhor Documentário.

ANEXO D – FICHA TÉCNICA O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO (AUTO-RETRATOS)

Direção: Paulo Sacramento

Assistente de Direção: Denisson Ramalho

Produção: Gustavo Steinberg, Paulo Sacramento

Direção de Fotografia: Aloysio Raulino

Som direto: Louis Robin, Márcio Jacovani

Montagem: Idê Lacrete e Paulo Sacramento

Orientação prévia aos detentos – Curso de Vídeo: André Luís da Cunha (fotografia), Louis Robin (Som)

Assistente de Montagem: Sílvia Hajashi

Finalização: Francisco Mosqueira

Assistente Edição de Som: Ricardo Bestran

Ruídos: Fernando Miranda, Marcelino Mais

Mixagem: Armando Torre Jr.

Consultor Dolby: carlos B. Klacquin

Assistente de Produção: Hélio Villela, André Moreira

Programação Visual: Débora Ivanov

Estado/País/Ano de lançamento: São Paulo/Brasil/2003

Duração: 124 min.

Produtora: Olhos de Cão Produções Cinematográficas

Distribuição DVD: Califórnia Filmes (2004)

Dados complementares: o filme contou em sua pesquisa com recursos do Fundo de Cultura e Extensão Universitária da USP/son./cor/35mm

Co-patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura SP

ENTREVISTAS:

Detentos:

Celso F. de Albuquerque; Jonas de Freitas Cruz; José Heleno da Silva; João Vicente Lopes; Nubem Jonas dos Santos Batista; Cupertino; Renildo do Nascimento

Autoridades:

Sérgio Zepelin; Jesus Ross Martins; Aniceto Fernandes Lopes; Walter Hoffgen; João Benedito de Azevedo Marques; Luiz Camargo Wolfmann; Nagashi Furukawa; Geraldo Alckmin.

CAPÍTULOS:

(1) Abertura; (2) Pavilhão 8; (3) Pavilhão 2; (4) Pavilhão 5'; (5) Pavilhão 4; (6) Pavilhão 6; (7) Pavilhão 9; (8) Pavilhão 7; (9) Pavilhão 5''; (10) A noite de um detento; e (11) Autoridades.

SINOPSE:

Um ano antes da desativação da Casa de Detenção do Carandiru, detentos aprendem a utilizar câmeras de vídeo e documentam o cotidiano do maior presídio da América Latina.

OBSERVAÇÕES:

Melhor diretor de documentário – Opera Prima – Tribeca Film Festival (NY/EUA);
Melhor documentário – Festival de Malaga (Espanha);
Melhor diretor de documentário – Opera Prima – Festival Latino de Los Angeles (EUA);
Menção Especial – Future Filme Festival – Digital Award – Festival de Veneza (Itália);
Medalha de Prata – Filmmaker Doc Film Festival (Itália);

Melhor documentário: Competição Nacional e Internacional – Festival É Tudo verdade (2003);

Prêmio Especial do Júri – Festival do Rio.

FILMOGRAFIA DO DIRETOR:

Montou cerca de 20 curtas metragens e os longos *Cronicamente Inviável* e *Quanto Vale ou é por quilo*, de Sérgio Bianchi. Produziu e montou *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis. Como diretor, realizou os curtas *AVE* e *JUVENÍLIA*..

APÊNDICE A – RELATÓRIO SEMESTRAL DE PESQUISA 2004/2

Apresentado à CPG – Multimeios
Período: 2º Semestre de 2004

Aluno: Maria Beatriz Colucci
E-mail: bcolucci@uol.com.br
Curso/Nível: 02 – Doutorado em Multimeios
Orientador: Adilson José Ruiz
Título do Projeto de Pesquisa: A construção de símbolos no documentário brasileiro
Linha de Pesquisa: Artes e Multimeios
Área Temática (se for o caso): cinema documentário
Bolsa (Capes, CNPq, Fapesp, etc): não

A aluna realizou a qualificação no mês de julho de 2004 e as considerações da banca permitiram redirecionar a pesquisa, definindo o universo fílmico a ser trabalhado e o fio condutor da pesquisa. Ficou evidente, diante de um corpo teórico e fílmico muito vasto, que o objeto de pesquisa deveria estar mais fechado.

Assim, optou-se por trabalhar a temática da violência, tema recorrente em quatro das produções investigadas. Tal mudança acarretou a necessidade de mudança no próprio título do trabalho, de forma a remeter mais diretamente ao tema da pesquisa. O novo título proposto foi: “A temática da violência no documentário brasileiro contemporâneo.”

Neste sentido, o trabalho realizado nesse semestre consistiu na aquisição dos quatro filmes (ver relação e sinopse abaixo), em contatos com os diretores e na decupagem do material para proceder a análise.

O capítulo inicial da tese já foi finalizado, e contempla a pesquisa do quadro conceitual realizado, com dados específicos sobre o gênero documentário no Brasil, importantes para a compreensão dos aspectos relacionados à produção e à teorização do gênero documentário, assim como dados sobre o tema.

Para a análise dos filmes e sua relação com as concepções teóricas do documentário, recorrer-se-á ao método comparativo, utilizando conceitos advindos das teorias do cinema, além do estudo de caso, para dar suporte à análise das imagens cinematográficas em questão.

Segue, abaixo, a relação de filmes e sinopse:

1 – SALLES, João Moreira, LUND, Kátia

(1999) Notícias de uma Guerra Particular – RJ, 35mm, cor, 57’

Um documentário sobre o estado da violência urbana no Brasil. O cenário é o Rio de Janeiro, e os personagens são policiais, traficantes e moradores de favelas que se vêem envolvidos numa guerra diária e sem vencedores.

2 – CALDAS, Paulo, LUNA, Marcelo

(2000) O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas – RJ, 35mm, cor, 75’

Um mergulho no cotidiano de uma grande cidade brasileira, Recife. Conta-se a história de dois jovens: um músico e um matador que num momento tiveram suas vidas entrelaçadas, mas que optaram por armas diferentes. Misturando ritmo-imagem e poesia-som, o filme revela o que pensa e como pensa uma parte do movimento hip-hop brasileiro.

3 – PADILHA, José

(2002) Ônibus 174 – RJ, 35mm, cor, 133’

Investigação cuidadosa, baseada em imagens de arquivo, entrevistas e documentos oficiais sobre o seqüestro de um ônibus na zona sul do Rio de Janeiro em 12 de junho de 2000, que foi filmado e transmitido ao vivo pela TV por quatro horas. O filme narra a estória do seqüestro em paralelo à estória da vida do seqüestrador, formando uma realidade que transcende à ambas, e que revela ao espectador porque o Brasil é um país é tão violento.

4 – SACRAMENTO, Paulo

(2003) O Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-Retratos) – SP, 35mm, 123’

Um ano antes da desativação da Casa de Detenção do Carandiru, ocorrida em setembro 2002, detentos aprendem a utilizar câmeras de vídeo e documentam o cotidiano do maior presídio da América Latina.