



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

PATRICIA LAURETTI

A VOZ *OVER* NO DOCUMENTÁRIO DE JOÃO MOREIRA SALLES: UM
ESTUDO DE “CHINA – O IMPÉRIO DO CENTRO” A “SANTIAGO”

CAMPINAS

2016

PATRICIA LAURETTI

A VOZ *OVER* NO DOCUMENTÁRIO DE JOÃO MOREIRA SALLES: UM
ESTUDO DE “CHINA - O IMPÉRIO DO CENTRO” A “SANTIAGO”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Multimeios.

Orientador: PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

NUNO CÉSAR PEREIRA DE ABREU (IN MEMORIAM)

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA POR PATRICIA LAURETTI E ORIENTADA PELOS PROFESSORES DOUTORES: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO E NUNO CÉSAR PEREIRA DE ABREU (IN MEMORIAM).

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

L374v Lauretti, Patrícia, 1971-
A voz *over* no documentário de João Moreira Salles : um estudo de "China - O Império do Centro" a "Santiago" / Patrícia Lauretti. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Salles, João Moreira. 2. Documentário (Cinema). 3. Narração. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The voice-over in João Moreira Salles' documentaries : a study, from "China - O Império do Centro" to "Santiago"

Palavras-chave em inglês:

Salles, João Moreira
Documentary films
Narration

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestra em Multimeios

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]
Noel dos Santos Carvalho
Tarcísio Torres Silva

Data de defesa: 28-11-2016

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

PATRICIA LAURETTI

ORIENTADOR(A): PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROF(A). DR(A). NOEL DOS SANTOS CARVALHO
3. PROF(A). DR(A). TARCISIO TORRES SILVA

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 28.11.2016

AGRADECIMENTOS

Em dezembro de 2015 recebo o seguinte e-mail: “Patricia, eu estava limpando as gavetas quando me deparei com uma ‘voz’ me chamando... Aí pensei, por que não terminar ou melhor, defender? E aí, vamos fechar? Tem mais um filho pra nascer... Abraço, Nuno”. Já fazia alguns anos que tínhamos dado início ao trabalho, que precisei primeiro atrasar por motivos de saúde, e depois interromper por ter mudado de trabalho. Prestes a ter meu prazo encerrado, achei que estava tudo pronto e que teria alguns dias para entregar na secretaria. Errei. Mais uma vez a defesa adiada. Minha filha a caminho, Nuno foi paciente.

Voltando ao e-mail, minha resposta foi enviar-lhe o arquivo da dissertação “quase pronta” em meados de janeiro. Nuno respondeu: “Ok, vou ver e nos falamos depois do Carnaval”. Mas não deu tempo. Um aneurisma levou o Nuno meio de repente, deixando a todos atordoados.

Conheci o Nuno no meu concurso para a RTV Unicamp em 2004, no início de sua gestão como diretor daquela unidade. Eu vinha de uma experiência como repórter e apresentadora de telejornalismo em TV comercial e imaginava encontrar na TV Pública a possibilidade de desenvolver outro tipo de trabalho. Nuno foi o cineasta/diretor que comprou muitas brigas e que virou nosso amigo.

Nuno aceitou orientar minha dissertação de mestrado que, a princípio, seria sobre documentários realizados pela EPTV. Não deu certo. Na minha segunda tentativa de fazer o mestrado eu já conhecia um pouco mais o gênero documentário. Havia feito uma disciplina como aluna-especial do Prof. Dr. Fernão Ramos e queria pesquisar a tal da voz *over*, que eu conhecia bem do telejornalismo. Nuno topou (ele sempre topava as coisas que a gente queria fazer).

Enfim: aqui está professor! Esta dissertação é em sua homenagem e agradecimento. Agradeço ao Nuno por ter partilhado tantas histórias da minha vida com ele, boas e ruins. Foi o orientador que me deixava à vontade para de repente “dar uma cutucada” e sugerir algo que pudesse, de fato, acrescentar. Obrigada professor.

Meu agradecimento também vai para o Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho, que aceitou me orientar na reta final, mas que já vinha muito antes me ajudando, desde que apontou os muitos caminhos possíveis para o trabalho na qualificação. Obrigada professor Gilberto pelas indicações de leituras, por ter sugerido maior aprofundamento de algumas questões, e pela leitura atenta ao trabalho, fazendo todas as correções necessárias.

Também preciso agradecer ao professor Marcius Freire, por quem tenho muito carinho, por ter participado da qualificação e por todas as disciplinas ministradas por ele que cursei, sempre aprendendo muito.

Grata aos professores Francisco Elinaldo Teixeira, Fernão Ramos, e aos colegas que cursaram comigo as disciplinas do mestrado, com quem também aprendi um bocado.

Aos meus amigos amados Alline Tribst e Sérgio Tribst e também à Rose Carla Lana e à Maria José Calzavara, que dividiram responsabilidades e muitas vezes assumiram meus filhos para que eu pudesse estudar. Obrigada aos meus chefes e amigos da Assessoria de Comunicação da Unicamp (ASCOM), que me deram total liberdade e incentivo. Agradeço sempre pela força que eu carrego dos meus pais, Lourdes e Celso e por toda a minha família. Aos meus amores João, Marcelo e Violeta.

RESUMO

Neste trabalho procura-se entender de que maneira a voz *over* aparece na produção audiovisual do documentarista João Moreira Salles, desde seus primeiros trabalhos para a extinta Rede Manchete de Televisão, passando por séries e programas realizados para o canal a cabo GNT e finalmente sua filmografia de longas-metragens. A pesquisa compreende o período que vai de 1987 a 2007, com análises de trechos narrados por diferentes vozes que constituem as escolhas estéticas de cada fase da obra do documentarista.

Palavras-chave: documentário, João Moreira Salles, voz *over*

ABSTRACT

The present paper has as a goal to understand how the voice-over occurs in the audiovisual production of the documentary filmmaker João Moreira Salles. This research covers from his early work for the extinct TV Network Rede Manchete de Televisão, going through TV series and TV programs for the cable network GNT and finally his filmography of feature films. This paper includes the analysis of short clips narrated by different voices, which constitutes the esthetic choices of each phase of the documentary filmmaker's work within the period from 1987 to 2007.

Keywords: documentary, João Moreira Salles, voice over

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	15
Capítulo 1: PRIMEIRA FASE: OLHAR DO ESTRANGEIRO.....	21
1.1. Os primeiros trabalhos.....	21
1.2. China, O Império do Centro (1987)	24
1.2.1 Prólogo.....	26
1.2.2 "Por trás da Máscara".....	28
1.3 América (1989)	32
1.3.1 Prólogo.....	34
1.3.2 "Movimento".....	36
1.4 Conclusão.....	38
Capítulo 2: SEGUNDA FASE: A VOLTA DO CARACOL.....	40
2.1. Produzindo para a TV paga.....	40
2.2 História.....	42
2.3 Jorge Amado (1995)	48
2.4 Futebol (1998)	53
2.4.1 Episódio 1.....	56
2.5 Notícias de uma Guerra Particular (1999)	60
2.6 6 Histórias Brasileiras (2000)	63
2.6.1 O Vale (2ª História)	64
2.6.2 Santa Cruz (5ª História)	70
2.7 Conclusão.....	74
Capítulo 3: TERCEIRA FASE: A INTIMIDADE.....	77
3.1 Nas telas de cinema.....	77
3.2 Nelson Freire (2002)	79
3.3 Entreatos (2004)	82
3.4 Santiago (2007)	85
3.4.1 Prólogo.....	89
3.4.2 Reflexão sobre o material.....	90
3.5 Conclusão.....	98

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS.....	103
BIBLIOGRAFIA.....	107
ANEXOS.....	109

Introdução

Santiago Badariotti Merlo foi mordomo na casa dos pais do documentarista João Moreira Salles por trinta anos. Embora tenha colecionado em seus escritos e sua memória, histórias de reis e rainhas de todo o mundo, Santiago não pode assistir ao único filme que leva seu nome e que tem ele próprio como principal personagem. O mordomo morreu dois anos após o início das gravações, em 1996, e o filme só foi lançado em 2007. Desde então, seu diretor, João Salles, dedicou-se a revista que idealizou (a *Piauí*) e, após uma longa pausa, tendo inclusive afirmado que teria encerrado a carreira de documentarista, atualmente trabalha em um projeto para o cinema que reúne imagens de uma viagem realizada pela mãe para a China, em 1966.

Ao longo de duas décadas, entre sua primeira série para a TV e o filme *Santiago* (2007), João Salles transformou-se em um documentarista. Foi “por acaso”, como enfatiza em várias entrevistas que concede ao longo da carreira, que recebeu do irmão Walter Salles cenas captadas no Japão, que precisavam de um sentido e que resultaram na série *Japão, Uma Viagem no Tempo* (1986). Também por acaso escolheu graduar-se em economia, em vez de medicina, e acabou inclinado ao audiovisual porque precisava “ter algo o que fazer na vida”.

Foi reconhecido pelo filme *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), e viu seus documentários nas salas de cinema, numa década que praticamente estreou a participação do gênero na principal janela de exibição da sétima arte¹.

Fez escolhas estéticas que nem sempre foram as mais acertadas aos olhos de hoje. Por desconhecimento do gênero, afirmou João Salles, realizou programas inteiros nos quais é o texto, na chamada voz *over*, o que direciona o olhar do espectador. Era o verbal que contava, e não as imagens, ou a conjunção das duas coisas, o que conhecemos como audiovisual.

¹ Na dissertação “O documentário chegou à sala de cinema. E agora? O lugar do documentário no mercado audiovisual brasileiro na perspectiva de seus agentes: da produção à exibição (2000-2009)”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, a autora Teresa Noll Trindade investiga o crescimento das produções do gênero no período confirmando que o documentário passa a assumir certo protagonismo num espaço onde até então seria mero coadjuvante que é a sala de cinema. O incremento se dá sobretudo a partir de 2004, devido às leis de incentivo ao audiovisual.

Do modelo mais tradicional do documentário, extraiu algumas riquezas. Sobreviveu e se reinventou, apesar deste. E quando considerou que não havia mais nada que pudesse dizer se retirou da cena com *Santiago* (2007).

Neste trabalho procuro discutir o uso da narração no campo audiovisual buscando entender de que forma a voz de um narrador extradiegético, ou seja, que está fora do espaço do filme, se insere nas produções de João Salles configurando diferentes experiências e sentidos.

A análise de trechos dos filmes e programas realizados por João Salles, procurou identificar como opera a voz *over* em seus filmes e séries para a TV, com base em estudos realizados por diversos autores, entre eles Gaudreault; Jost (2009), Bernardet (2003) e Doane (1983).

Gaudreault é, juntamente com François Jost, autor do livro *A narrativa cinematográfica* (2009), obra que resgata proposições de Cristian Metz, Gérard Genette e Albert Laffay acerca dos conceitos de narração. Bernardet (2003) escreveu *Cineastas e Imagens do Povo*, trabalho que é referência no Brasil para os estudos da voz no documentário e Mary Ann Doane (1983), falando especialmente dos filmes de ficção, traz a relação da voz com o corpo no texto “A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço”.

Considero a opção pelo trabalho de João Salles para esta pesquisa uma feliz escolha, pois podemos imaginar que a obra do documentarista coincide com parte da história do documentário, se levamos em conta o uso da voz *over*. No início de sua filmografia, a produção se apoia no verbal, no texto narrado por um ator, para em um segundo momento deslocar seu uso e finalmente retornar, com a voz na primeira pessoa de *Santiago* (2007).

João Moreira Salles afirma em entrevistas que sua trajetória no audiovisual foi “em caracol”, ou de fora para dentro. Neste trabalho traduzo este movimento em três fases distintas de acordo com as escolhas estéticas, a cronologia de sua carreira e o meio ao qual as produções se destinam.

Dessa forma, o primeiro capítulo aborda a inserção de João Salles no campo audiovisual, por meio das séries exibidas na Rede Manchete de Televisão, no final dos anos 1980, quando faz uso da voz *over* com bastante entusiasmo, em um modo de representação expositivo. Trata-se de um trabalho que João considera mais “ensaístico”. Os programas mostram outros

povos e países, que não o Brasil. Considero essa fase marcada pelo olhar do estrangeiro e para o estrangeiro. São analisadas a introdução e a primeira parte de duas séries *China – O Império do Centro* (1987) e *América* (1989)².

No trabalho optei por excluir determinados programas ou curtas-metragens dirigidos por João Moreira Salles ou também por ele, (como é o caso de *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra, de 1999*, curta-metragem assinado por uma equipe de quatro diretores). Dentre eles o programa *Blues* (1990) que não apresenta o recurso da narração e os vídeo-poemas *Poesia é Uma ou Duas Linhas e por Trás Uma Imensa Paisagem* (1989), com a voz da escritora Ana Cristina César; e *Dois Poemas* (1992), sobre versos do polonês Zbigniew Herbert, por se tratarem de produções experimentais que fugiam ao horizonte desse estudo.

No segundo capítulo da dissertação me ocupo dos programas realizados com o canal GNT, além do documentário *Jorge Amado* (1995), que foi produzido para um canal francês de televisão. Esta segunda fase da obra de João mostra maior experimentação e aproximação com as estéticas do Cinema Direto e Verdade. É quando Salles volta seu olhar para as questões imanentes às discussões de estereótipos nacionais brasileiros: a religião, o futebol, a miscigenação, a violência e o meio ambiente. A voz *over* é colocada de maneiras distintas significando uma tentativa de aproximação com o objeto filmado e com o público. Há um distanciamento do modelo expositivo e a procura por um estilo próprio. Esta segunda fase abrange: *Jorge Amado* (1995), *Futebol* (1998), *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e dois episódios de *6 Histórias Brasileiras* (2000) dirigidos por João Salles, que são *O Vale* e *Santa Cruz*.

Da série *Futebol* (1998), constituída de três episódios, será estudado o primeiro deles, já que a cópia que obtive do segundo apresenta problemas no áudio e o terceiro episódio não utiliza voz *over*.

O terceiro capítulo da dissertação destina-se a última fase da carreira de João Salles no cinema, quando são realizados seus três longas-metragens: *Nelson Freire* (2002), *Entreatos* (2004) e *Santiago* (2007).

² Levando em conta que as cópias que obtive para o estudo não são completas, mas versões compactas lançadas em vídeo. As fichas técnicas foram retiradas dos créditos iniciais de cada série.

Considero que, neste momento, João Moreira Salles se preocupa com as questões da “intimidade” e afetivas, no sentido daquilo que é mais reservado e mobilizador das relações entre cineasta e sujeitos.

Interessa-lhe mostrar os bastidores, tanto da campanha presidencial de Lula, em 2002, como dos concertos do pianista Nelson Freire e a sua própria intimidade quando se lança à memória de sua família no filme *Santiago* (2007).

A narração que investigamos aqui se inscreve na dimensão do audível, juntamente com as músicas, os ruídos e os diálogos. Porém, ressalto que este trabalho é focado exclusivamente no papel do narrador, enquanto leitor de textos pensados como tal, sobrepostos à imagem e realizados para serem lidos pelo sujeito que tem o papel de dar corpo à narrativa audiovisual. De forma que não empreendi a análise da voz em filmes nos quais o recurso é pouco ou nada recrutado, como em *Entreatos* (2004) ou *Nelson Freire* (2002).

Pressupostos teóricos

A locução, voz *off* ou *over*, comentário, voz sobreposta às imagens, ou simplesmente a narração de um texto é um procedimento adotado pelo cinema desde o advento do som, e de certa forma a ideia é até anterior, com a utilização de cartelas ou conferencistas, que tinham o papel de informar o espectador sobre os acontecimentos que se desenrolavam na tela.

O recurso foi usado de diferentes maneiras ao longo da história do documentário. Como “voz de Deus”, tinha, na primeira metade do século passado, especialmente, o papel de educar as massas. Depois veio a desconstrução. Desde a negação de seu uso, até uma série de deslocamentos.

Alguns conceitos nos ajudam a compreender melhor o papel da narração no cinema documentário de modo geral e no trabalho de João Moreira Salles. Entre eles a *voz do saber* e o mecanismo *particular/geral* de Bernardet (2003, p.17).

Em sua análise sobre os documentários brasileiros, o autor diferencia a voz educada do locutor, nunca visto na imagem, das outras vozes que compõem o filme. Essa voz obedece às normas cultas da linguagem, é gravada no estúdio, geralmente masculina, e dotada de um saber que classifica um “tipo sociológico”:

É a *voz do saber*, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito (BERNARDET, 2003, p.17).

Um dos artifícios da voz do saber na concepção do tipo sociológico é, para Bernardet (2003, p.15), a utilização de um mecanismo de construção da narrativa, que se desenvolve a partir de uma visão do particular, como geral, ou seja, casos particulares apresentados devem conter elementos necessários à generalização, promovendo uma “limpeza do real”, condicionada pela fala da ciência. O mecanismo “permite que o real expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência” (Bernardet, 2003, p.15).

Bernardet (2003) constitui, assim, suas considerações sobre o que denomina modelo sociológico de documentário e a voz do saber.

Já Nichols (2005) destaca que não é a realidade que nos fala através dos filmes, mas o que ouvimos de fato é a voz do texto. Ele se refere não apenas ao texto escrito e narrado, mas a todos os elementos do filme que ajudam a contar determinada história e que nos transmitem um ponto de vista. O teórico definiu seis modos de representação do documentário a partir deste conceito. Os modos de representação funcionam como subgêneros do documentário.

Documentário expositivo é aquele que adota o comentário com voz *de Deus* ou de autoridade, como o modelo sociológico definido por Bernardet. Sua estrutura se apoia no verbal em detrimento das imagens, é mais retórica e argumentativa. Além dos noticiários televisivos Nichols (2005, p.144) exemplifica este tipo de documentário com os filmes *The plow that broke the plains* (1936) de Pare Lorentz ou *Terra de Espanha* de Joris Ivens (1937).

O modo observativo, descarta a voz *over*, músicas ou efeitos sonoros, bem como as reconstituições históricas, legendas, encenação e até mesmo entrevistas. É o modelo que vemos em documentários como *Primárias* (1960) de Robert Drew. Trata-se sobretudo, de uma tentativa de manter distantes todas as formas de controle que um cineasta possa exercer sobre o material. O Cinema Direto norte-americano inaugurou o estilo e permanece como seu principal representante.

Há, ainda, o modo poético, que procura a representação do mundo histórico enfatizando mais “o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento e ações persuasivas”. (NICHOLS, 2005, p.138). *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright, ou *Koyaanisqatsi* (1983) de Godfrey Reggio são exemplos desse subgênero.

O modo participativo, no qual se alinham as experiências do Cinema Verdade, assume a presença do cineasta, do sujeito por trás da câmera e sua interferência no ato da filmagem. O subgênero aparece em filmes como *Crônica de um Verão* (1960) de Jean Rouch.

Há o modo reflexivo, que abarca os problemas próprios da representação documentária, como forma de questionamentos sobre o processo de construção do filme e suas implicações. *Um homem com uma*

câmera (1929) de Dziga Vertov, citado por Nichols (2005, p.63), é um exemplo do modo reflexivo.

E finalmente há o modo performático, que coloca em questão a subjetividade do conhecimento. A experiência pessoal dos personagens, o engajamento do cineasta com o tema abordado ou mesmo uma experimentação estética são colocadas em relevo no subgênero. Um documentário performático citado por Nichols (2005, p.170), é *Linguas desatadas* (1989), de Marlon Riggs.

Outra leitura importante para as bases deste estudo é a da obra de Chion (2011). Ele considera que o texto estrutura a visão no cinema que ele acredita não ser apenas “vococêntrico”, ou seja, que destaca a voz humana como “um instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento”, (CHION, 2011, p.13) mas também “verbocêntrico”, ou seja, a voz também se destaca como suporte da expressão verbal. Chion (2011, p.12) considera que o texto falado, confere *valor acrescentado* sobre a imagem.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem (CHION, 2011, p.12).

Também para os narratólogos Gaudreault; Jost (2009, p.43) “a imagem e o som veiculam duas narrativas fortemente imbricadas” e a voz reduz as ambiguidades dos enunciados visuais. Por essa razão o cinema sonoro é uma dupla narrativa articulada por uma instância superior, que os autores chamam de ‘meganarrador’, ou narrador implícito; outros nomes para um conceito empregado originalmente por Albert Laffay que é ‘o grande imagista’. O meganarrador articula as ideias do filme e seria uma projeção do próprio documentarista, segundo os narratólogos.

Não significa, porém que não possa haver, exclusivamente na banda sonora, um ou mais narradores. Eles seriam narradores explícitos, que podem também ser chamados de *subnarradores*, ou *narradores delegados*, entre os

quais, aquele que se ocupa da voz *over*. Em comparação ao romance, os autores afirmam:

No cinema, em compensação, o comentador primeiro, o narrador implícito, é aquele que “fala” cinema por intermédio de imagens e sons; o narrador explícito relata unicamente com palavras (GAUDREULT; JOST, 2009, p.67).

O subnarrador, ou narrador explícito é extradiegético, sua fala constrói a narrativa de outro espaço. Como classificar então um tipo de narrador que embora use a terceira pessoa, fala mais próximo, e muitas vezes ocupa a diegese³ como um personagem? Vanoye, Goliot- Lété, (2011) retomam estudos de Christian Metz sobre as formas assumidas pelo narrador delegado, entre elas a voz que batizou como peridiegética.

A voz peridiegética pertence ao entorno diegético, ou seja, pertence a um observador fora da ação, mas que supostamente não está fora do universo diegético. (VANOYE, GOLIOT- LÉTÉ, 2011, p.43). Diferentemente da voz *over* autoritária, o narrador peridiegético seria como um vizinho, um observador privilegiado que de certa forma participa da ação.

Tomando como base os estudos de Doane (1983), a voz peridiegética pode ser considerada uma voz *over* que “ganha um corpo” e se liberta desta autoridade que é herança da “voz de Deus”.

Para Doane (1983, p.458), qualquer consideração acerca do som no cinema tem como referencial o corpo que é um corpo “fantasmático”, recriado pela tecnologia e ao qual o espectador se identifica. A autora afirma que no documentário é a diversidade do comentário em relação à diegese que lhe confere autoridade.

A fala do narrador seria um discurso direto, sem mediação, que estabelece uma cumplicidade com o espectador. Sem corpo, está além da crítica, no campo do indeterminado. A voz *over* também revela a heterogeneidade no material fílmico e impõe uma espécie de interferência na diegese, procurando falar diretamente ao espectador. É uma voz de comando, que direciona o olhar do espectador. Este viés nos permite supor, portanto que,

³ “...tudo aquilo que confere inteligibilidade da história contada, ao mundo proposto ou suposto pela ficção (SOURIAU, 1953, p.7 apud Gaudreault 2009)

ao ser dotada de “um corpo”, e de afetos, por se tratar de uma fala “da vizinhança” ela voz diminui o distanciamento que lhe atribui autoridade.

Neste trabalho, será usada frequentemente a terminologia narração e voz *over*, mas é preciso destacar que a voz de que tratamos na pesquisa também pode, por vezes, ser chamada de voz *off*. Xavier (1983, p.459) explica que o termo mais utilizado para uma voz cuja fonte não é vista no momento da audição, tanto no Brasil como na França, é voz *off*. Nos Estados Unidos há uma diferença: voz *off* é aquela emitida por um personagem da ficção que está na diegese, porém fora do espaço da cena. Já a voz *over* é caracterizada pela descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço da emanção da voz.

Para determinados autores os termos se misturam. É o caso de Watts (1999, p.104) que afirma: “*Off*, voz em: também chamada voz *over*, é a narração ou comentário colocado sobre a imagem”. Ou mesmo Bernardet (2003, p.150), para quem “Costuma-se usar ‘narrar’ e ‘narrador’ a respeito da voz *off*, principalmente no cinema documentário, para designar não o autor do texto, mas sim o leitor”. (BERNARDET, 2003. p. 150)

Serge Daney (2007, p.162) propõe desdobramentos para as mesmas vozes. Para Daney, as vozes cuja emissão é invisível, ou seja, fora de campo, são classificadas como *in* e *off*, sendo que a voz *off* corre paralelamente às imagens “e que não a recorta jamais” e a voz *in* aquela que impacta na diegese (modelo de entrevistas por exemplo quando a voz intervém, mas sem que se mostre sua fonte).

O autor também desenvolve o conceito de outros dois tipos de vozes, estas “emitidas na imagem”. Voz *through* emitida na imagem, “mas fora do espetáculo da boca e voz *out*: que sai da boca”. (DANEY, 2007, P.162).

Para a análise do filme *Santiago* (2007), recorro à reflexão de Ramos (2012, p.28-29) sobre os conceitos de *mise-en-scène*, bem como o termo “sujeito com a câmera”, para designar a posição do cineasta, ou do cinegrafista, na circunstância da tomada. O autor considera que há dois tipos de encenação no documentário: a encenação construída, própria do documentário clássico, e a encenação direta “aberta à indeterminação do transcorrer”, estabelecida pelo documentário moderno e contemporâneo e subdividida em “encena-ação” e “encena-afecção”.

A encena-ação é a ação, é a intervenção que transcorre no mundo, significa movimento e, mais do que isso, embate, interação ativa com seres e coisas que compõem a circunstância da tomada e, em particular, o sujeito-da-câmera. (...) já a encena-afecção envolve menos ação e mais expressão. Envolve a figuração do afeto, e da personalidade, pelo corpo. E o corpo do sujeito no mundo exprime afeto principalmente pelos traços fisionômicos da face e pelos gestos (movimentos dos membros do corpo). (RAMOS, 2012, P.28-29)

Outros autores nos fornecem subsídios para pensar a última fase do trabalho de João Moreira Salles, sobretudo *Santiago* (2007) como Safatle (2015) que fala sobre o papel do desamparo na construção de sujeitos, ou Tomaim (2009) com suas observações sobre o documentário como dispositivo para a reconstituição da memória.

Capítulo 1. PRIMEIRA FASE: OLHAR DO ESTRANGEIRO

"Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. (W. Benjamin, O Narrador).

Este capítulo aborda a primeira fase do trabalho de João Salles, que foi para a TV aberta com um "bloco" inaugural de duas séries, que têm um padrão narrativo bastante próximo, com o uso constante da voz *over* gravada pelo mesmo locutor, o ator José Wilker. São elas: *China, O Império do Centro* (1987) e *América* (1989), programas que apresentam narração contínua e assertiva em um estilo aproximado ao da *voz de Deus* e aos modelos expositivo e poético de documentário.

1.1 Os primeiros trabalhos

Em 1986, Walter Salles incumbiu o irmão mais novo de colocar em ordem horas de gravação feitas por ele no Japão (a pedido do governo japonês) e formatar um programa para a televisão. O material deu origem a *Japão, Uma Viagem no Tempo* (1986), série lançada pela Rede Manchete, com direção geral de Walter Salles. João Moreira Salles começou assim sua carreira de documentarista, como roteirista e "por acaso", como costuma dizer quando questionado em entrevistas.

Com o mesmo formato de *Japão* foi realizada a série *China, O Império do Centro* (1987) e depois *América* (1989). Em seguida veio *Blues* (1990). Os programas inauguram definitivamente a inserção de João Salles no mercado televisivo. A Rede Manchete de Televisão, parceira dos irmãos e exibidora dos programas, a esta época, era uma emissora com programação voltada para as classes A e B, que veiculava produções independentes.

A relação dos Salles com a Rede Manchete começa um pouco antes, em 1986, quando Walter constitui, juntamente com Fernando Barbosa Lima, Roberto d'Ávila e o administrador Cláudio Pereira, a produtora Intervídeo, responsável pela criação de programas como a série *Xingu, a terra mágica do índio* (1985) e o programa de entrevistas *Conexão Nacional*. A Intervídeo foi ainda produtora de *Japão, Uma Viagem no Tempo* (1986).

A VideoFilmes, fundada em 1987, é a produtora que dá continuidade a esta parceria com a Rede Manchete a partir da produção de *China, O Império do Centro* (1987). Em entrevista ao site Cinema sem Fronteiras, o diretor geral da produtora Maurício Ramos comentou:

Nos dez primeiros anos, entre 1987 e 1996, a VideoFilmes fez, puxada pelo Walter, em um primeiro momento, e na sequência, pelo João, algumas coisas muito interessantes, principalmente junto com a TV Manchete. A TV Manchete é que veiculava documentários, onde tinha *Japão, o Império do Sol Nascente*, onde tinha *China*, onde tinha *América*. Os primeiros, dirigidos pelo Walter, e depois pelo João, que fez *Blues* também. Nesse meio tempo, ali se disseminava uma ideia do que seria a permanência da produtora. O João continua fazendo documentário e o Walter migra para o longa-metragem, quando começa a desenvolver *Terra Estrangeira*. Eu me alio aos dois em seguida, quando a VideoFilmes passa a fazer um projeto muito claro. Com a maturidade das Leis de Incentivo, ou pelo menos com a perspectiva de que elas iriam, de alguma maneira, dar possibilidade de se produzir, a gente monta o projeto dessa VideoFilmes, que é como o mercado a conhece hoje. (RAMOS, 2010)

Quando questionado em entrevistas sobre as primeiras séries de programas para a TV, João Salles afirmou que elas foram feitas sem qualquer conhecimento prévio que ele tivesse sobre o que já havia sido produzido na história do documentário. O desconhecimento acerca da linguagem cinematográfica justificaria a adoção de um padrão: voz *over/off*, entrevistas, trilha sonora. Sobre a construção dos textos, que serviam como fio-condutor das séries ele comentou: “documentário era pegar uma câmera, sair filmando o mundo e dizer a verdade (...) era no fundo um ensaio visual ancorado num texto que interpretava o mundo para o espectador”. (URBAN, 2009).

Japão e China, América e Blues mostram extremos que são oriente e ocidente. Mais que isso, as séries são marcadas pelo olhar para o estrangeiro com o “olhar do estrangeiro”; uma marca do pensamento contemporâneo que é atravessado pela perda do sentido das imagens que constituem nossa identidade e lugar, conforme definição de um dos parceiros de João Moreira Salles nesta época: o filósofo Nelson Brissac Peixoto:

Daí o recurso ao *olhar do estrangeiro*, tão recorrente nas narrativas e filmes americanos recentes: aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse a primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delineia aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são (PEIXOTO, 1988, p.363).

Em entrevista para esta pesquisa, João Salles considerou razoável a hipótese de que esta fase seria caracterizada pelo olhar do estrangeiro e para o estrangeiro:

Não que tenha pensado nisso na época. É preciso levar em conta que, na década de 80, a China era outro planeta. Já os Estados Unidos, além de ser um país do Ocidente, tinha o cinema. A gente não precisava ir até lá para conhecer, o país vinha até nós. E isso nos dava uma sensação de que pertencíamos à América (mais até do que aos Estados Unidos). Estrangeiros pela metade, portanto. A gente viaja para lá mais para ver com os próprios olhos o que já conhecemos (os arranha-céus, o oeste americano, os desertos, etc) do que para descobrir o que nunca vimos antes (SALLES, 2014).

O estrangeiro de Brissac Peixoto (1988) é alguém que está vivendo os questionamentos da era pós-moderna. As identidades do sujeito estão em jogo. A estética das séries reflete a fascinação com a fragmentação do capitalismo e “a sensibilidade para o ser alienado manifestando-se sobre o tema do estrangeiro, das fronteiras, da sensação de perda do real, do simulacro, do mundo em espetáculo” (RAMOS; MIRANDA. 2000, p.623).

O narrador dos textos de *China* ou *América* é aquele que pretende penetrar no desconhecido, mostrar “histórias originais” e deixar “as coisas aparecerem como elas são”. Ele nos trará as informações e impressões que não tivemos oportunidade de conhecer. Ele será nosso guia, professor, nossa referência. A voz *over*, como instrumento de veiculação desse olhar será predominante deste período e vai representar a figura do estrangeiro, seja ele o ocidental, em *China*, ou o viajante, em *América*.

O texto de *América*, é feito em parceria com Brissac Peixoto. De acordo com o filósofo, é uma escrita que procurou trabalhar a questão do

tempo nas imagens da TV, do vídeo e do cinema. Ele afirmou que nos primeiros programas o movimento é lento e há predomínio dos grandes espaços. Depois há uma aceleração, quando o espaço é reduzido a unidimensionalidade da tela (PEIXOTO, 1999, p. 82-83).

Prosseguiremos agora com a nossa leitura da primeira série dirigida por João Moreira Salles.

1.2 China, O Império do Centro (1987)



Capa de VHS da série

Sinopse: “Olhar sobre os mistérios de um país que mantém inalteradas certas práticas milenares, como a acupuntura, o tai-chi-chuan, a poesia, a pintura”.

Co-produção: VideoFilmes, Tycoon

Fotografia: José Guerra

Roteiro: Arthur fontes, João Moreira Salles

Narração: José Wilker

Produção executiva: Alberto Flaksman

Produção: Beth Pessoa

Som: Flávio Zangrandi

Abertura: João Paulo de Carvalho

Texto e direção: João Moreira Salles

Edição e supervisão geral: Walter Salles Jr.

Em meados dos anos 1980, um pouco antes do lançamento da série *China, O Império do Centro* (1987) para a TV Manchete, um novo cenário para o documentário brasileiro começava a se delinear. Eduardo Coutinho retomava seu projeto de quase duas décadas, concluiu e lançou *Cabra Marcado Pra Morrer* (1984) que levantou uma série de questões para a o cinema brasileiro, excepcionalmente para o campo documental.

Na TV brasileira, a década marcava a saída da geração de cineastas (entre eles o próprio Coutinho) da realização do programa Globo Repórter, que passou a ser feito por jornalistas exclusivamente, e a abertura do meio para as influências do vídeo, com domínio de abordagem jornalística. Os equipamentos analógicos tornavam-se mais acessíveis e as produtoras Olhar Eletrônico e TVDO renovavam a programação com irreverência.

Há um contínuo interesse entre os artistas e militantes do vídeo analógico e a construção de narrativas documentárias. Essas associações são marcantes nas décadas de 1980 e tiveram como grande vitrine o Festival Videobrasil, desde então dirigido por Solange Farkas. Outro acontecimento que unia os realizadores engajados politicamente ao vídeo era o trabalho de formação, gestão e distribuição de vídeos populares capitaneada pela Associação Brasileira do Vídeo Popular – ABVP.

A Rede Manchete exibia programas realizados pela Intervídeo e VideoFilmes, e ainda trabalhos como e a série documental de cinco episódios, dirigida por Belisário Franca, *African Pop* (1988/89). A Rede Bandeirantes, por sua vez, lançava *Angola* (1988), de Roberto Berliner. O final da década também foi o início da exibição do programa *Documento Especial* produzido pelo jornalista Nelson Hoineff.

China, O Império do Centro (1987) foi feita em parceria dos irmãos Salles e constitui uma das primeiras realizações da dupla na VideoFilmes. A série com cinco episódios é narrada pelo ator José Wilker, num formato próximo ao da grande reportagem de televisão. Há poucas falas de entrevistados e uma série de asserções sobre a vida e o cotidiano chinês.

No primeiro episódio "Por trás da máscara" há três divisões em subtítulos: "Tempo", "Medicina" e "Vazio". São abordadas a história tradicional da China, a cultura e a medicina milenar, os costumes alimentares, a arquitetura do Império.

O segundo episódio “As últimas fronteiras” apresenta os povos nômades e muçulmanos, além da questão da falta de espaço para o país mais populoso do mundo.

O terceiro episódio “Memória do caos” é dividido entre os subtítulos “Memória” e “Caos”: trata da história política e da revolução cultural realizada no país.

O quarto episódio: “A porta entreaberta” se refere às novas perspectivas de abertura da China com os subtítulos “Transformação” e “Futuro”.

José Wilker já havia sido convidado pelos irmãos Salles para gravar a voz *over* de *Japão, Uma Viagem no Tempo* e também será o locutor de *América* (1989). É a voz escolhida para ser uma espécie de personagem desta pequena “saga”, sobre mundos distantes. Wilker, nessa época, já era um ator reconhecido e admirado pelo público de TV e agregaria valor aos projetos. A escolha do ator para o trabalho teve relação direta com a tentativa de se evitar a narração mais “tradicional” no documentário.

Ele é um bom narrador, com uma bela voz. Na época, até onde me lembro, ele não tinha o hábito de fazer narrações. Havia gente especializada nisso, grandes locutores. Wilker trazia um certo frescor, seu tom era mais autoral, menos genérico. Era a voz do cara de Dona Flor. Soava moderno, acho. As pessoas associavam um rosto à voz, não era Deus falando. (SALLES, 2014)

Em *China*, este narrador se coloca, na maior parte das vezes, no papel de um ocidental, visitante e impressionado com o que vê. A narração conduz a ação como veremos na introdução da série e no primeiro capítulo, intitulado “Por trás da máscara”.

1.2.1 Prólogo

A música é vibrante. As cenas destacam o néon das fachadas que iluminam a madrugada em Hong Kong. Uma voz que identificamos como sendo a do ator José Wilker, fala sobre a velocidade como a força motriz da cidade. A narração também imprime rapidez na edição dos planos. Veículos e pessoas

vêm e vão, num movimento incessante “*rumo à lógica do viver ocidental/capitalista*” para dizer à maneira do texto. A altura dos prédios demonstra “*a busca de uma modernidade nunca alcançada*”. Hong Kong é também, para quem fala sobre as imagens, “*a última fronteira de um mundo que nos é conhecido*”.

A introdução da série *China, O Império do Centro* (1987) antecede a vinheta de abertura. É uma espécie de prólogo que vai apresentar a proposta da série, semelhante ao que seria a fala de um apresentador de TV, porém, ilustrada com as imagens da cidade de Hong Kong. Utilizando uma linguagem próxima à jornalística, com frases curtas, tempo verbal no presente e pretensa objetividade, a voz *over* associa a velocidade da cidade à lógica capitalista, preparando o espectador para o contraponto da modernidade e tradição que será explorado durante toda a série.

O objetivo do programa é mostrar o “Império do Centro”, ou a China que preserva suas tradições. As imagens frenéticas e a música instrumental vibrante que seguem o ritmo da narração nestes primeiros minutos, logo serão abandonadas.

Nota-se ainda, na introdução, que o rosto das pessoas quase não é mostrado. Enquanto o narrador diz, sempre na terceira pessoa, que a velocidade é “a única força motriz da cidade”, quem imprime esta velocidade, o tempo da imagem, é o próprio narrador. As pessoas vão e vem entre os carros e ônibus, entre os arranha-céus, mas se dissolvem na paisagem urbana. É como se o narrador quisesse dizer que ali não há muito espaço para as pessoas, a economia é mais importante, “*tudo pode ser comprado, tudo deve ser vendido*”.

A noção de tempo se esgotando em direção à modernidade também está associada à lógica capitalista. Depois dessa exposição, ao final do texto, o narrador faz uma transição para a primeira pessoa no plural:

“(...) *esta é a lógica do ocidente levada ao extremo. É também a última fronteira do mundo que nos é conhecido. A poucos quilômetros daqui as imagens não são as mesmas. Aqui terminam nossas referências e começam um mundo à parte. Aqui começa o domínio da China, O Império do Centro*”.

Quando o narrador diz “nossas referências” ou o mundo que “nos” é conhecido está falando de nós ocidentais. As pessoas as quais ele pretende

mostrar os mistérios desse mundo considerado insondável. Ele nos trará as informações e impressões que não tivemos oportunidade de conhecer. Ele será nosso guia, professor, nossa referência.

A transição do mundo que conhecemos (capitalista/ocidental), da velocidade, para o mundo que não conhecemos (comunista, oriental) é feita pela vinheta de abertura em que um novo ritmo diegético é imposto. As imagens são lentas, os *takes* prolongados, a música é mais tranquila. Entramos finalmente no universo do povo chinês.

1.2.2 “Por trás da máscara”

O primeiro episódio começa de maneira muito pausada, lenta, pontual. Há respiros por todo o texto, espaços para assimilação do que foi dito pelo narrador. A lentidão da locução combina com a lentidão dos atores que se maquiam para a ópera de Pequim. As imagens dos artistas servirão para estruturar a narrativa do primeiro capítulo funcionando como pequenas vinhetas que separam seis temas que serão subtítulos narrados por José Wilker.

O narrador começa com a história da chegada dos primeiros ocidentais à China, “*última sobrevivente das antigas civilizações*”, nos informa Wilker. Neste trecho é utilizada a terceira pessoa para falar de nós, ocidentais. Podemos perceber o deslocamento do narrador que aproxima sua voz dos orientais, falando como se ele próprio não fosse um estrangeiro. “*Os estrangeiros não conseguiram entender os hábitos chineses. E acharam essas imagens indecifráveis*”. São imagens captadas para a série que mostram, por exemplo, um homem sendo submetido a um tratamento médico, feito apenas com a orquestração das mãos. As lentes da câmera trazem imagens que seriam provavelmente muito parecidas com que os “estrangeiros” encontraram no século treze. O que se pretende é salientar que, no fundo, a China não mudou, ela preservou suas tradições.

Nesta linha de raciocínio, o texto vai informar o espectador como isso foi possível. É quando começa a sequência de temas: *A grande muralha, Cidade proibida, Exército de terracota e Templo do céu*, explorando as imagens da China antiga, imperial, do vazio e da amplitude das paisagens. O texto

procura transmitir a ideia de que as tradições só se mantiveram vivas graças ao isolamento do restante do mundo.

No último trecho do primeiro capítulo a população começa a ser mostrada. Trata-se de uma família típica, comum, que também se protege no entorno de sua casa. O exemplo serve para desenvolver a afirmação de que “a clausura é um sintoma chinês”. Neste trecho toma-se o exemplo do particular, de uma vila, de alguns moradores, como geral do povo chinês. O narrador diz que isolando-se “eles viveriam em paz”, *“a menina pode tocar acordeom”*, *“o pai pode passear com a filha”*.

Na maior parte do tempo a locução oferece dados históricos, e faz afirmações sobre o povo chinês. Há uma tentativa de transmitir como se sente a população em geral, que também aparece em outros momentos, reafirmando a ideia de que o narrador é alguém que conheceu este mundo à parte e, conheceu tão profundamente, que poderia até nos falar sobre o estado de espírito desse povo de maneira generalizante.

Somente no final do primeiro capítulo será introduzida a fala de um chinês. É exatamente a voz da autoridade, a fala de um professor que reitera o que já foi dito pelo narrador, funcionando como um locutor/narrador auxiliar, ou aquele que ajuda o narrador a expor suas ideias, um conceito de Bernardet (2003, p.50) e também de Gaudreault; Jost (2009, p.68).

O professor aparece sentado e sua fala é traduzida em legendas, como ocorre na maioria das vezes em que aparece algum correspondente do meganarrador. As pessoas “comuns”, embora também contribuam com a voz do texto, são filmadas em pé e suas falas traduzidas na própria locução de Wilker, sem nenhum destaque em comparação à fala do professor.

A narração de Wilker aproxima-se dos mecanismos que definem a voz *de Deus*: onisciência, voz masculina, interpretativa e poética. Mais que isso, é a voz do estrangeiro em *China* representado aqui pelo ocidental, ou aquele que penetra *“numa cultura que por muito tempo foi considerada insondável”*. Sobre este aspecto retomamos a questão do olhar do estrangeiro:

Diz o texto no primeiro capítulo:

“Quando os primeiros ocidentais chegaram à China no final do século 13, Egito, Mesopotâmia, Grécia e Roma já haviam desaparecido. A China era a última sobrevivente das antigas civilizações. Eles penetraram num

mundo isolado e autossuficiente. De uma diversidade impressionante. Os estrangeiros não conseguiram entender os hábitos chineses. E acharam essas imagens indecifráveis. Tiveram a sensação de estar em outro lugar, em que tudo parecia acontecer de forma diferente. Alguns ainda tentaram compreender esta diferença. Mas foram poucos. A maioria optou por um caminho mais fácil, o da banalização. O país milenar se tornou um enorme clichê. ‘A China não é obscura, é difícil’, diz um provérbio chinês. Grande parte desta dificuldade está na história de um País que sempre lutou contra povos invasores, as guerras eram infundáveis. Com o tempo, os chineses aprenderam que o que estava para além de suas fronteiras era perigoso, e resolveram proteger-se”.

A voz *over* nos leva a refletir, por meio da história, sobre as razões que fizeram com que este país conservasse sua tradição milenar. Entre os aspectos apontados estão o isolamento e a clausura, simbolizados pela Grande Muralha. No final do primeiro capítulo, uma conclusão:

“Este país pode ter sido ocupado, mas jamais foi conquistado. Ninguém, nenhum estrangeiro conseguiu penetrar nem se apossar do Império do Centro”.

O olhar do estrangeiro, simbolizado no narrador, trará para os ocidentais o exótico paladar do chinês (trechos da venda de iguarias como cobras, para o consumo das famílias), ou mesmo sua medicina que descarta os remédios alopáticos ou anestésicos para uma cirurgia de remoção da tireoide. Trará ainda uma história política conturbada que mudou os rumos do país por várias vezes. Diferentemente de *América*, como veremos adiante, o elogio ao povo chinês não se dá tanto por suas conquistas, mas por sua resistência.

Também se verifica neste trecho o uso do mecanismo particular/geral, descrito por Bernardet (2003, p.19). No caso dos textos de *China* e *América*, trata-se menos da determinação de um “tipo” de sujeito social, mas a qualificação de toda uma nação. Verifica-se a adoção do mecanismo particular/geral:

1. *“O isolamento não é um privilégio dos imperadores. Essa família mora numa () a típica casa de Pequim. O traçado é simples: um pátio interno cercado pelos quatro lados. A menina pode tocar acordeom... o pai pode passear com a filha, pois eles gozam daquilo que a avó chama de uma*

liberdade protegida: do lado de fora, na rua, ninguém vê ou ouve nada. A clausura é um sintoma chinês”.

2. *“Quatro de cinco chineses moram no campo. Juntos, eles formam um mundo à parte de oitocentos milhões de pessoas. Para eles, ideias como velocidade, pressa e modernidade não fazem sentido. O tempo não flui por aqui. Ele apenas se repete a cada nova safra”.*

3. *“O equilíbrio é um conceito fundamental na China. Com ele há estabilidade, sem ele, há o caos. Impérios que caem, a terra que treme, ou o corpo que adocece, são para o Chinês, sintoma da mesma doença: um descompasso intrínseco entre as forças do mundo”.*

Nos três trechos selecionados o narrador faz as seguintes afirmações: a clausura é um sintoma chinês, para quem mora no campo o tempo não flui, o desequilíbrio é o caos para qualquer chinês. São asserções sobre um modo de vida e uma concepção de mundo que não levam em conta a diversidade das experiências individuais, que pretende uma verdade quase que inequívoca, como bem coloca o próprio João Salles.

China, O Império do Centro (1987) apresenta, portanto, a voz *over* clássica do documentário didático, com um texto narrado por locutor masculino, uma voz “treinada” que domina quase que todo o tempo dos episódios. Há poucas entrevistas e quando elas surgem não oferecem qualquer contraponto, mas reafirmam o que já foi colocado pelo narrador. É a fala do narrador que imprime o tempo e o ritmo das imagens como no modelo expositivo de documentário, embora o texto também absorva elementos da voz poética.

A voz do texto em *China*, é a voz de um personagem (o estrangeiro) que nesse caso, representa o meganarrador como ocidental que se surpreende com um mundo completamente diferente do seu. Embora possa ser considerado um personagem, o estrangeiro não pertence à diegese, não se envolve com o assunto abordado, mas fala *sobre* ele.

A voz- *over* de *China* está em posição superior às outras vozes do discurso, o que lhe confere autoridade. É a voz sem corpo, que nos fala Doane (1983), embora procure de alguma forma, identificar-se com um personagem que é o estrangeiro, o ocidental.

1.3 AMÉRICA (1989)



Insert da vinheta de abertura da série

Sinopse: série de cinco episódios que propõe uma síntese sobre a América, em especial os Estados Unidos.

Produção: VideoFilmes

Co - produção: Tycoon, Dwd, Cameras Continentales

Fotografia: Walter Carvalho

Produção Executiva: Monika P. Aranha

Produção: Caíque Novis

Som, Vt: Flávio Zangrandi, Cláudio Lousada

Coordenação de Pós-Produção: Eduardo Ribeiro

Roteiro: Nelson Brissac Peixoto, João Moreira Salles

Edição da abertura: João Paulo De Carvalho

Narração: José Wilker

Texto e direção geral: João Moreira Salles

A narração de José Wilker também percorre *América* (1989) do início ao fim. O texto de João Moreira Salles feito em parceria com o filósofo Nelson Brissac Peixoto representa o fio-condutor do documentário que revela impressões sobre a história e o desenvolvimento da América, especialmente dos Estados Unidos. Há bem mais entrevistas em comparação a *China, O Império do Centro* (1987), e uma estética ainda mais próxima do contexto pós-modernista: longos planos, luzes neon, vazios e silêncios.

A estrutura narrativa aproxima a série de um *road-movie*, uma viagem que será feita pelo estrangeiro. Mas nesse caso não se trata de alguém que vai “desvendar os mistérios de um mundo insondável”, mas um viajante simplesmente, que terá um *novo* olhar sobre aquele país.

Na versão integral apresentada na TV, *América* (1989) foi dividida em cinco capítulos: “Movimento”, “Mitologia”, “Blues”, “Velocidade” e “Telas”. Na versão compactada em VHS, “Movimento” é seguido de outros nove intertítulos: “Invenção”, “Esquecimento”, “Jazz”, “Mito”, “Ficção”, “Memória”, “Blues”, “Vitalidade” e “Futuro”.

“Movimento”, o primeiro intertítulo, apresenta a vocação do norte-americano para aventurar-se que, por fim, resultou na construção da América.

“Invenção”, o segundo intertítulo, mostra o que seria “um mundo novo e original”. É narrada a corrida para o Oeste e o enfrentamento dos índios como um “acidente geográfico”. Neste trecho, o texto fala de como os grupos de pessoas se espalharam e foram tomando os espaços nos Estados Unidos.

“Esquecimento” transporta o espectador da Califórnia para o estado do Arizona. É destacado o desejo pelo novo, que fez com que os americanos tivessem de lidar com “o algo que se deixa para trás”, com o abandono, e com a reinvenção.

“Jazz” traz um pouco da história da música que, segundo a voz do narrador, é o próprio improviso, que está “em constante metamorfose”.

“Mito” é mais um intertítulo. Em um deserto de sal no estado de Utah são realizadas provas de velocidade. O narrador fala das conquistas, do “ir mais além”. O pensador Jean Baudrillard, ícone do pós-modernismo e autor da obra *A sociedade do consumo*, comenta uma América que “se espalhou para reduzir o mundo”, ou seja, dominou espaços para se fazer presente. Vemos imagens de estrelas de cinema e a influência dessas personalidades ao redor do mundo. Vários depoimentos curtos são intercalados e oferecem o próximo “gancho” para mais uma subdivisão do programa.

“Ficção” trata da influência do cinema na paisagem americana, como os filmes transformaram as pessoas e os lugares, como para esse país, os ícones são “sagrados”.

“Memória” apresenta a questão do efêmero para a cultura norte-americana. A narrativa nos coloca em um supermercado e depois no universo

da pop arte. O texto diz que a “memória é um ônus” e que o retorno será um tema recorrente, tanto no documentário, como na vida dos personagens de *América* (1989).

“Blues” faz um breve ensaio sobre a música e traça um paralelo com a ideia de esgotamento e retorno. A estrada de ferro é uma imagem simbólica repetida diversas vezes. A voz *over* diz que as viagens se esgotaram, que os americanos em determinado momento de sua história, precisaram parar as conquistas, e criar raízes. No Texas aparecem *cadillacs* (no início do documentário os carros são apresentados com ícones de uma cultura que é a do movimento) enterrados ao longo da estrada.

“Vitalidade” antecede o último intertítulo. O narrador apresenta o vale do Silício, onde pequenas empresas conseguem faturar milhões com ideias inovadoras. Os empresários são frutos da contracultura. Em outra vertente, remanescentes de *Woodstock* não se adaptaram e fundaram igrejas no Novo México.

“Futuro” (último intertítulo) vislumbra o mundo digital, controlado pelas imagens e integrado como um circuito, fazendo uma alusão ao movimento da videoarte, e a fragmentação do discurso pós-moderno.

1.3.1 Prólogo

De maneira mais detalhada agora, nos preocupamos com a introdução, ou o prólogo da série *América* (1989). Logo no início o narrador convoca o espectador a fazer a viagem aos Estados Unidos, um país ocidental, que traz referências muito mais próximas dos realizadores do filme, em comparação à série *China*. Na introdução, é apresentada a proposta do programa, que será definir a América, por meio do olhar do estrangeiro:

“O Blues é uma definição possível da América. As estradas e o deserto também. A cidade sem limites, os imensos prédios. Mas há outra maneira de ver essas paisagens já visitadas⁴. Um olhar que mostre que o conhecido pode ser diferente. Um olhar estrangeiro, capaz de resgatar o vigor da aventura americana. Alguém que vinha de longe, do outro lado da fronteira”.

⁴ Grifo meu.

O “conhecido” do texto é conhecido por alguém ou pelos roteiristas João Salles e Nelson Brissac Peixoto. O olhar do estrangeiro em *América* (1989) se transfere para o olhar do viajante. O estrangeiro é o viajante e aquele que veio de lugares distantes, e que construiu a história do país.

“Quem vem para cá vem de longe e como chegou seguiu em frente, contaminando toda a geografia. Os viadutos, as estradas e as pontes estão em todo lugar, e para os americanos, eles têm o mesmo estatuto de paisagem que a montanha ou o rio. Fazem parte do cenário. O viajante é o personagem essencial desse movimento. Pessoas em curso, que seguem em frente e se fascinam com a visão de uma paisagem constantemente se alterando, jamais igual”.

A introdução de *América* (1989), à mesma maneira que em *China*, oferece um contraponto. Nesse caso entre dois países: o México, país da “permanência” e da “memória”, para a *América*, um lugar de “mudança” e futuro.

Uma pequena cidade no coração do México, poucas pessoas estão na rua, e as que estão param. Os gestos são mínimos. Há um respeito pelo tempo, em tudo que permanece. Nos muros, nos monumentos, as pedras e principalmente a memória. Todo mexicano sabe que seu mundo é maior que a cidade que o cerca.

Ao lado dos postes e das vielas, existem os mitos, as crenças, os sacrifícios astecas, e a conquista espanhola. Trata-se de um mundo que existiu e existe, marcado no rosto de cada um, e retido na memória. De um tempo que resiste. Ou como mostra Eisenstein em seu belo “Que viva México”, que se confunde com o próprio mexicano. Ele não se distingue mais das pirâmides. Sua história é tão sólida quanto a pedra. Elas são sua referência no mundo. Junto com o sangue espanhol, elas dizem ao mexicano quem é de onde veio e porque está ali. O México é contemporâneo de seu passado.

A série de afirmações sobre a identidade do povo mexicano são características do documentário expositivo e em última instância, do modelo sociológico. É um texto de um saber generalizante que diz sobre os mexicanos aquilo que talvez eles próprios não saibam, pensem ou concordem.

O texto prossegue:

Uma estação de trem, as pessoas aguardam. Se forem para o norte, encontrarão outro lugar, uma terra diferente que, segundo o poeta Octavio Paz, se opõe ao México como o vento se opõe à montanha. Lá não há permanência, o que conta é o futuro. O que ainda não aconteceu. Na voz do poeta, esta é a síntese da América.

Finalmente aqui o narrador apresenta o que considera a síntese da América: um lugar onde o que conta é o futuro. A voz da entrevista, que vem na sequência, referenda a concepção apresentada pelo narrador dizendo:

Se o destino do homem é não saber, arriscar-se e penetrar no desconhecido. Esta é a lição que os Estados Unidos nos deu: penetrar no desconhecido.

1.3.2 “Movimento”

Para ilustrar a maneira como os povos se distribuíram formando a América, *Movimento* apresenta o viajante, representado por diferentes personagens: o imigrante, o caubói, o motorista, todos eles funcionando como narradores delegados, oferecendo suas experiências de vida à chancela do meganarrador João Moreira Salles.

O viajante se espanta com as gangues em Los Angeles e com os guetos de Nova York, nesse ponto ele não se reconhece. Estas são as pessoas que aparentemente não se deixaram contaminar pelo espírito norte-americano (como o narrador) e que trouxeram suas fronteiras para dentro do país: judeus e chineses especialmente.

O capítulo se inicia em uma academia de boxe, onde os lutadores se esforçam para sair do anonimato e “do gueto de onde vieram”. Estariam cumprindo assim, uma das vocações do morador desse país que é, segundo afirma o narrador, movimentar-se.

Movimentando-se o americano se transforma em viajante e com isso contamina a paisagem do país, tomada por autoestradas, pontes e viadutos. Também se transforma no tipo social pretendido pelo articulador da voz do texto, seu meganarrador. A primeira entrevista é o exemplo: Robert Frank, um fotógrafo que na década de 1950 cruzou o país de carro. O comentário dele

retoma a paixão dos americanos pelo carro, e por consequência pela velocidade e as estradas.

Morar aqui é praticamente habitar um veículo. A cidade síntese de um país que aboliu a carteira de identidade e a substituiu pela carta de motorista. Aqui o repouso é sempre reticente.

De maneira eficiente o texto narrado em *off* consegue tornar análogas as figuras do fiel que assiste a missa dentro do veículo, o caubói, o motorista de caminhão e os motociclistas do filme *Easy Rider*, de Dennis Hopper. Todos seriam nômades, em uma postura generalizante.

O filme *Easy Rider*, é apresentado como uma referência do sentimento americano de liberdade que também pode levar à revolta, com as questões da violência e da segregação. Hopper, em entrevista, reitera as afirmações do narrador e é capaz de ver em seus personagens, caubóis; em seu filme, um faroeste.

O bairro de Watts é mostrado ao som de sirenes policiais. A câmera está dentro do carro com os policiais. O narrador afirma:

Bairro de Watts em Los Angeles, um subúrbio pobre, de negros, porto riquinhos e cubanos. Este é o domínio das gangues. Numa área reduzida, 150 mil membros divididos em grupos lutam pela manutenção do território. As fronteiras são rígidas. Cada esquina é demarcada. Cada rua. Quem as ultrapassa, morre.

Os moradores que são ouvidos aparecem em uma atitude intimidatória. Em pé movimentam-se e gesticulam afirmando que são “donos do pedaço”. Em outro momento a voz *over* acrescenta:

As gangues são a versão contemporânea da máfia de 40 anos atrás. Garotos pobres, geralmente imigrantes de primeira ou segunda geração que acreditam que o crime é o caminho mais rápido para o sonho americano.

Em *América* (1989), assim como *China*, as imagens ilustram o texto lido por José Wilker. Somos conduzidos pela voz do narrador. João Moreira Salles parece mais uma vez preocupar-se mais em fazer o espectador “sentir” a América como os autores da série a percebem na época. A narração não faz tantas descrições ou oferece dados objetivos sobre a história e os costumes dos americanos, mas revela impressões dos realizadores. Neste ponto a série

também incorpora elementos da voz poética nos modos de representação articulados por Nichols (2005).

O texto é adjetivado, o discurso é direto e sempre na terceira pessoa falando de uma exterioridade, dos personagens que lá chegaram e tiveram suas experiências. O narrador introduz o assunto e costura os depoimentos, apresentando os personagens. As falas de personalidades e anônimos ratificam e complementam o que é dito no texto, reforçando a ideia lançada pela voz *over* e vice-versa, fazendo com que todas as vozes constituam o mesmo discurso, o mesmo ponto de vista e que os depoimentos funcionem como auxiliares do narrador.

Quando um entrevistado diz, por exemplo, que a América “é um monte de gente que, de acordo com a história, não deveria estar junto” o narrador que discorre sobre o jazz complementa que “*no jazz, é possível encontrar um rosto comum para todas essas pessoas que só na América poderiam estar juntas...*”.

Conclusões sobre o desenvolvimento do país, metáforas e analogias são oferecidas pelo narrador: os corredores no deserto de sal são a “*versão terrestre dos astronautas...*” e “*... traduzem o espírito de um país*” que é o espírito da conquista como quer o narrador.

O uso das entrevistas de forma bem mais acentuada que em *China*, torna a autoridade do locutor um pouco menos concentrada. As vozes dos entrevistados são emprestadas e envolvidas no mecanismo da subnarração. Elas podem ganhar um corpo, e assim dissolver a autoridade do narrador, mas ainda assim, é a voz *over* em *América* (1989) que tem a força de conduzir o espectador a um emaranhado de concepções sobre o país e sobre as pessoas que o habitam. Concepções que se apresentam sem nenhum paradoxo, sem nenhum espaço para que possamos questioná-las.

1.4 Conclusão

Tanto a perspectiva educativa do documentário clássico, como a voz sem corpo que nos fala Doane, (1983) podem ser verificadas nas duas séries para a TV realizadas por João Moreira Salles e pesquisadas neste trabalho. Trata-se da fala ao espectador sem mediação, o que lhe confere autoridade e,

admitindo o conceito de Chion (2011, p.12), revela um cinema verbocêntrico, cujo texto lhe confere um valor acrescentado. Mesmo quando há entrevistas, elas ratificam a voz do texto.

A fala emoldura a imagem em *China e América*, de maneira que a experiência de assistir as imagens separadamente do som, confere a estas, outra coerência, um ritmo diverso no qual o sentido é dado pelo movimento das cenas. Só é possível pensar no México como o lugar da “memória” em comparação com os Estados Unidos onde “o que conta é o futuro”, porque esta é a reflexão de quem construiu o texto. Em *América e China* o texto se constitui em um grande ensaio sobre o país, ilustrado pelas imagens.

Muito embora o contexto histórico e cultural seja bastante diferente daquele que fomentou a utilização do discurso sociológico nos filmes da geração 1960/1970, há características comuns à voz do saber clássica. O uso do mecanismo particular/geral descrito por Bernardet (2003, p.19) aparece em vários momentos quando João Salles utiliza exemplos singulares para definir uma característica que seria de toda uma nação, seja ela na China ou nos Estados Unidos.

O olhar estrangeiro nos dois trabalhos ainda remete ao que Gaudreault (2009, p.41) chama de ‘meganarrador’ o equivalente cinematográfico do narrador escritural, que é também o articulador da ‘voz do texto’ que nos fala Nichols (2005). É no modo de representação expositivo, ou aquele que mais se utiliza do recurso da narração e da voz de *Deus* que o documentarista se apoia em *China e América*, ainda que de maneira não intencional. Em entrevista para esta dissertação (disponível nos anexos), João Moreira Salles afirmou que não tem mais interesse nesse tipo de narração:

Não tenho mais interesse nesse tipo de narração. Não se trata de uma censura a quem a utiliza. Apenas não tenho mais as convicções que tinha quando fiz *China* e as outras séries que seguem esse mesmo formato. (SALLES, 2014)

João Salles considera hoje *América* (1989), por exemplo, “o império do formalismo”. Questionado se a voz *over* ainda poderia ser usada ou se representa um tabu, respondeu que, se fosse tabu, seria o primeiro a incentivar o seu uso.

Capítulo 2: SEGUNDA FASE: “A VOLTA DO CARACOL”

Este capítulo aborda um segundo período das produções de João Moreira Salles para a TV que compreende produções em parceria com o canal a cabo GNT e o primeiro documentário *Jorge Amado* (1995), realizado sob encomenda para o canal France 3. As séries *Futebol* (1998), com 3 episódios e *6 Histórias Brasileiras* (2000), com dois episódios dirigidos por João Salles; *O Vale* e *Santa Cruz*, foram exibidas no GNT assim como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999). Neste período sua obra volta-se para temas brasileiros, tais como a religião, o futebol e a violência, temas que são discutidos a partir do ponto de vista dos sujeitos na interação com o cinema.

2.1 Produzindo para a TV paga

Cinco anos separam *Blues* (1990), a última série exibida na Rede Manchete, do lançamento de *Jorge Amado* (1995). Neste período a VideoFilmes e João Moreira Salles haviam se dedicado à publicidade, em função da crise no mercado cinematográfico no governo do então presidente Fernando Collor, que extinguiu a Embrafilme. Foi também neste momento que João Salles deu início ao projeto que culminou na longa-metragem *Santiago* (2007).

A segunda metade da década marca o início da Retomada do cinema brasileiro com a Lei do Audiovisual que garante incentivos à produção. João Moreira Salles passa a produzir então em parceria com o canal de TV a cabo GNT, quando as TVs pagas começam a operar no Brasil. O GNT funcionava como uma espécie de celeiro para as produções documentais da época, tendo exibido também produções de outros documentaristas.

Agora João Moreira Salles já distancia suas escolhas estéticas do padrão da primeira fase, com uso constante da voz *over* que ampara e é determinante das relações que envolvem o filme. O documentarista está mais maduro e consciente da história e dos procedimentos adotados no cinema documentário e faz uso das técnicas do Cinema Direto norte-americano, com o qual mais se identifica. O uso da narração gradativamente diminui ou a voz *over* aparece de maneira deslocada. Neste momento João Salles enxerga o

Cinema Direto como uma possibilidade de exercício para o documentarista. Em entrevista ao crítico de cinema Pablo Villaça o documentarista comentou:

Eu fui me informar sobre documentário já na década de 90 e, então, encontrei um gênero que realmente me influenciou muito: o Cinema Direto americano (...) os americanos supunham ser possível fazer um documentário objetivo, que fosse um espelho autêntico da realidade. Para isso, eles eliminaram tudo aquilo que era interferência direta do documentarista: narração, entrevistas, trilha sonora; você só coloca no filme aquilo que foi dito diante da câmera, em som direto. É claro que isso é uma imensa ingenuidade, já que, a partir do momento em que você entra numa ilha de edição, está reconstruindo o mundo. Além disso, é claro que a presença de uma câmera faz com que as pessoas se modifiquem, portanto você já atrapalhou essa pretensa objetividade. Mas o Cinema Direto te ensina a observar o mundo: como você não tem narração ou trilha, a própria imagem tem que dizer a que veio. E isso é um grande exercício para um documentarista (SALLES, 2003b).

Nesta segunda fase do trabalho do documentarista ainda podemos verificar abordagens próximas do modelo expositivo, mas, gradativamente vai se ampliando a participação de João Salles nas entrevistas. Começamos a ouvir sua voz, e a perceber sua presença nas tomadas de câmera. Um outro tipo de relação, mais próxima, se estabelece entre cineasta e sujeitos filmados. A voz do narrador começa a representar envolvimento.

Retomando a maneira como João Salles se refere a sua trajetória na TV e no cinema, neste período ele acentua a 'curva' de sua trajetória em caracol para dentro de seu país e para as questões prementes à agenda nacional. Para falar do Brasil, ele abandona o olhar do estrangeiro e suas (não) convicções acerca do uso da narração e dos procedimentos estéticos adotados até então. José Carlos Avellar escreve, a partir de entrevista realizada com o documentarista:

Chegou ao documentário ao acaso, e distante, Japão e daí para China ("longe do Brasil, quase nem dá para imaginar cultura mais diferente, mais misteriosa para o brasileiro do que a chinesa"), e depois para a *América* ("não estamos no Brasil ainda, mas pelo menos é mais parecido") antes de se dedicar à geografia em que vive. Define sua trajetória como um esquema em caracol: "venho de longe e me aproximo cada vez mais de meu centro". O país, depois a cidade, depois "alguns

fenômenos isolados da cidade, a igreja evangélica, a violência” – ao mesmo tempo em que vai perdendo “uma coisa que foi muito bom ter perdido: uma certa ambição desmesurada de explicar tudo”. (AVELLAR, 2003).

Xavier (2011, p.127) recorda que os cineastas do período de resistência à ditadura militar, entre 1964 e 1984, estavam convictos de seu papel de porta-voz de uma nação. A partir da abertura política surge uma nova maneira de interação com os grupos sociais. João Moreira Salles e outros documentaristas como Eduardo Coutinho, Evaldo Mocarzel, Eduardo Scorel e José Joffily, estão preocupados em “dar voz” aos sujeitos representados, dissolvendo-se assim, “um senso de urgência histórica que alimentava o Cinema Novo”. Xavier (2011, p.127) complementa que a partir de então, o cineasta volta seu olhar para os indivíduos “com menor ênfase para personagens-tipo que representam uma classe social ou condensam um problema”.

Desse modo João Salles procura compreender os temas apresentados por meio da voz de seus interlocutores, como *Jorge Amado* (1995) que recupera a história do mito da democracia racial no país, o proprietário de uma terra devastada pela ação inconsequente dos antepassados (*O Vale*) ou as perspectivas de um garoto que está tentando carreira com o futebol (*Futebol* - 1998).

2.2 História

João Salles perdeu sua “ambição desmesurada de explicar tudo”, a partir de um conhecimento mais aprofundado da história do documentário e seus procedimentos para criar narrativas, a partir do mundo histórico. Aqui faremos um pequeno panorama do cinema narrativo e do uso da voz *over*.

O cinema predominantemente narrativo e falado se estabeleceu como hegemônico no século 20, muito embora a representação do som e da palavra sempre estivesse presente. Seja no período não narrativo, ou mesmo posteriormente no cinema silencioso, o som estava evocado na pantomima dos personagens, nas cartelas e intertítulos, ou mesmo na voz de um dublador dos

personagens ou comentador, ou no acompanhamento musical de um pianista ou de uma orquestra, que se dava simultaneamente à exibição das imagens.

O comentador cinematográfico ou conferencista tinha a função de oferecer ao espectador informações sobre a evolução do enredo do filme, as situações que envolviam os personagens, e situá-lo no universo diegético. Este personagem era responsável por contar a história com os detalhes que apenas a imagem não podia mostrar.

Daí, também, a aparição desta figura fundamental – mesmo que ela não tenha sido nunca universal e que sua presença tenha sido, em suma, bastante efêmera – do *comentador*, esse explicador direto de filmes que se encarregava de dar aos espectadores as informações que uma mostra cada vez mais complexa e “irremediavelmente” muda não podia facilmente transmitir sem a ajuda da fala (GAUDREULT; JOST, 2009, p.86).

De acordo com Gaudreault e Jost (2009), a narrativa do comentador, por se tratar de uma forma de relato oral, era sujeita a uma margem de improvisação e também as interferências do carisma do narrador. As cartelas cumpriram uma função muito aproximada, a de informar, com as palavras impressas na película.

Costa (2005) em sua investigação apresenta a perspectiva de que o comentador seria herdeiro do anunciador das atrações de feira ou do comentador das imagens de lanterna mágica⁵. A autora acrescenta que o comentador também por vezes era solicitado para ajudar na compreensão de filmes que eram adaptações de narrativas do teatro ou do romance. Porém, ele não pertenceria ao processo que levou ao cinema clássico, uma vez que a narração fílmica incorporada às imagens seria sua equivalente interna e invisível, dando conta das explicações antes fornecidas pelo comentador. (COSTA, 2005, p.142).

Na esfera do documentário especificamente, os filmes de viagem ou as atualidades dos irmãos Lumière não dispensavam a figura do palestrante e do relato centrado na figura do explorador. Somente a partir de *Nanook of the*

⁵ De acordo com Laurent Mannoni (2003), podemos definir a lanterna mágica como: uma caixa óptica (...) que projeta sobre uma tela branca (tecido, parede caiada, ou mesmo couro branco, no século XVIII), numa sala escurecida, imagens pintadas sobre uma placa de vidro.

North (1922) de Robert Flaherty, o cinema documentário começa a incorporar tendências já exploradas pela narrativa ficcional.

Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma desmontagem analítica daquilo que foi registrado, seguido de uma montagem cuja lógica central necessariamente escapava à observação instantânea e só poderia decorrer de um conjunto de detalhes habilmente sintetizados e articulados (DARIN, 2008, p.47)

A partir do advento do som o cinema narrativo ficcional sistematiza sua forma de narrar que prescinde da voz *over*, em favor da sincronia entre voz e corpo. Caminho oposto segue o documentário com o surgimento da escola documentarista inglesa⁶, que lançou as bases para o documentarismo clássico. Estabeleceu-se como padrão narrativo, a locução de voz masculina, assertiva, poética e onisciente – a *voz de Deus*.

A forma mais explícita de voz é, sem dúvida, aquela transmitida pelas palavras faladas ou escritas. Elas são palavras que representam o ponto de vista do filme diretamente e às quais nos referimos, caracteristicamente, como comentário com “voz de Deus” ou “voz da autoridade” (NICHOLS, 2005, p. 78).

Nos filmes do *Empire Marketing Board Film Unit*, agência governamental inglesa, chefiada por John Grierson, prevalece a voz poética em textos que são narrados por vozes masculinas. A locução é em tom solene e aborda temas relacionados ao estado e a indústria britânica escolhidos com o objetivo de educar as massas.

O documentário deste período parece menosprezar o diálogo e a fala do mundo. Mais tarde o teórico Bill Nichols (2005) identificaria esta característica ao modelo de documentário do modo expositivo:

A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do documentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo (...)(NICHOLS, 2005, p.142).

⁶ O produtor John Grierson fundou o movimento documentário inglês. Foi ele quem aplicou pela primeira vez o termo documentário, ao se referir ao filme de Robert Flaherty, intitulado *Moana*, de 1926.

Ao contrário da ficção, a assincronia entre voz e corpo interessava ao modelo expositivo de documentário, dominado pela voz de Deus que também fez vertente no Brasil, nos filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

Esta voz dá corpo à matéria fílmica e a apresenta ao espectador. A partir daí, talvez seja possível apontar uma das razões pela qual o cinema documentário clássico tenha valorizado tanto este recurso. Recorrer ao mecanismo seria uma forma de aumentar o sentido poético do texto e potencializar a perspectiva educativa, proposta pelo documentarismo inglês da escola griersoniana.

Depois de um longo período como marca do documentário, a voz *over* havia sido definitivamente contestada na virada dos anos 1950 para os 1960 em um novo contexto histórico e social, e a partir do surgimento do som direto. Nesse período surgiram equipamentos portáteis para a gravação de som sincrônico à imagem mais leves e eficientes. Este novo universo representou para o cinema um avanço tecnológico e também mais uma modificação na maneira de se pensar e fazer filmes em várias partes do mundo.

Um dos exemplos que pautam o trabalho de Salles, o do Cinema Direto norte-americano da produtora *Drew Associates*, se apoiava na estética da não intervenção para a veiculação de trabalhos na televisão. Diretores como Richard Leacock e Albert Maysles (*Salesman*, 1968), entre outros, acreditavam em “poder contrapor-se a tradição griersoniana atacando a encenação não revelada e assumindo ‘a vida como ela é’” (RAMOS, 2004, p.82).

A voz *over* seria nesse caso uma espécie de afronta à maneira pela qual se procurava um encontro com o real. Oferecer asserções ao público por meio da figura de um narrador onisciente passaria a ser um tabu.

Para muitos jovens documentaristas do pós-guerra, abolir a voz de autoridade em proveito de um universo sonoro variado era crucial; tratava-se de respeitar tanto o material filmado quanto o espectador, evitando a imposição de uma visão única dos acontecimentos mostrados; importava preservar a “ambigüidade” do real, tal como defendia o crítico francês André Bazin (*apud* LINS, 2007, p. 144)

Na experiência do Cinema Verdade de Jean Rouch, surge outra espessura do narrar, que remete ao mundo interior dos personagens como em *Eu, um negro* (1958) ou por meio de *comentário* sobre as imagens, funcionando como parte do dispositivo provocador das obras do etnógrafo. Para Renov, Rouch é um dos cineastas que reabilitam o dispositivo da narração como a “voz do diretor”, que passa a “implicar presença testemunhal tingida pela insegurança ou pela confusão”. (RENOV, 2005, p.252).

Novas nuances

João Moreira Salles, neste segundo período, vai se aproximando cada vez mais do Cinema Direto, mas também recorre as tendências do Cinema Verdade francês, que tem em Jean Rouch seu maior expoente. Nesse caso o uso da narração *over* pode ser mantido, porém com deslocamentos. A voz sobreposta às imagens ganha novas nuances.

Nos documentários do período GNT a voz *over* começa a ser deslocada, destituída de seu poder, ou mesmo abolida, ao mesmo tempo em que a intervenção do documentarista se faz notar, seja por meio de questões formuladas aos entrevistados, seja por meio da narração de um pequeno trecho introdutório, como ocorre em *O Vale* (6 Histórias Brasileiras). Na última fase do trabalho de João Salles, na realização de longas-metragens, podemos perceber essas influências com mais clareza.

Da mesma forma que João Salles, outros cineastas brasileiros foram influenciados pelo Cinema Direto/Verdade anos antes, se afastando cada vez mais do projeto de cinema educativo que havia sido o Instituto de Cinema Educativo (INCE).

Documentaristas da geração cinemanovista no Rio de Janeiro e também do grupo paulista ligado ao produtor Thomas Farkas produziram uma série de filmes em um período que marcou o início da utilização dos novos equipamentos portáteis e a abertura do documentário para as imagens de um Brasil desconhecido por muitos.

A Caravana Farkas, como é conhecido o conjunto de 39 filmes produzidos pelo grupo entre 1964 e 1981, foi denominada assim por Eduardo

Escorel somente em 1997, na ocasião da mostra organizada pelo cineasta Sérgio Muniz para o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

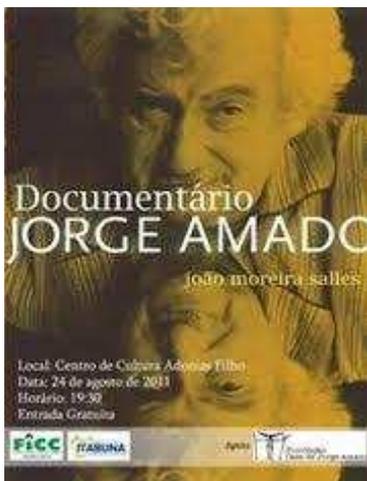
O conjunto de documentários tematiza aspectos da realidade brasileira, sobretudo, conforme destaca Sobrinho (2008), o homem brasileiro “visto numa ampla perspectiva econômico-social, cultural e histórica” sendo realizado um mapeamento do nordeste do país com sua geografia e história.

Porém, a inovação na forma de captação de situações de realidade não prescindiu de uma utilização extensiva da voz *over*, com viés sociológico, dada a proximidade com intelectuais e pensadores em atividade no período, notadamente pesquisadores do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP. Em análise da obra de Geraldo Sarno, especificamente, Sobrinho (2013) fala do uso da voz *over* nos filmes do grupo:

Nos documentários, essa função contextualizadora, esclarecedora e analítica cabia à voz *over*, o que contribuía para a formatação de filmes fortemente impregnados pelo verbal ou mesmo, pela ideia de falação, haja vista a atenção aos registros das falas dos sujeitos documentados, a voz *over*, a inserção de canções e cantorias. (SOBRINHO, 2013, p.91)

Veremos de maneira mais detalhada como essas questões estão refletidas também nos programas e documentários de João Moreira Salles no segundo período. A função contextualizadora da voz *over*, destacada por Sobrinho (2013) será evidenciada por meio dos prólogos que João Salles constrói no início de cada filme ou série.

2.3 Jorge Amado (1995)



Cartaz do filme para apresentação em mostra

Sinopse: uma leitura crítica da obra do escritor baiano, sob a perspectiva sociológica de Gilberto Freyre

Direção: João Moreira Salles

Fotografia: Walter Carvalho

Produção executiva: Rudi Lagemann

Roteiro: Henri Raillard e João Moreira Salles

Argumento: Lilia Moritz Schwarcz

Som: Jorge Saldanha

Edição: Flávio Nunes, João Paulo de Carvalho, Vicente Kubrusly

Em *Jorge Amado* (1995), João Moreira Salles rompe com a voz *over* tradicional, que cobre todo o tecido de imagens e constrói a narrativa com base nas entrevistas, todas gravadas com o mesmo fundo: um pano vermelho. Na entrevista a José Carlos Avellar, João Salles afirma que a ideia do filme era de uma “investigação da cultura miscigenada brasileira” apoiada em conversas com o escritor. A proposta de encaixar todos os entrevistados no “mini cenário” vermelho tem o objetivo de tratar a todos sem distinção. Todos num cenário igual “porque as pessoas são mais importantes que a paisagem”, Avellar (2003) complementa, com as aspas de Salles:

O pano elimina tudo que atrapalha a compreensão do que o filme quer mostrar, lição que aprendeu com a pintura que antecede à Renascença. “Uma imagem do Giotto: não há nada nela que não seja absolutamente essencial”, nem um objeto a mais, nenhum adorno, nada que não seja fundamental para a história contada. É o “anti-barroco por natureza”. Para desenvolver a ideia de miscigenação, de um Brasil que cruzou o sangue, “precisava só das pessoas”, era importante eliminar o supérfluo, a paisagem. Nada de colocar “o senador na sala do seu apartamento e o menino que vende amendoim na rua”. Uniformizar, o senador tem tratamento “absolutamente igual ao menino”, para discutir “a idéia de que todo mundo vem de uma origem comum, que uma mistura atravessa qualquer veia de qualquer baiano, de qualquer brasileiro” (AVELLAR, 2003)

O filme é dominado pelas entrevistas com Jorge Amado em *off* ou *in* e vários personagens, acerca das questões da miscigenação do povo Brasileiro. A voz *over* faz uma pequena introdução narrando os textos de antropólogos contrários a mistura de raças. Posteriormente narra um trecho da obra *Capitães de Areia* e uma frase de Jorge Amado escrita ao partido comunista. No final, lê novamente um trecho do livro. São inserções pontuais.

Jorge Amado (1995) teria sido rejeitado pelo canal francês que objetivava mostrar uma Bahia estereotipada, e não a relação de Jorge Amado com a miscigenação e a obra de Gilberto Freyre, foco do documentário. Salles comenta:

Notícias (de uma guerra particular) também foi feito para fora e os dois foram problemáticos. Essa relação com quem contrata foi problemática porque aí quem contrata vinha de fora e queria uma visão folclórica, exótica do país, entende? Aí você tem uma certa responsabilidade de dizer não se de fato você acredita que essa representação do país não é aquela que te parece ser a justa. (SALLES, 2014)

A voz *over* em *Jorge Amado* (1995) é gravada pelo produtor Alberto Flaksman, um amigo de João Salles. Dono de uma voz potente, mas pouco interpretativa, nos parece uma voz sem sujeito, personalidade, sem corpo e afeto. Apenas um leitor funcional dos textos. Questiono João Salles se ele considera a voz de Flaksman impessoal:

É exatamente o contrário. Abe, um amigo, não era um narrador profissional. Sua voz, ainda que bonita, é destreinada, a voz de um amador. Corresponde a um não ator, a uma pessoa comum que fala sem empostação e técnica. (SALLES, 2014)

Como de costume na obra de João Salles, o documentário começa com um prólogo contextualizador em que vemos uma tela negra onde está escrito, e será narrado o seguinte texto:

O Brasil nunca aceitou muito bem o fato de ser um país mestiço. Até os anos 20, eram correntes as teses de que a mistura de sangues deteriorava a raça, transformando o brasileiro num fraco, de pouca inteligência e baixa moralidade. Defendiam-se abertamente políticas de “higiene racial” para evitar que o sangue mestiço proliferasse no país. Intelectuais influentes como Sylvio Romero, Nina Rodrigues e Tobias Barreto não só defendiam estas ideias como temiam, cada um a sua maneira, pelo futuro de uma nação de raças mistas.

O prólogo informa sobre as teorias correntes no período da República Velha, quando intelectuais procuravam explicar o “atraso” da sociedade brasileira através da interação entre raça e clima. Ouve-se então a voz de Jorge Amado, num diálogo de contraponto com a voz *over*, comentando que os três intelectuais autores dos textos narrados eram também mestiços. Flaksman é quem lê as frases dos intelectuais publicadas em jornais e revistas do final do século. As imagens mostram pessoas na frente do pano vermelho e são intercaladas com imagens de estudos da degeneração de raças.

Voz over: A mestiçagem deve ser até certo ponto encarada psicologicamente como fator de degeneração. É preciso mudar as raças. (Nina Rodrigues, Gazeta Médica da Bahia, 1881)

Jorge Amado: E o Nina, mulato escuro diretor da faculdade de medicina da Bahia... Ele considerava o negro como um criminoso nato. Um personagem meu de Tenda dos Milagres é calcado sobre ele.

Voz over: Que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, que venha ao Brasil. (Luis Agassis 1868)

Jorge Amado: Nesse tempo essas ideias dominavam a Bahia. Você tinha que ser branco.

Voz over: E no futuro remoto a época dos mulatos passará para voltar a idade do branco. (João Batista Lacerda, 1911)

Voz over: O Brasil é um festival degradante de cores. (Aimard, 1888)

Jorge Amado (in): Em 20, dominava uma falsa cultura, ninguém sabia o que era o Brasil e se negava o Brasil.

Daí em diante começa o filme propriamente dito com o título e os créditos iniciais. A narrativa ainda é bastante verbal (embora não seja estruturada pela voz over, como no modelo expositivo de documentário) e se apoia nas falas de Jorge Amado e as pessoas entrevistadas.

O escritor fala de sua infância na Bahia, das “conquistas” de terra pelos coronéis e jagunços, das fazendas de cacau, da relação com o Partido Comunista e a admiração por Stalin e como tudo isso influenciou sua obra.

Na voz over de Flaksman, ouvimos a leitura do seguinte trecho da obra *Capitães de Areia*:

A cidade começou a ouvir falar dos capitães de areia, crianças abandonadas que viviam do furto. Nunca ninguém soube o número exato de meninos que assim viviam, vestidos de farrapos sujos, semi-esfomeados e agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro eram em verdade donos da cidade. Os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas.

A leitura é uma maneira de ilustrar o que Jorge Amado comentava antes, sobre sua participação no Partido Comunista, que o fez ver os ‘males do mundo’ de outra forma. Ele afirma que é um escritor “de putas e vagabundos” e que foi na juventude “terrivelmente stalinista”. Jorge Amado ainda fala da Academia dos Rebeldes onde teve suas raízes literárias e a luta contra o preconceito, razões que o fizeram escrever *Capitães de Areia*.

A narrativa do escritor prossegue sobre a relação com o partido que o queria “mais militante e menos escritor”. Quando novamente a voz over interfere, com a leitura de um texto de Jorge Amado:

“Só agora me dou conta do erro que fiz, muito maior do que eu pensava não estive à altura da confiança que o partido depositou em mim. A única coisa a dizer é que não fiz por mal, mas bem sei que isso não diminui em nada a gravidade da falta. Agora me dou conta. De hoje em diante procurarei conter meus impulsos, pensar antes de tudo nos interesses do partido”. (Os subterrâneos da liberdade, 1954)

Outros assuntos relacionados à miscigenação como o sincretismo religioso, o preconceito e o racismo são trazidos à narrativa por meio de depoimentos de pessoas comuns e personalidades, como Gilberto Gil, João Ubaldo ou Pierre Verger.

No bloco de considerações finais que encaminha o filme para a última cena é enfatizada a tese de que a raça branca está desaparecendo com a mestiçagem e que o Brasil é um dos laboratórios mais intensivos dessa nova raça que é uma mistura de todas: índios, europeus e negros.

Finalmente, ancorado num passeio da câmera em torno de cartões postais da Bahia, a voz *over* reaparece com a leitura de mais um trecho de Capitães de Areia:

“O vento traz trechos soltos da canção e ela faz com que Pedro bala procure Dora no meio das estrelas do céu. Ela também virou uma estrela, uma estranha estrela de longa cabeleira loira. Os homens valentes têm uma estrela no lugar do coração, mas nunca se ouviu falar de uma mulher que tivesse no peito como uma flor, uma estrela, as mulheres mais valentes da terra e do mar da Bahia quando morriam, viravam santas para os negros, como os malandros que foram também muito valentes”.

A palavra narrador poderia ser colocada aqui entre aspas porque neste documentário, diferentemente do que vimos nas séries para a TV, a voz *over* tem um papel bastante secundário na narrativa. A narrativa é construída pela voz do outro, pelos depoimentos e entrevistas, articulados pelo grande imagista. A voz *over* em *Jorge Amado* (1995) não representa a voz do meganarrador, em oposição, é a voz que, a princípio, nos causa estranheza, pois faz afirmações contrárias à ideia da miscigenação narrando trechos de obras dos teóricos higienistas.

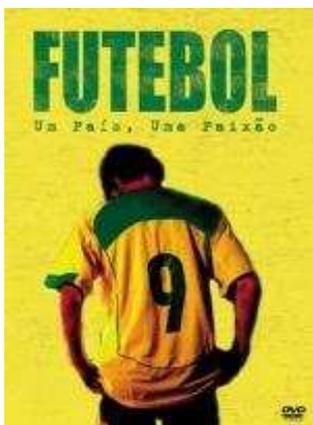
Não identificamos neste caso a “voz do saber”, ou mesmo um modelo expositivo de representação. O comentário não é o que acrescenta valor às imagens. Como não fala diretamente ao espectador, mas lê trechos de obras e outras publicações, a voz *over* altera a relação de proximidade com o espectador, a atenção é desviada para os autores dos escritos e seus conteúdos.

Sobretudo não prestamos muita atenção à voz do “narrador” porque não o vemos como um personagem. Ele foi destituído dessa função. Sua fala

é, até certo ponto, prolixa e o papel dessa voz complexo, uma vez que não a reconhecemos nem como a voz do saber, e nem como alguém que circunda a diegese, como a voz peridiegética.

Talvez a escolha de João Moreira Salles tenha tido o objetivo de garantir o enfoque no personagem Jorge Amado e suas criações, reduzindo ao mínimo suas interferências no discurso, num ensaio para sua aproximação com o Cinema Direto/Verdade. Com a série *Futebol* (1998) haverá uma nova mudança, com a presença bem acentuada do narrador, porém de forma deslocada, como veremos a seguir.

2.4 Futebol (1998)



Capa do DVD/ insert da vinheta de abertura da série



Sinopse: Brasil. Futebol. A melhor equipe do mundo. Os melhores jogadores do planeta. Desde 1958 que o Brasil tem dominado o mundo do futebol com exhibições de luxo, ganhando 5 campeonos mundiais. 'Quando se aprende a jogar nos declives das favelas, com uma laranja por bola, jogar num campo de futebol torna-se muito fácil'. É isto que Pelé refere e que se tenta mostrar nesta fascinante série de documentários. O primeiro filme deste documentário centra-se em torno de três jovens desejosos de jogar futebol ao nível profissional, o segundo filme mostra a vida de dois jogadores perfeitamente estabelecidos, e o último mostra o que acontece quando a carreira acaba e a vida continua, 'futebol' é uma análise social fascinante, arrebatadora e profundamente emotiva sobre o Brasil e a sua obsessão pelo desporto-rei e pelas suas estrelas.

Episódio 1: O sonho

Episódio 2: O objetivo

Episódio 3: Depois do jogo

Argumento: Arthur Fontes, João Moreira Salles, Rudi Lagemann

Fotografia: Flávio Zangrandi

Fotografia adicional: Walter Carvalho

Narração: Rubem Fonseca

Cenário: Marlise Storchi

Abertura: Sérgio Mekler, Fábio Soares

Edição: Vicente Kubrusly

Som direto: Aloysio Compasso

Trilha sonora : Marcos Suzano, Fernando Moura

Direção geral: Arthur Fontes, João Moreira Salles

Com a série documental *Futebol* (1998), realizada para exibição no canal GNT, uma mudança significativa se dá no papel do narrador, que é dispensado apenas no último, dos três episódios. O dono da voz é o escritor e roteirista Rubem Fonseca que incorpora um narrador experiente e solidário com as histórias que apresenta, aproximando-se da figura paterna. Este narrador embora fora de campo está presente na ação de *Futebol* (1998), como uma voz peridiegética narrando a vida de atletas em diferentes momentos da carreira.

Os programas também marcam uma aproximação muito forte com a estética do Cinema Direto/Verdade. “Em Futebol eu e o Arthur (Fontes) já queríamos a gramática do Cinema Direto” (Salles, 2015). A câmera na mão acompanhando as cenas, o som direto, a fala espontânea dos personagens. Em vários momentos ouvimos a voz de João Moreira Salles fazendo intervenções com questões para os meninos e dirigentes de futebol. É a primeira vez que a voz do diretor aparece em cena.

O primeiro episódio do programa mostra os aspirantes, meninos que sonham em fazer carreira no futebol, tentando uma vaga nas categorias de base dos grandes times do Rio de Janeiro. Particularmente o programa acompanha por um ano e meio a história de três garotos: Fabrício, Edmilson e Joesmar sendo que apenas Fabrício acaba conseguindo ser federado. As experiências vividas pelos meninos são cruzadas com os depoimentos de grandes jogadores do passado: Pompéia, Pelé, Nilton Santos, Bellini, Dadá, Tostão e Aymoré Moreira, entre outros.

No segundo episódio já são dois jogadores profissionais: Lúcio e Iranildo em sua chegada ao Flamengo. A equipe de filmagem acompanha a primeira temporada de jogos dos dois e as mudanças que a entrada no futebol profissional propicia em suas vidas. Já no terceiro episódio a narração é descartada e substituída por cartelas de texto. O programa acompanha uma semana na vida de um grande craque aposentado, o Paulo Cezar Caju.

Nos dois primeiros episódios, sobretudo no primeiro, a voz *over* é usada para fornecer informações sobre os locais, a história e o momento pelo qual os personagens estão passando. A aparente neutralidade do narrador se apaga com a natureza da voz de Rubem Fonseca, um locutor “amável”, como colocou Bernardet (2003, p.53) a respeito de *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla – 1965). No caso de *Subterrâneos*, ele dirige-se ao espectador e aos personagens, usa a primeira pessoa do plural, mas sua função não é alterada.

É como se o locutor tentasse diluir ou amenizar sua função de poder e saber, como se procurasse estabelecer pontes entre seu lugar off e os espaços da sala e da imagem (BERNARDET, 2003. p.53)

Chamando os aspirantes a jogadores de “meninos” esse narrador acompanha a história de cada um e, reconhecendo então o esforço destes, tenta contar uma história de pressão e injustiça para com os garotos.

Lins (2000) ressalta que “o texto narrado por Fonseca não interpreta nem explica o que estamos vendo, não diz o significado do filme, e tem uma relação com aqueles que falam que não é de autoridade”. Lins acrescenta que é uma narração completamente diferente de *América*:

...quando uma voz excessivamente clara e desencarnada apresentava e explicava as falas dos entrevistados, sabia tudo sobre o tema, estava em todos os lugares e propunha ao espectador uma visão pronta e homogênea do mundo. (LINS, 2000, p.195)

Neste estudo irei detalhar melhor a narração do primeiro episódio, uma vez que a cópia que disponho do segundo o áudio tem menor qualidade. O terceiro episódio, mais observativo e interativo, não recorre à voz *over* como recurso narrativo.

2.4.1 Episódio 1



Insert da cena inicial do primeiro episódio

O programa começa no primeiro semestre em que a equipe acompanha os passos de Fabrício, um garoto de quinze anos que já passou pela ‘fila’ da primeira seleção do Flamengo, e joga no time de experiência de

Mineiro, o principal olheiro do clube. A narração situa o personagem: onde mora, seu contato com o futebol, a vida da família na favela, como vivem seus pais.

As entrevistas enfatizam a expectativa do pai e do garoto, de que o futebol é a grande chance de tirá-los desse lugar e de oferecer uma vida mais digna para a família. Em outro trecho o narrador apresenta Mineiro em sua casa, “o mais famoso descobridor de talentos do futebol carioca”. Mineiro aparece na primeira etapa de seu trabalho, que é a ‘fila’. Um personagem secundário, o capixaba Wanderson é acompanhado no processo de escolha dos meninos, até ser recusado pelo olheiro e voltar para casa.

O texto continua na voz de Rubem Fonseca, e mostra como Fabrício aprimorou seu futebol, nas peladas e campos ruins. Até esse momento o narrador é o responsável pela “costura” da narrativa, sem tanto envolver com o que conta.

Quando Wanderson volta de Vitória – ES para participar da seleção para o time de experiência, jogando apenas meia hora diante da equipe de Mineiro o narrador começa a deixar transparecer um ‘envolvimento’ maior com a história que conta, assumindo-se um pouco como o personagem que seria uma espécie de tutor dos meninos.

Wanderson começa bem. Não é um jogador técnico, mas tem força, joga com garra. Aos 20 minutos tenta roubar uma bola, e tropeça. Se levanta, tenta se recuperar, mas se abate. Não consegue deter o atacante adversário e é driblado. Faltam apenas cinco minutos para o fim do teste. No último esforço ainda consegue afastar uma bola perigosa.

O episódio retoma a história de Fabrício. O time de experiência, no qual ele é a estrela, é chamado para jogar com o juvenil do Flamengo. Para escancarar uma situação de desigualdade o texto salienta que o desafio de Fabrício é jogar na posição mais difícil, a que exige maior entrosamento, e isso com um time que ele não conhece:

Fabrício é um armador, e Toninho pede que ele ocupe o lado esquerdo do campo, lançando a bola para os atacantes. É talvez a função mais difícil que um jogador pode exercer, a que requer mais visão de jogo, a que exige maior entrosamento com o resto do time. Apesar de atuar ao lado de jogadores que ele não conhece, suas jogadas saem certas com toques

precisos. Mas, o fato de ser um estranho no time, acaba determinando a sua atuação. A medida que o tempo passa a bola seja cada vez menos aos seus pés. Pede a bola e não recebe. Abre para receber, mas a bola não chega, abre de novo, mas em vão. Fica desorientado e, no fim da partida, é praticamente excluído de todas as jogadas.

Em outra oportunidade mais uma vez a narração enfatiza a situação de desigualdade.

O time de Mineiro, de colete, treina apenas uma vez por semana, quase sempre incompleto porque nem todos os meninos têm o dinheiro da passagem até o fundão. Quem joga no time de Toninho treina quatro vezes por semana, comandado por um técnico de seleção brasileira.

Desde o início, o time sem colete toma conta do jogo. O primeiro gol é questão de tempo. A bola sai novamente, mas o time de Toninho é implacável. 4 minutos depois, o segundo gol. Fabrício sabe que sua situação é difícil, como melhor jogador do time e único a ser observado por Toninho, cabe a ele, tentar alguma coisa. E ele tenta. Corre mais que os outros, distribui a bola em todas as direções, mas o desentrosamento de seu time, e a qualidade dos adversários acabam tornando inútil seu esforço. Fabrício se cansa, seu time sucumbe.

Se os dirigentes e empresários apenas decepcionam os meninos, em certa altura o narrador também começa a desconfiar do discurso das autoridades:

*Um mês depois de ir ao Botafogo pela primeira vez, Fabrício passa pela peneira, e começa a treinar com o time juvenil do clube. Em pouco tempo, **dizem**, será federado e poderá começar a disputar os campeonatos oficiais. É bem mais do que conseguiu no Flamengo.*

Fabrício recusado no Flamengo e descartado pelo Botafogo busca um time menor, o São Cristóvão que, comenta o narrador; estaria menos sujeito “às ingerências de grandes empresários e dirigentes”. Por fim, federado pelo São Cristóvão, a voz *over* comemora:

O São Cristóvão está em primeiro lugar na tabela. Finalmente Fabrício está jogando num time de verdade, ao lado de meninos que o conhecem e que respeitam seu futebol. A primeira etapa de sua vida de jogador foi concluída.

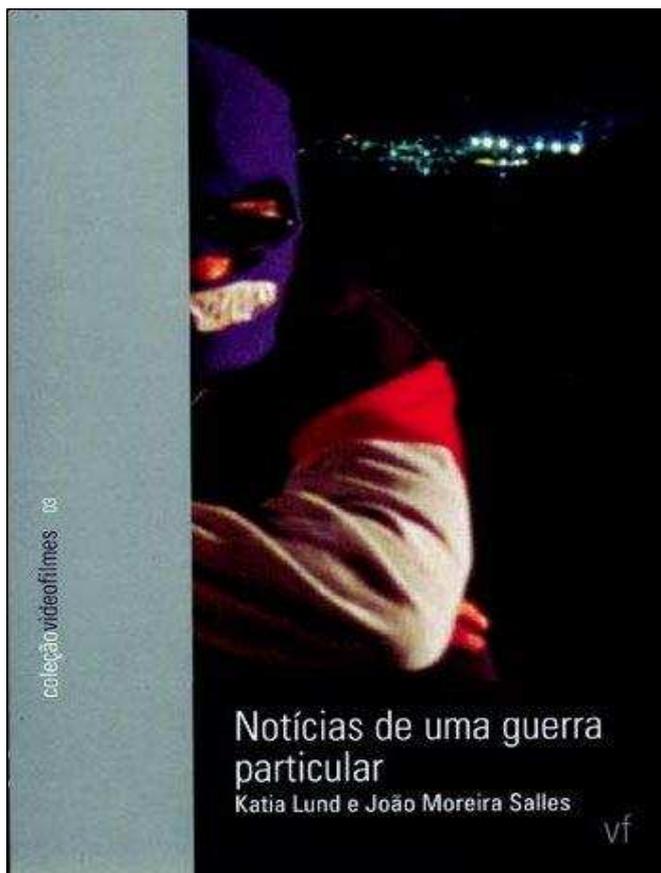
Diante de uma situação de expectativa e tensão tão grandes, a que os garotos que sonham com o futebol são submetidos, o papel do narrador acaba por não se resumir àquele que costura os depoimentos e oferece dados à compreensão da história. A voz de Rubem Fonseca dá o tom de desagravo, amparando aquela sequência de decepções e renovando a esperança de notícias melhores a cada nova chance que os garotos parecem ter.

Diferentemente de *Jorge Amado* (1995), esse narrador tem algo mais a dizer, e muito embora seja perceptível seu conhecimento sobre o esporte, não faz afirmações no sentido pedagógico, de educar o espectador para determinada realidade ou experiência, como em *América* ou *China*, e sim para nos tocar afetivamente com sua constatação de que o mundo do futebol não é apenas difícil, afinal, como diz o jogador Tostão no encerramento do episódio, “quantos garotos poderiam ter sido craques e não foram”. As razões foram apontadas.

O narrador de *Futebol* (1998) circunda a diegese como um personagem, alguém que compartilha das frustrações daquela realidade vivida pelos meninos e, portanto, um narrador afetivo e peridiegético. Neste caso sua voz tem um corpo que afirma, que sente e se posiciona diante do que “enxerga”, ou narra. O texto recortado pelas entrevistas, casa-se com a imagem complementando-a, conferindo-lhe valor acrescentado.

João Salles procura dar a voz aos seus interlocutores. O modo como aproxima-se do tema revela uma tentativa de aproximação cada vez maior com os sujeitos em cena.

2.5 Notícias de uma Guerra Particular (1999)



Capa do DVD

Sinopse: eleito um dos melhores filmes brasileiros contemporâneos pela revista de cinema e vencedor da competição nacional de documentários do festival “É Tudo Verdade”, *NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR* é um amplo e contundente retrato da violência no Rio de Janeiro. Flagrantes do cotidiano das favelas dominadas pelo tráfico de drogas alternam-se a entrevistas com todos os envolvidos no conflito entre traficantes e policiais - incluindo moradores que vivem no meio do fogo cruzado e especialistas em segurança pública. A realidade da violência é apresentada sem meios-tons e da forma mais abrangente possível, tornando patente o absurdo de uma guerra sem fim e sem vencedores possíveis.

Direção: Kátia Lund, João Moreira Salles

Colaboração: Walter Salles

Fotografia: Walter Carvalho

Produção: Raquel Zangrandi, Mara De Oliveira

Som direto: Geraldo Ribeiro, Aloysio Compasso

Edição: Flávio Nunes

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.

Notícias de uma Guerra Particular, realizado e lançado em 1999, abandona quase por completo a locução. É 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 veem envolvidos numa guerra diária. O texto aparece apenas inicialmente, fazendo uma introdução ao assunto, e é lido por Alberto Flaksman. São poucos minutos em que a voz *over* situa o espectador revelando o local das imagens “a avenida suburbana no Rio de Janeiro”, onde uma quantidade de droga é incinerada mensalmente.

O texto é em tom jornalístico, com um panorama do avanço do tráfico de drogas e toda a violência gerada por ele. Trechos como “A expansão do tráfico de drogas a partir da metade da década de 80 é diretamente responsável pelo crescimento vertiginoso do número de homicídios”, revelam perplexidade diante do assunto que será tratado.

Após a introdução o narrador “desaparece” do filme, sendo substituído por intertítulos que guiam o espectador pelo roteiro: “O traficante”, “O morador”, “O início”, “Gordo”, “O combate”, “A repressão”, “As armas”, “A desorganização” e “Cansaço”.

Os intertítulos normalmente funcionam como a extensão da figura do narrador, mas tornam o enunciado menos vulnerável porque menos pessoal. A voz de um locutor implica em timbres, entonação, emoção. Quando falamos, o estado de nossa voz é capaz de transmitir o que pensamos. O intertítulo, no entanto, está isento dessas características. Como a legenda irá “influenciar menos” o espectador, o uso deste recurso será uma tentativa de alcançar certa isenção pretendida no filme.

Quando *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) termina não há narração para oferecer uma conclusão, como ocorre em *América ou China*. Em

vez disso aparecem fotos de vítimas da guerra particular e legendas, que mostram data de nascimento e morte, até ficarem apenas as legendas que vão se sobrepondo até se transformarem em um “céu” de estrelas que desaparecem.

Eis o texto da introdução:

Na primeira terça-feira de cada mês um camburão escoltado por três carros da polícia civil deixa a Avenida Suburbana no Rio de Janeiro, sede da delegacia de repressão a entorpecentes, e vem para este ferro-velho no Caju. O comboio transporta toda a droga apreendida no último mês, uma quantidade que pode variar de 200 kg a três ou quatro toneladas. Em menos de duas horas tudo será incinerado no forno de alta temperatura.

A expansão do tráfico de drogas a partir da metade da década de 80 é diretamente responsável pelo 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 cem 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.

Esse programa, rodado ao longo de 97 e 98, ouviu as pessoas mais diretamente envolvidas nesse conflito: o policial, o traficante e, no meio do fogo cruzado, o morador.

Notícias de uma Guerra Particular (1999), veiculado na GNT, foi, por muito tempo, o filme de maior notoriedade de João Salles e objeto também de muita polêmica, por causa da relação estabelecida durante a filmagem entre a equipe, e o traficante Marcinho VP. João Salles acabou indiciado por envolvimento com o tráfico.

A veiculação do filme marcou, no final dos anos 1990, o retorno de uma série de filmes contemporâneos que reconhecem a presença do tráfico e da violência em bairros populares, retomando a questão da representação do “outro da classe”, comum aos anos 1960. Avellar (2003) afirma que o documentário se aproxima mais da experiência do Cinema Verdade, que não somente “busca a crise”, mas também a provoca, quando pressiona as pessoas a se definirem sobre a questão da violência diante da câmera.

A preocupação de ouvir “os vários lados” da questão, inclusive trazendo as falas de traficantes, algo praticamente inédito na época, se configura numa tentativa de desconstrução do discurso habitual acerca da violência no país, sugerindo que haveria apenas vítimas nessa guerra particular.

Há que se notar que com *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) João Salles faz formalmente uma pausa, ou recuo, em seu movimento de aproximação com os sujeitos filmados, agenciado pela voz *over*. A narração aparece apenas no prólogo lido por Alberto Flaksman que informa e contextualiza sobre o tempo histórico do filme. Em vez da experiência compartilhada com os personagens do filme, como vemos em *Futebol* (1998), temos o racional, dados objetivos que colocam o problema do tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

2.6 6 histórias Brasileiras (2000)



Insert da vinheta de abertura da série

A série *6 Histórias Brasileiras* (2000) reuniu em duplas os documentaristas João Moreira Salles, Arthur Fontes e Izabel Jaguaribe aos jornalistas Zuenir

Ventura, Dorrit Harazim, Flávio Pinheiro e Marcos Sá Corrêa Muito com a proposta de retratar a complexidade cultural do Brasil, A série foi apresentada ao longo de uma semana e estreou com *A Família Braz*, história de uma família formada por um casal e seus quatro filhos, moradores de Brasilândia, na periferia de São Paulo. O segundo episódio apresentado foi *O Vale*, abordando a devastação do Vale do Paraíba. *Passageiros*, terceiro episódio apresentado, foi focado nos migrantes que deixavam a zona rural do Piauí em busca de melhores condições de vida em São Paulo. No quarto episódio apresentado *Um Dia Qualquer*, foram retratados trabalhadores que dependem de seus corpos como uma empregada doméstica, um motorista de ônibus ou uma dançarina. A religião foi o tema de *Santa Cruz*, quinto episódio apresentado ao público no Canal GNT. O último episódio *Ensaio Geral*, procurou mostrar o dia-a-dia da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel.

2.6.1. O Vale (2ª história)

Sinopse: "O Vale" é um retrato atual da situação de penúria na qual vivem fazendeiros e sitianteiros do Vale do Paraíba, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. A região foi no passado a força motriz da economia brasileira, graças à produção de café. O filme reúne relatos históricos de políticos e barões do café do século XIX, os quais já previam o colapso ambiental da região por conta do desmatamento e das queimadas na mata atlântica.

Argumento: Marcos Sá Corrêa

Fotografia: Toca Seabra

Narração: Alberto Flaksman

Abertura: Barrão e Fernanda Villa- Lobos

Trilha de abertura: Turibio Santos e Ricardo Costa

Consultor para a série: Manolo Florentino

Consultor para o programa: José Augusto Pádua

Edição: Felipe Lacerda

Som direto: Aloysio Compasso

Música original: Antônio Pinto E Ed Cortês

Finalização de som: Denilson Campos E Daniel Perlin

Finalização de imagem: Flávio Nunes

Direção de produção: Raquel Freire Zangrandi

Produção Executiva: Maurício Andrade Ramos

Direção: João Moreira Salles

Um Programa de Marcos Sá Correa e João Moreira Salles

A voz do diretor que narra. Esta é a principal novidade do episódio *O Vale*, parte de *6 Histórias Brasileiras*, série documental de 2000. A narração de João Salles no início, é contextualizadora. Esclarece o espectador sobre o tema do programa, que será mostrar o que foi feito do Vale do Paraíba com a exploração desmedida das antigas fazendas de café. A narração de João Salles antecede outra voz que aparece em vários momentos, entrecortando os depoimentos daqueles que ainda vivem nas terras: lavradores e descendentes dos antigos donos de fazendas. A voz é de Alberto Flaksman, a mesma de *Jorge Amado* (1995).

No prólogo feito por João Salles, temos informações sobre o que foi o Vale do Paraíba no passado e no que se transformou. Ele faz o alerta que “inúmeras pessoas escreveram sobre o Vale criticando a forma com que estava sendo explorado, mas não foram ouvidas”. Este é o texto lido pelo diretor:

Vistos do alto, na fotografia de satélite, o azul da baía de Guanabara e o verde dos morros que cercam a cidade do Rio de Janeiro, acabam bruscamente no chão enrugado que leva ao interior do estado. Ali é o vale do rio Paraíba. Nele, os naturalistas europeus encontraram a mais rica floresta do Brasil, no começo do século 19. A floresta desapareceu, desalojada pelo café que, em poucas décadas transformou esses morros na região mais opulenta do país. As grandes fortunas do império foram feitas aqui. Mas a prosperidade durou pouco, menos de 50 anos. Esgotado o café, vieram os pastos. Desde o início inúmeras pessoas escreveram sobre o vale, criticando a forma como estava sendo explorado. Não foram ouvidas. Hoje, 80 mil veículos passam diariamente na Via Dutra, que através do Vale liga o Rio à São Paulo. Se quem passa pela estrada mal entende o que vê, não é por falta de aviso.

As últimas frases são a chave para o entendimento da função da segunda narração, que pontua todo o episódio. A voz de Flaksman será a lembrança desses alertas.

O episódio começa, após o prólogo, com a narração de inventários dos barões do café sobre imagens de seus túmulos. Estamos diante da morte, que é também a morte do Vale do Paraíba. O que restou da riqueza dos barões do café, além de seus túmulos e pertences inventariados, foi um grande cadáver em forma de morros, visto por quem passa pela Via Dutra. Esta é a tese do programa.

A equipe de filmagem inicia um passeio pelas antigas fazendas, a maioria muitas delas em ruínas, e entrevista os herdeiros da devastação. A câmera se movimenta como um bote à deriva, conforme mencionou João Moreira Salles na entrevista a José Carlos Avellar:

Para mostrar O vale “que perdeu sua vocação e não sabe mais o que é, imaginei que a imagem poderia ser instável, sem prumo, sem chão firme, sem os dois pés no chão”. Como um bote à deriva: “para cima, para baixo, sem saber direito para onde vai”. O documentário foi, então, inteiramente feito com uma steadycam, com “uma imagem bêbada para refletir uma região esquiva, sem destino” (SALLES, 2003a)

O primeiro personagem, seu Maurício, atual dono daquela que provavelmente foi uma das fazendas mais ricas da região, conta como eram as coisas na época de seu bisavô e afirma que hoje é obrigado a vender ovos de porta em porta para conseguir algum dinheiro. Seu depoimento obedece a um tipo de encenação construída para o sujeito da câmera. Em determinado momento o atual dono da fazenda abre um guarda-chuva importado da França que foi de seus antepassados. O casarão da fazenda desse senhor, muito preservado, é filmado em detalhes. Ali se percebe que a família teve uma grande fortuna.

A voz *over* de Flaksman pontua o episódio, sempre relacionando o estado de degradação ambiental de hoje, com os alertas do passado. Em uma de suas primeiras inserções por exemplo, ouvimos o narrador:

A fértil província do Rio de Janeiro, fonte principal de nossa renda, com a rotina que vai seguindo, em breve ficará abandonada ao sapé e ao capim melado. (Manoel Ribeiro do Val, 1878).

Em seguida são mostrados depoimentos de lavradores falando da braquiara, um pasto que destrói a terra sem permitir novamente seu cultivo para a agricultura.

Em outro trecho a narração diz, sobre imagens de um casebre nos arredores de Resende:

Por mais rico que seja este solo, é intuitivo que perdendo sempre, há de chegar um dia em que pouco ou nada mais tenha. Neste dia vós direis: a terra está cansada (André Rebouças, Engenheiro 1883)

Na sequência vem o depoimento de um lavrador que afirma já ter plantado milho, tomate, mandioca, e arroz mas “nada deu”. Este lavrador quer abandonar a terra e seguir para Minas Gerais. Sua fala é complementada pelo trecho de narração que vem em seguida que foi escrito mais de um século antes, por um político:

Todas as antigas matas foram barbaramente destruídas com fogo e esta falta acabou em muitas partes com os engenhos. Se o Governo não tomar enérgicas medidas contra aquela raiva de destruição sem a qual não se sabe cultivar depressa se acabarão todas as madeiras e lenhas, os engenhos serão abandonados, as fazendas se esterilizarão, a população migrará para outros lugares. (José Bonifácio, Político 1821)



Insert de cena: Lavrador em O Vale

A partir desse ponto são ouvidos lavradores que foram para a cidade. Um deles é seu Antônio, que trabalhava no serviço de “carvoagem”, ou seja, derrubava as matas para transformar as árvores em carvão. O documentarista aproveita e transporta o personagem para o Parque do Itatiaia, paisagem original do Vale, para lhe questionar sobre como e em quanto tempo ele transformaria a área em sacos de carvão. Sobre imagens de uma natureza exuberante são narrados os seguintes trechos:

Toda a história do Brasil foi uma verdadeira guerra contra a mata. O resultado é quase nenhum amor pela árvore. (Gilberto Freyre, Sociólogo 1939)

Aqui é um derrame desmedido de verde. Verde profundo de frondes, verde frívolo de parasitas, verde jovial de folha tenra, verde de folha seca, verde monótono, verde redundante (Rodrigo Mello Franco de Andrade, escritor 1948).

Na mata, a sensação de profunda melancolia que se apodera do espírito nos adverte que estamos dentro de uma das mais densas solidões do mundo. (Tavares Bastos, escritor 1862)

A montagem deste trecho sugere que o senhor carvoeiro também é daqueles que não conservam amor pelo verde. Há apenas um trecho em que ele diz que o verde é mais bonito, mas que quando está derrubando a mata só pensa em “dar de comer” aos filhos. O comentário neste ponto é coberto de imagens dos morros degradados.

No final do episódio retoma-se a história de seu Maurício, que aparece desta vez andando de ônibus para vender seus ovos de casa em casa. Seguem imagens sem falas de todos os personagens e é oferecida pelo narrador a seguinte conclusão: de que os filhos pagam pelas faltas de seus pais:

Sem dúvida a decadência dos povos se efetua com muito vagar. E são necessários séculos para que o empobrecimento da terra se declare e que a população decresça, mas o que é certo é estar marcado o dia em que os filhos deverão pagar as conseqüências das faltas de seus pais. (Nicolau Moreira, agrônomo 1886)

Podemos considerar, portanto que há dois narradores no episódio O Vale. O primeiro, o próprio documentarista (meganarrador) que se coloca na apresentação do programa como um testemunho de que o que ali será

mostrado merece total atenção. É o próprio diretor que adverte para uma situação de degradação ambiental que chegou a tal ponto, sem que nada tivesse sido feito, apesar de uma série de avisos. Cabe ao segundo narrador (delegado) pontuar ao longo do texto que avisos foram estes, numa costura entre o passado e o presente, entre causa e efeito, sempre mostrando que o último é uma consequência direta do primeiro. Os trechos de diversos documentos pesquisados são lidos em um tom impessoal, como é característica da locução de Alberto Flaksman, voz que já foi utilizada por Salles em *Jorge Amado* (1995) e também no início de *Notícias de uma Guerra Particular* (1999).

Flaksman é o dono da voz *over* deslocada, que fala por meio de terceiros em uma costura que tem nos depoimentos a construção de um discurso que articula presente e passado com o objetivo de mostrar uma situação de devastação e desamparo, mas que está apagada do cotidiano de quem passa pela Via Dutra. Nesse sentido, a voz do saber é diluída, uma vez que as consequências do problema apontado são narradas por seus próprios personagens.

O episódio não é construído sobre a voz *over* autoritária de Flaksman, mas sim ela é seu complemento, e lhe confere valor acrescentado à medida que dialoga com as imagens estabelecendo a relação passado/presente. Há a influência do Cinema Verdade, com as perguntas do documentarista e de Marcos Sá Corrêa que, em *off*, interferem e provocam as respostas.

Da mesma forma que em *Jorge Amado* (1995), o texto lido por Flaksman não é de fácil compreensão e seu papel em *O Vale* também não é o de um narrador convencional, dificultando nosso reconhecimento dessa voz. Para quem ela fala senão ao presente, do passado? O narrador é a voz que ecoa dos antepassados.

Depois da miscigenação, do futebol e da violência, *O Vale* contempla a questão do meio-ambiente, da migração do campo para a cidade e da pobreza, no movimento que João Salles empreende de olhar para seu país e as questões que pautam a agenda nacional.

2.6.2 Santa Cruz (5ª História)

Sinopse: O episódio mostra a criação de uma igreja evangélica no subúrbio do Rio de Janeiro.

Argumento: Marcos Sá Corrêa

Fotografia: Reynaldo Zangrandi

Narração: Marcos Sá Corrêa

Abertura: Barão e Fernanda Villa-Lobos

Trilha de abertura: Turíbio Santos e Ricardo Costa

Edição: Joana Ventura

Som direto: Aloysio Compasso

Música original: Vicente Sálvia/Cardantec

Finalização de som: Denílson Campos

Finalização de imagem: Flávio Nunes

Direção de produção: Raquel Freire Zangrandi

Prod. Executiva: Maurício Andrade Ramos

Direção: João Moreira Salles

Um Programa de Marcos Sá Corrêa e João Moreira Salles

O narrador afetivo, que não está exatamente fora da diegese, mas ocupa uma posição de proximidade com os personagens. Assim como a voz de Rubem Fonseca em *Futebol* (1998), a voz *over* de Marcos Sá Corrêa, um dos autores das *6 Histórias Brasileiras* (2000), em Santa Cruz, se revela muito próxima dos personagens mostrados, que são os primeiros evangélicos da recém-fundada igreja “Jesus é o General”. A igreja funciona na ocupação Parque Florestal, antiga Zona Rural do Rio de Janeiro. Santa Cruz é o bairro em que mora Jamil Alves da Silva, o pastor que, de bicicleta, segue todo dia para o trabalho na comunidade vizinha.

São três trimestres de gravações para mostrar dia e noite como é o trabalho de Jamil e um grupo de fiéis. A narração ocupa pouco espaço no programa. São apenas quatro inserções, de pouco mais ou menos de um parágrafo, ao longo de mais de uma hora. Neste programa segue o modelo de introdução, ou prólogo contextualizador, quando os objetivos da equipe são expostos. Neste caso, “para ver de perto porque uma doutrina que prega

abstinência de tanta coisa, bebida, fumo, saia curta, carnaval e até futebol, atraí precisamente aqueles que já têm tão pouco”.



Insert de cena: em *Santa Cruz* Pastor Jamil batiza fiéis

Sobre as imagens do pastor saindo de casa na bicicleta, e gerais do bairro sem asfalto e com casas bastante pobres o narrador comenta ao som de um hino evangélico:

Pouca gente conhece as tribulações do hino evangélico como Jamil Alves da Silva. Toda manhã ele pega a bicicleta, atravessa Santa Cruz, na antiga zona rural do Rio de Janeiro, e chega ao seu destino: uma área invadida chamada parque Florestal por causa das árvores que já não existem. Neste lugar, longe da ordem, da lei e da proteção do estado, moram dezenas de famílias, quase todas de migrantes nordestinos. É ali que Jamil trabalha. Metalúrgico aposentado tornou-se pastor de uma igreja evangélica. Em seguida Jamil fundou sua própria igreja, em janeiro de 99. Este programa acompanhou o desenvolvimento desta igreja pelo resto do ano para ver de perto porque uma doutrina que prega abstinência de tanta coisa, bebida, fumo, saia curta, carnaval e até futebol, atraí precisamente aqueles que já têm tão pouco.

As afirmações fornecidas pela voz *over* remetem à situação de pobreza do bairro e das pessoas, inclusive do protagonista do programa: o pastor que deixa sua casa de bicicleta e decide começar uma igreja no Parque

Florestal. O texto é complementar às imagens quando diz que o local é desassistido pelo poder público. Começa aqui a participação do narrador não como um mero espectador da cena, mas como aquele que avalia criticamente o que encontra e que propõe responder a uma questão com o programa: descobrir o que atrai as pessoas para a igreja. Embora seja marcadamente em estilo direto, desde o início já se enuncia a hipótese, camuflada (não muito discretamente) no questionamento que relaciona ausência do estado e adesão a religião.

Uma das respostas oferecidas vem logo na sequência, quando a dona de um bar afirma que já vendeu bastante, mas que hoje o comércio está fraco. A mulher atribui a queda nas vendas aos que comercializam “o que não deve” no bairro (montagem alternada em que vemos um grupo de jovens andando com efeito de edição para que não reconheçamos seus rostos). No entanto a primeira imagem mostrada no bar é das bebidas. Mais tarde veremos no programa exemplos de pessoas que deixaram de beber por causa da conversão, ou seja, talvez a comerciante esteja vendendo menos por causa da igreja, e não do tráfico, como ela parece acreditar.

Nos três primeiros meses da igreja o pastor é mostrado como alguém que começou pregando sozinho “para os sapos”, mas que logo arrebatou alguns fiéis. A igreja não é só casa de oração. Neste início também conhecemos a história de Veronilson que motivou a formação de uma aula de alfabetização na igreja que já funciona também como uma escola.

Os missionários trabalham de graça. Não há intenção de receber um centavo “em troca daquilo que Jesus deu de graça”. Assim atendem a domicílio para celebração de cultos e orações. No segundo momento da narração de Marcos Sá Corrêa é contada a história de Rizoneide:

Rizoneide é migrante da Paraíba. Mora a três anos no Rio. Desde Criança diz ser muito triste e fala de sua vida como um longo esforço para vencer a melancolia. Lê os Salmos todos os dias. O de número 91, mais poderoso, Rizoneide invoca nas horas mais penosas, como neste momento em que Daniel, seu filho de 3 meses, está internado num hospital público com pneumonia.

A mulher é mostrada na igreja, lendo a Bíblia e no hospital. Um rosto a mais, à espera das notícias do filho. Depois veremos que o filho foi curado,

que o marido de outra fiel deixou a bebida e arrumou emprego, que um senhor quer agradecer porque escapou da morte:

Um grupo de fiéis da igreja Jesus é o General deixa o Parque Florestal e caminha quase uma hora até um conjunto de casas onde moram funcionários públicos e militares aposentados. Fazem isso com frequência, deixando suas casas precárias para atender pedidos de oração em bairros melhores, onde mora gente com vida mais acertada. O serviço é gratuito, e representa um tipo de solidariedade incomum em que os que têm menos, ajudam os que têm um pouco mais.

Novamente a interpretação do narrador para o ato dos fiéis: um tipo de solidariedade incomum. Na última participação do narrador ele diz:

Há dois meses, Jamil e um grupo de fiéis atendeu a um pedido de oração na casa de uma octogenária, vítima de fratura. A benção foi alcançada. E hoje a filha desta senhora convida Jamil para celebrar o culto de agradecimento em sua casa. A igreja em peso se transfere para lá, inclusive os bancos.

Para além do culto a domicílio, o que se tem é uma reunião social de gente que não bebe, não fuma, não dança e só canta hinos religiosos. Mas o resultado é inconfundível, isto é uma festa.

Parece-nos que o que a narração pretende enfatizar é que, embora sejam evangélicos, são pessoas comuns, que gostam (e podem) inclusive fazer festa. A edição deste trecho com o fundo de um hino evangélico ressalta o ambiente de solidariedade e amizade.

O programa termina sem narração, com o batismo dos fiéis. A câmera acompanha especialmente a história da mulher que espera o grande dia, para sair, curada, de um esporão que a impede de andar. Uma edição lenta ao som da música erudita mostra os fiéis saindo da água, chorando e agradecendo. Por último veremos a missionária que sai andando normalmente e aparece nas últimas cenas, dentro de um trem participando da pregação.

O estilo de narração em *Santa Cruz* é muito diferente daquele que temos em *O Vale*, cuja voz *over* apresenta um tom impessoal, leitora de textos que alertam sobre a degradação da natureza outrora exuberante. Aqui estamos mais próximos da voz de Rubem Fonseca em *Futebol* (1998), embora mais interpretativa. O narrador Marcos Sá Corrêa informa e ao mesmo acrescenta

uma visão com o objetivo de responder as questões colocadas no início do programa.

Portanto se a ideia é saber por que uma doutrina que proíbe tanto atrai os que têm tão pouco, as respostas são claras: as pessoas encontram trabalho, deixam de beber, os maridos tornam-se mais carinhosos, as bênçãos são alcançadas. Este narrador é dotado de uma autoridade difusa, que se complementa com as experiências registradas pela câmera.

Não se pode afirmar que se trata de um modelo expositivo, mas participativo, com a interferência do documentarista que provoca respostas e interpreta o que vê. Sem as imagens, o texto não tem nenhum sentido, não é o texto que ancora o episódio, mas sim o programa se vale do narrado para dar ênfase a determinadas experiências.

A religião e seu arrebatamento, mostrados aqui, não são vistos como terreno de alienação, mas como alternativas à ausência do estado e de políticas públicas voltadas à população de baixa renda que ocupa espaços das periferias das cidades.

2.7 Conclusão

Na segunda-fase da carreira, João Moreira Salles se preocupou em retratar temas do Brasil: a miscigenação, o futebol, a violência, a religião e o meio-ambiente, usando para isso diferentes abordagens da voz, denotando a busca por um estilo e um espaço que fosse seu. O documentarista procura, gradativamente “dar a voz” a seus personagens e suas experiências. Quando faz uso da voz *over*, é de modo deslocado. Esta voz não é dona de um saber, mas o saber é compartilhado entre as várias vozes que compõem a narrativa. O narrador não tem autoridade, embora sua voz seja sobreposta às outras vozes.

De sua trajetória em caracol, como João Salles classificou seu percurso no audiovisual, é o início da volta para si, ou para dentro. Há experiências do uso de uma voz impessoal e distante, que procura o diálogo com o espectador por meio do contraditório, ou dos depoimentos apresentados, como em *Jorge Amado* (1995) e *O Vale*. E também a tentativa de aproximar o narrador da diegese, funcionando como um quarto personagem

(além do documentarista, das pessoas e dos temas apresentados) que pensa e se relaciona as coisas, podendo assim dar sua opinião, embora nem sempre de forma clara ou consciente, como em *Futebol* (1998) e *Santa Cruz*. Este subnarrador é peridiegético porque, embora fora de campo está no entorno, na “vizinhança” do universo retratado.

O documentarista acredita (entrevista nos anexos) que a interpretação que faço do uso de narradores/vozes não treinadas a uma maior proximidade com os temas e com o público pode estar relacionada ao fato de serem “amadores”, palavra que se relaciona ao afeto.

Salvo engano (faz muito tempo que não revejo os programas) minha voz aparece muito pouco, só para dar o contexto. Não achei que valia a pena chamar alguém só para isso. É simples assim. Não gosto de minha voz e evito usá-la sempre que posso. É uma das razões (não a única) pela qual não narrei Santiago. Não me lembro dos trechos narrados pelo Marcos (Sá Corrêa). Como ele é meu co-diretor nos dois episódios, talvez nos tenha parecido natural que ele fizesse a narração. Nem sempre esse tipo de decisão é resultado de grandes reflexões. Sei apenas que 6 histórias é uma colaboração entre documentaristas e jornalistas. Durante a parceria, nos pareceu importante, a nós documentaristas, incorporar certos procedimentos do jornalismo, e um deles é evitar artifícios, encenações, etc. Um narrador profissional – ator, locutor, etc – soaria estranho. Talvez você tenha relacionado uma voz comum, não treinada e nem mesmo necessariamente bonita, a alguém mais próximo. Afinal, amador pertence ao mesmo campo semântico de afeto. (SALLES, 2014).

O narrador não é a figura central, como nas primeiras produções de *China* ou *América*, mas ele significa mais uma peça com a qual se articula o discurso do filme ou programa. Há claramente nesta segunda fase a opção de João Salles em se mostrar presente, adotando procedimentos do cinema participativo e um flerte bastante acentuado com o Cinema Direto nas tomadas de câmera, especialmente a partir de *Futebol* (1998).

O modelo expositivo, embora não apareça em sua forma tradicional muitas vezes ainda articula o discurso. As produções são feitas para exibição na TV e tem a preocupação de “explicar o país”, abordando temas nacionais como a violência, a falta de políticas públicas, a questão ambiental, ou mesmo a miscigenação ou a ascensão social por meio do esporte.

Nesta fase João Salles estende seu olhar para o Brasil e expõe seu ponto de vista (ainda que não de forma explícita) sobre demandas do país, seus problemas e questões identitárias. Por meio de seus interlocutores, o documentarista procura dar visibilidade a riqueza multicultural e racial do país, da mesma forma que denuncia “a falta de saída” para problemas como a violência urbana ou a degradação ambiental e constata que há “alternativas” populares para a ausência do estado nas áreas mais pobres: como a igreja.

Capítulo 3. TERCEIRA FASE: A INTIMIDADE

Neste último capítulo procuro investigar os longas-metragens *Entreatos* (2004), *Nelson Freire* (2002) e *Santiago* (2007), filmes concebidos para a apresentação nas telas de cinema e não mais na TV. Comento brevemente sobre os dois primeiros longas, para me ater mais detalhadamente a *Santiago* (2007), o filme que condensa maior interesse para o objeto desta pesquisa, que é a narração. Considero que o que direciona o interesse de João Salles nesta terceira e última fase de sua carreira como documentarista é a intimidade: em *Nelson Freire* (2002) a intimidade discreta do artista e sua música, em *Entreatos* (2004), a intimidade do político Lula em campanha e em *Santiago* (2007), a sua própria intimidade, como diretor do filme e personagem, além da intimidade do mordomo.

3.1 Nas telas de cinema

Nos anos 2000, houve um incremento na produção de documentários no Brasil e uma busca pela reinvenção do gênero, apostando na difusão diversificada e com apoio das leis de incentivo ao audiovisual. Embora permanecesse o problema concreto de distribuição e comercialização, muitos filmes foram lançados no cinema e conseguiram público considerável. Entre os mais vistos estão, de acordo com levantamento realizado pelo Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo, *Pelé Eterno* (2004), de Anibal Massaini Neto, *Surf Adventures* (2002), de Arthur Fontes e *Janela da Alma* (2002) de João Jardim e Walter Carvalho. Os dois primeiros filmes são também o que distribuíram maior número de cópias: 150 e 76 respectivamente.

Também figuram na lista dos vinte documentários mais vistos entre 2000 e 2010, filmes como *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho, *Ônibus 174* (2002) de José Padilha, e *Estamira* (2006) de Marcos Prado.

É nesse contexto, e, a partir de mudanças que afetaram a política de co-produções com os canais pagos, especialmente o GNT, pertencente à Rede Globo, que João Moreira Salles lança, em 2002, seu primeiro longa-metragem para as telas de cinema: *Nelson Freire* (2002).

O filme marca uma guinada na carreira do documentarista em direção a estética do direto. São as ações do pianista em turnê que guiam a câmera em um filme que descarta o papel de um narrador/locutor.

Há apenas dois momentos em que ouvimos uma voz sobreposta as imagens. Em um trecho Eduardo Coutinho lê uma carta escrita pelo pai de Freire. Em outro, uma carta da pianista Nise Obino é lida por Denise Obino Boeckel, sua filha.

O trabalho seguinte de Salles foi *Entreatos* (2004), documentário que acompanha o último mês da campanha de Lula à presidência da República nas eleições de 2002. Embora neste filme Salles avance ainda mais na estética observacional, há uma pequena narração introdutória, feita pelo próprio documentarista e, pela primeira vez, adotando a primeira pessoa.

Santiago (2007) seria o último longa-metragem de Salles, representando sua retirada da cena audiovisual. Neste trabalho, o documentarista fecha um ciclo, promove uma autorreflexão sobre o ofício, retoma a narração de modo absolutamente novo em sua filmografia e se volta para sua própria história e memória.

A palavra intimidade é usada aqui no sentido que João Salles objetiva mostrar nos filmes desta fase aquilo que convencionalmente não seria mostrado no documentário. Trata-se dos bastidores, da vida que transcorre quando (supostamente) a câmera não está ligada, quando o acesso a essas imagens é restrito. Como diz o próprio Salles no início de *Entreatos* (2004), são as “cenas mais reservadas” o que lhe desperta interesse, ou seja, aquelas que não são vistas normalmente pelo público e que mostram bastidores, sejam eles de um concerto, de uma campanha, ou da realização de um filme.

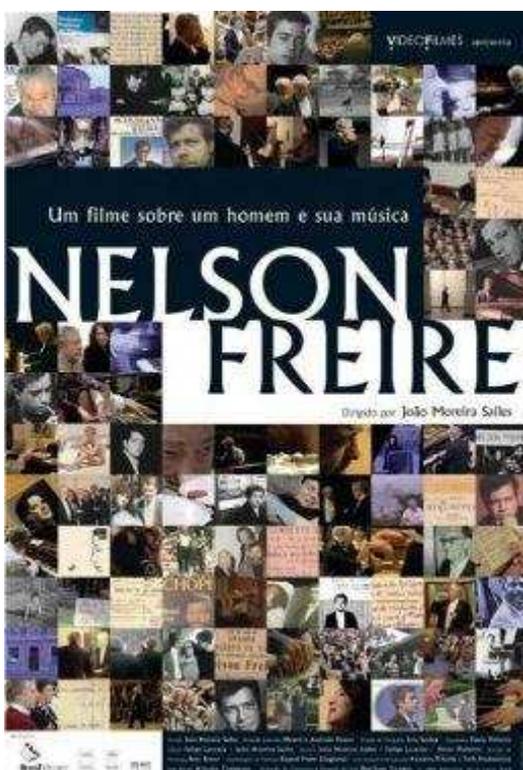
Intimidade porque sobretudo é na última fase de sua carreira que João Salles procura utilizar recursos que nos aproximam afetivamente do sujeito da câmera e daqueles que são filmados. É a experiência que ele procura e não a informação. É a encena-afecção, em vez da encenação construída.

O acesso restrito facultado “somente” às câmeras de João Salles, foi o que permitiu a imersão do espectador à emoção do pianista recluso, ao universo das articulações políticas em meio à campanha presidencial, ou às memórias do mordomo Santiago. João Salles recorre à circulação de afetos

que nos mobilizam ao enfrentamento de sujeitos fora de lugar comum que podem ser representados. Não vemos Lula em cima do palanque, tampouco Nelson Freire da plateia, mas somos colocados em posição privilegiada, tal qual o cinegrafista.

Nos longas-metragens a voz do meganarrador João Salles se ocupa em envolver o espectador não em um emaranhado de asserções, mas em concepções de mundo diversas que dizem respeito aos que se abrem a uma relação mais emocional com o documentário.

3.2. Nelson Freire (2002)



Capa do DVD

Sinopse: Nelson Freire conta a história do menino prodígio do interior de Minas que se tornou unanimidade internacional. Filmado no Brasil, na França, na Bélgica e na Rússia, o documentário acompanha a rotina de Nelson em concertos e recitais, desde o primeiro contato com o piano até a recepção dos admiradores no camarim. Uma música extraordinariamente bela pontua o filme:

Nelson toca Brahms, Schumann, Tchaikovsky, Chopin, Bach, Glock, Villa-Lobos, e interpreta Rachmaninoff a quatro mãos com Martha Argerich.

Direção: João Moreira Salles

Produção executiva: Maurício Andrade Ramos

Direção de fotografia: Toca Seabra

Argumento: Flávio Pinheiro

Edição: Felipe Lacerda, Flávio Pinheiro

Som direto: Aloysio Compasso

No documentário *Nelson Freire* (2002), João Moreira Salles filma durante as turnês do pianista em países da Europa. O filme flagra o artista em concertos e recitais e na intimidade de ensaios e estudos em casa. O documentário é pontuado pela musicalidade do pianista, não há texto narrado em *over*, a não ser em dois momentos, quando são lidas duas cartas: a primeira escrita pelo pai do pianista, relatando como foi descoberto o talento do menino prodígio e trechos da infância de Freire, e a segunda escrita por Nise Obino, a primeira professora de piano.

O filme é dividido em trinta e dois fragmentos que recebem intertítulos como: *A profissão, Partituras, Autógrafos, Limpando o piano, Músicos, Final do concerto* etc. A tomada é a do Cinema Direto em que o cinegrafista acompanha a ação. Ele filma com a câmera no ombro e muitas vezes o tempo da imagem é o tempo real, sem cortes, no estilo do documentário observativo. Em outros momentos uma edição ágil articula várias cenas de apresentações em lugares diferentes que enfatizam a maneira do pianista se apresentar.

Se *Nelson Freire* (2002) não tem narração, as legendas servem para dar informações ao espectador tais como o local (país, teatro, sala de concerto) o nome da peça musical executada e o autor da obra. Ou títulos também sugerem o assunto abordado como, por exemplo, *Estrelato, Partituras, Autógrafos*, e neste caso os capítulos mostram como o pianista lida com tais situações.

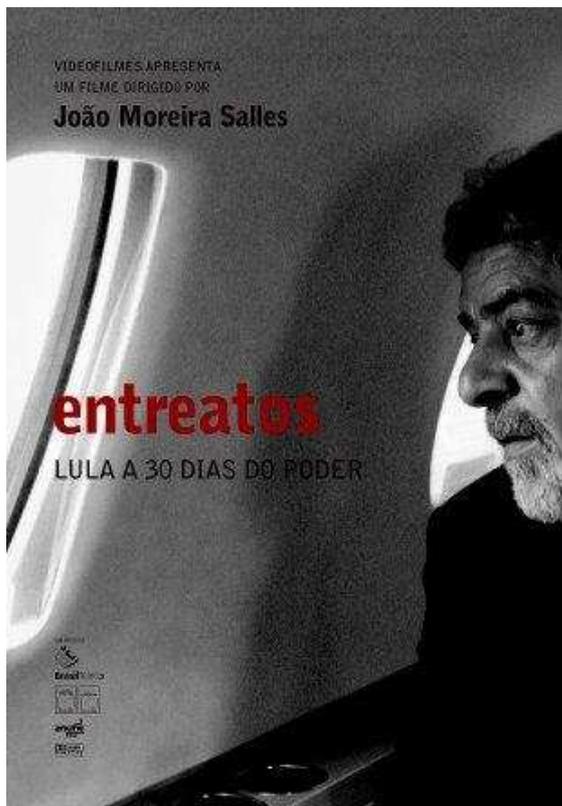
Uma curiosidade deste documentário é que o DVD traz um recurso no qual os capítulos podem ser “embaralhados” de modo a construir uma nova sequência a cada vez que é utilizado.

No lugar do texto, a música é o fio-condutor. Não haveria espaço para a palavra. João Salles busca com o filme a mesma fruição de um concerto de Rachmaninoff. Até mesmo a entrevista com o pianista, a única realizada para o documentário, parece se submeter e apenas pontua o documentário, nos dando a dimensão da personalidade do artista que se confunde com sua genialidade. João Salles dá a entender que qualquer intervenção nas histórias contadas por meio da música estaria fora de lugar.

Em contrapartida à música, ouvimos o silêncio. As palavras quando ocorrem são carregadas da mesma textura das notas extraídas do piano. A leitura de uma carta do pai de Nelson Freire, feita por Eduardo Coutinho, ou em outro momento, a leitura de uma carta da pianista professora, feita pela própria filha de Nise Obino demonstram a preocupação em buscar vozes que sejam, antes de tudo, pertencentes de alguma maneira à história do filme.

Embora *Nelson Freire* (2002) seja um documentário, com todas as características do Cinema Direto: o recuo, a não encenação, a tomada de câmera no ombro, os planos sequência e a ausência de roteiro, tudo no filme procura a aproximação e o encontro com o pianista e sua música.

3.3 Entreatos (2004)



Capa do DVD

Sinopse: de 25 de setembro a 27 de outubro de 2002, a pequena equipe de Entreatos acompanhou de perto a campanha de Luís Inácio Lula da Silva à presidência da República. O filme revela os bastidores de um momento histórico através de material exclusivo, como conversas privadas, encontros familiares, reuniões estratégicas, telefonemas, traslados e gravação de programas eleitorais. Foram 240 horas de registro em vídeo. Todo material filmado era imediatamente guardado em cofres; nenhum fragmento foi divulgado até a finalização do filme, já em 2004. Na edição, os realizadores concentraram-se nas cenas mais reservadas da campanha, aquelas testemunhadas apenas pela equipe do filme.

Entreatos foi lançado nos cinemas junto com Peões, documentário em que Eduardo Coutinho retrata personagens que militaram com Lula nas greves do ABC, sem, no entanto, terem se tornado famosos. Os dois filmes se enriquecem mutuamente e formam um desenho inédito da história brasileira contemporânea.

Direção de fotografia: Walter Carvalho

Som Direto: Aloysio Compasso, Heron Alencar

Assistentes de câmera: Alberto Belezia, Cláudio Gustavo da Silva

Assistentes de Produção: Roberto Belezia, Isabel Monteiro

Pré-Edição: Alexandre Saggese

Edição Final: Felipe Lacerda

Finalização de imagem: Flávio Nunes

Edição de som, mixagem: Denilson Campos

Coordenação de Pós-Produção: Bianca Costa

Direção de produção: Raquel Freire Zangrandi

Produção Executiva: Mauricio Andrade Ramos

Direção: João Moreira Salles

Em agosto de 2002, propus a Lula realizar um documentário sobre as eleições presidenciais daquele ano. A ideia era acompanhá-lo durante as três semanas do segundo turno, de 6 a 27 de outubro, filmando passeatas, comícios, carreatas, traslados e hotéis, e seguindo Lula de perto em suas viagens pelo país. Lula concordou com o projeto. Em nenhum momento Lula pediu para exercer algum controle sobre o filme. Duas semanas antes do dia 06 as pesquisas começaram a indicar que Lula tinha chances reais de ganhar a eleição já no primeiro turno. Decidi então antecipar as filmagens e começamos a filmar no dia 25 de setembro de 2002, a 11 dias do primeiro turno.

(Pausa na narração)

Mais tarde, durante o processo de montagem, percebi que o material que mais me interessava, dizia respeito às cenas não públicas de Lula. Lula nos carros, nos hotéis, nos aviões, nos camarins. Dos inúmeros filmes que podiam surgir do material bruto, decidi afinal montar aquele que privilegiasse essas cenas mais reservadas.

A voz de João Moreira Salles, que havia sido ouvida até então apenas formulando perguntas aos entrevistados, ou narrando a pequena introdução do episódio *O Vale*, de *6 Histórias Brasileiras* (2000), aparece pela primeira vez falando em primeira pessoa, em *Entreatos* (2004). No texto, o documentarista justifica sua decisão de antecipar as filmagens, em função dos resultados das pesquisas que indicavam que Lula podia ganhar no primeiro

turno. Salles defende seu filme, enfatizando que, em nenhum momento Lula quis exercer algum controle sobre a forma como ele foi feito.

Entreatos (2004) é o documentário da carreira de João Salles que mais se aproxima da estética do direto e o do modo de representação observativo. No entanto não prescinde do pequeno trecho da voz *over*, que é uma narração inicial, do próprio diretor, que o aproxima de seu público e transforma a voz extradiegética em outra, que pertence ao entorno do universo do filme, ou seja, uma voz peridiegética.

Molfetta (2006) analisa a experiência estética de *Entreatos* (2004) após o “mensalão”⁷. A autora procura entender como se comporta um filme herdeiro do direto no contexto político do Brasil à época das filmagens. Molfetta (2006) considera a aderência do filme ao direto, apenas parcial, porque força um apagamento do posicionamento político do cineasta sujeito, de modo muito diferente do movimento que nasceu no âmbito da TV pública norteamericana.

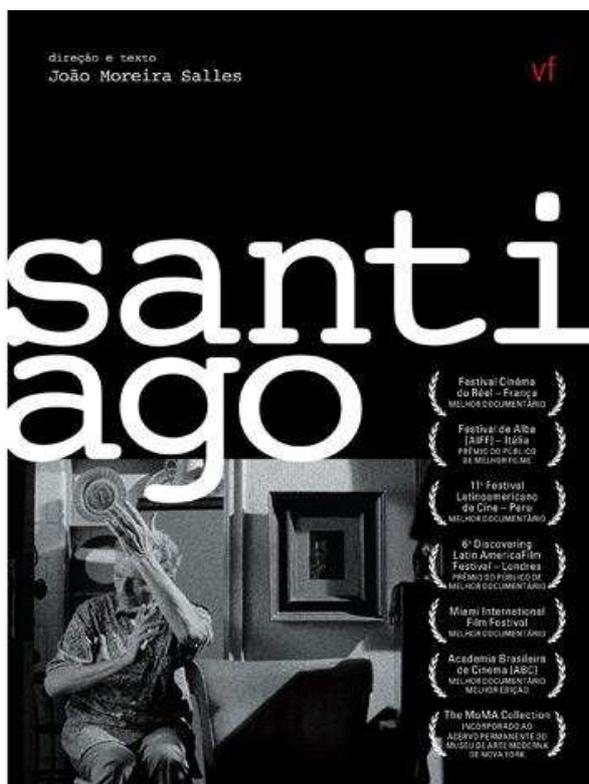
Produzir direto nessas condições é no mínimo uma contradição histórica que diz muita coisa a respeito da desarticulação política no campo intelectual em relação aos processos de significação política da nossa sociedade como um todo (MOLFETTA, 2005. p. 236).

Para a autora, o que emerge em *Entreatos* (2004) é o apagamento da enunciação, que beira à transparência de forma a negar um papel importante do documentário observativo que é oferecer uma abordagem mais aprofundada de temas em contrapartida à informação imediata que aparecia na TV.

Em *Entreatos* (2004) ainda não conhecemos o lugar de fala de João Salles, que ele evidenciará apenas em *Santiago* (2007), com o suporte da narração em primeira pessoa. Ao recorrer ao apagamento da enunciação, o que emerge é uma experiência estética que procura tornar invisível o ponto de vista do cineasta, muito embora o diretor fale, no início do filme. O modelo aqui procura dar “credibilidade” à narrativa quando pretensamente aponta a câmera para o local onde a realidade se desenvolve.

⁷ “Mensalão” é o nome do escândalo de corrupção que foi investigado no governo Lula.

3.4 Santiago (2007)



Capa do DVD

Sinopse: Santiago começou como um malogro. As imagens foram rodadas em 1992, mas, por incapacidade do diretor em editá-las, permaneceram intocadas por mais de 13 anos. Em 2005, João Moreira Salles voltou a elas. Queria compreender a razão de seu insucesso. Santiago havia sido, por trinta anos, o mordomo da casa em que crescera. Era um homem sem par, de cultura idiossincrática e memória prodigiosa; havia deixado marcas profundas na lembrança da família. Ao refletir sobre o tempo que separa a filmagem de 1992 e a edição de 2005/2006, o narrador, aos poucos, se aproxima do segredo do filme. Santiago é este lento processo de desvelamento (da identidade, da memória e da própria natureza do documentário).

Direção: João Moreira Salles

Produção: Maurício Andrade Ramos

Entrevistas: João Moreira Salles, Márcia Ramalho

Diretor de produção: Beto Bruno

Diretor de fotografia: Walter Carvalho

Som: Jorge Saldanha

Edição: Eduardo Scorel, Livia Serpa

Coordenação de produção: Raquel Zangrandi

Santiago (2007) é um filme sobre o mordomo que trabalhou na casa da família Moreira Salles por três décadas. Trata-se do filme mais autoral de João Salles, aquele cuja matéria-prima é extraída de sua própria história, de suas memórias e de uma crítica à maneira como foi conduzido o projeto inicial do filme. *Santiago* (2007) rememora a infância dos irmãos Salles e as lembranças da “Casa da Gávea”, imóvel da família no Rio de Janeiro, que hoje abriga uma das sedes do Instituto Moreira Salles (IMS).

O filme reflete sobre fazer cinema, ou mais especificamente, fazer documentário, e foi lançado em 2007, dois anos depois de João Salles ter voltado a trabalhar no projeto que começou 13 anos antes. É o primeiro e único filme de sua carreira inteiramente narrado em primeira pessoa, muito embora o dono da voz que ouvimos não seja João, mas sim do irmão mais velho dele, Fernando Moreira Salles.

Fernando é sócio da editora Companhia das Letras e também escritor. Uma de suas poesias sobre o pai ele lê em *Santiago* (2007). Antes de escolher esta voz, João Salles fez algumas tentativas de buscar um narrador para o filme que não fosse ele próprio. O montador Eduardo Scorel fez algumas locuções em montagens experimentais de trechos que podem ser vistos nos extras do DVD, e o ator Fernando Alves Pinto é o narrador da versão em inglês.

João Salles não queria fazer a narração do filme por alguns motivos. Ele afirma primeiramente, que não gosta da própria voz, esta parece ter sido a principal razão para que delegasse a narração a uma terceira pessoa. Outro motivo foi a possibilidade de acrescentar certa ambiguidade à voz do filme, ou o que poderia ser considerada uma “camada de autoficção”. Em entrevista ao blog do crítico Luiz Zanin, do *Estadão*, João Salles respondeu a questão sobre a possibilidade de *Santiago* (2007) ser considerado filme de autoficção.

Acho que sim. O fato de a narração ser do Fernando, e não minha, acentua isso. Quando alguém que não sou eu diz “Há 13 anos, quando fiz essas imagens, imaginava que o filme

começaria assim”, introduz-se uma camada de ficção na história. (SALLES, 2007a)

Desde 1992, João Moreira Salles ambicionava fazer um filme não convencional. Estava na origem do projeto a ideia de um filme mais autoral. Foi a época de crise do cinema nacional durante o governo Fernando Collor, com a extinção da Embrafilme. A VideoFilmes havia se tornado uma produtora de publicidade e *Santiago* (2007) seria rodado com sobras da propaganda.

Santiago foi uma tentativa de, naquele momento em que não se podia fazer documentário, não se poderia fazer cinema e só havia a publicidade, de pegar algumas sobras, sobras orçamentárias, de película, e tentar fazer uma coisa que fosse radicalmente pessoal, o oposto da publicidade, meio que um contrabalanço. (SALLES, 2015)

Entretanto usar o expediente da voz *over* estava fora de questão. É um dos motivos apontados pelo documentarista para o fracasso do projeto na década de 1990. João Salles afirma que as imagens “não davam liga” e que a narração não poderia ser usada porque naquela época era considerada um dogma. O documentarista menciona na faixa comentada do DVD que a primeira tentativa de montagem apagava não somente os sujeitos, mas sobretudo as circunstâncias da realização das tomadas. A essas questões João Salles atribui uma artificialidade que brotava do filme.

Então, não havia narração, não havia um elemento que ligasse as cenas e mais, não havia a minha presença, então o *Santiago* que aparecia era um *Santiago* muito artificial e se você não mostrasse, como a gente mostra no filme, o que estava por trás dessa artificialidade, o filme era um filme absolutamente falso, além do que eu tenho a impressão que o tema central do *Santiago* era o tempo e a passagem dele, e a morte; e aos trinta e poucos anos de idade, que era a idade que eu tinha, trinta anos de idade, essas ideias são absolutamente abstratas, você não consegue entendê-las, então o filme era uma construção artificial de algo que eu não entendia e não montou. (SALLES, 2007b)

Somente a partir da decisão de utilizar a narração é que o filme se constitui como tal. E num primeiro momento, não se coloca a possibilidade de narração na primeira pessoa. Esta foi uma das decisões tomadas “na ilha de

edição” em conjunto com os dois editores/montadores do filme Eduardo Escorel e Livia Serpa.

...E aí também foi grande dúvida, porque no início a narração não era na primeira pessoa e sim na terceira pessoa. Havia uma relutância muito grande em usar a primeira pessoa. E um dia eu recebi um email do Eduardo e o email era muito breve, apenas uma frase, ele me perguntando assim: “você conhece essa frase do Chris Marker?”. E a frase dizia mais ou menos o seguinte: “ao contrário do que as pessoas tendem a achar, o uso da primeira pessoa em filmes é um ato de humildade: “tudo o que eu tenho a oferecer sou eu mesmo.” Eu não acho que isso seja verdade, eu não acho que o uso da primeira pessoa seja sempre um ato de humildade. Eu tenho a impressão que muitas vezes é narcisismo e eu sei que um filme como esse beira um pouco a fronteira do narcisismo, é impossível que não. Mas de certa maneira essa frase foi importante, porque meio que me autorizou a usar a primeira pessoa. Se o Chris Marker disse isso, se ele libera, quem sou eu para dizer que não vou usar. (SALLES 2007b)

Nota-se na fala de João Salles que a decisão de usar a narração em primeira pessoa tem a ver com o que ele considera um “ato de humildade” no qual ele oferece a própria experiência ao espectador. Decidir pela voz do irmão seria uma tentativa de partilhar as memórias com alguém que não é um desconhecido, ao contrário. João Salles considera que as memórias da casa são memórias partilhadas pela família e, portanto, também pertencem aos seus irmãos.

A voz de Fernando Alves Pinto, embora considerada “muito bonita”, seria a voz profissional e distante que João tanto queria evitar e que considera, em determinada medida, algo artificial. Fernando Salles sim, poderia se apropriar do que estava sendo dito.

O uso da primeira pessoa é o que aproxima o documentário de um diário, ou de um ensaio, que em vez de tentar persuadir o público, procura uma conexão por meio da rede de afetos que mobiliza.

À vontade para usar recursos que antes considerava um dogma, como a narração, João consegue montar o filme a seis mãos, em um trabalho conjunto feito com os montadores Eduardo Escorel e Ligia Serpa. O texto escrito por João Salles foi feito durante o processo de montagem do filme, e modificado diversas vezes.

3.4.1 Prólogo

Muito embora *Santiago* (2007) seja um filme bastante singular na carreira de João Salles algumas características já observadas em suas produções repetem-se aqui. É o caso do que já chamamos de “prólogo” nesta dissertação. Após as tomadas iniciais das três fotografias, o narrador começa sua fala fazendo uma breve explanação ou antecipando de alguma maneira o que o espectador verá mais tarde:

Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim: Primeiro, uma música dolente — não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido. Depois, um movimento lento em direção a três fotografias.

A primeira delas, mostrando a entrada de uma casa muito grande. A casa em que eu cresci.

A segunda, de um quarto, o meu quarto, que eu dividia com meu irmão Pedro.

A terceira fotografia é de uma cadeira solitária na varanda. Quando foi feita, a casa já estava vazia.

A última pessoa a morar nela, minha mãe, havia ido embora cinco anos antes. Durante muitos anos a casa ficou abandonada, e foi assim que eu a filmei.

Morei nessa casa desde que nasci até os meus vinte anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe.

Além de nós, havia os empregados, que eram muitos. Com frequência havia jantares de negócio, e, mais raramente, bailes e grandes festas.

Uma das minhas lembranças de criança sou eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, brincando de servir. Nessas ocasiões, quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que eu tentei fazer há treze anos era sobre ele.

Neste prólogo contextualizador o narrador fornece algumas informações: que havia uma tentativa de realização de um filme 13 anos antes, que este filme mostrava a casa da família, então abandonada, e que, além da

família, moraram na casa muitos empregados, entre eles o mordomo Santiago, personagem ao qual o filme se dedica.

A narração deste primeiro trecho, sobre a montagem das três fotografias, dimensiona algo que será recorrente no filme, que é o sentimento de abandono e ausência, imposto pelo descompasso temporal ao qual estão sujeitos o documentarista e seu personagem. A voz *over* será, ao longo do filme, o desejo de presença que procurará ressonância no espectador.

3.4.2 Reflexão sobre o material

Após esta introdução começa o documentário “propriamente dito”, com as cenas da equipe de filmagem chegando ao apartamento de Santiago. A partir deste ponto, o espectador entra em contato com o universo do mordomo. A narração, um pouco menos lenta que no prólogo, é acompanhada de uma trilha também mais dinâmica. O narrador apresenta Santiago, fala de seu apartamento no Leblon, que serviu para as gravações da equipe. Logo na primeira fala de Santiago, percebe-se a tentativa de apagamento de sua espontaneidade em se relacionar com João Salles. Ele pergunta se pode começar sua fala afirmando que fará o depoimento “com todo o carinho”, ao que o documentarista responde um sonoro “não”.

Após as primeiras falas da personagem, a voz *over* retoma a questão do filme interrompido detalhando as ideias iniciais para a montagem de *Santiago* (2007). São mostradas as imagens do roteiro de 1992, o glossário que João Salles criou para descrever como ele enxergava o mundo de Santiago, a única sequência que sobrou da montagem da época, o fracasso do documentarista: “Foi o único filme que não terminei”.

A cena que se segue, do elevador do prédio descendo para o térreo, marca a passagem para outro tempo do filme, que é o presente, da montagem atual. O narrador comenta sobre a herança que Santiago deixou com seus escritos e pela primeira vez, fala, também, pela memória dos irmãos.

Santiago morreu poucos anos depois dessa filmagem. Dele restaram 30.000 páginas e nove horas de material filmado, além da minha memória e da memória dos meus irmãos.

O filme recomeça, desta vez com o parêntesis (reflexão sobre o material bruto). É a nova tentativa de João voltar à casa e a Santiago, tendo o filme como um dispositivo para a própria reflexão. A voz *over* se coloca a serviço. Narra uma experiência muito particular de João Salles que foi encontrar o mordomo ao piano e surpreender-se com seu fraque, para estabelecer uma conexão com os afetos que o motivariam a contar o episódio na primeira montagem e agora.

João Salles diz que talvez falasse sobre a experiência no passado achando que ela dizia respeito apenas a Santiago e que agora, ele já sabe, também lhe diz respeito porque tratava-se de uma tentativa de Santiago de ensiná-lo “uma certa noção de respeito”. Neste trecho é a voz *over* que povoa o corredor da casa com os passos do menino João Salles rumo às notas do piano.

O narrador reforça o caráter de autoficção que podemos atribuir à voz do filme: “aqui eu apareço ao lado de Santiago”. Trata-se de uma imagem na qual João Salles aparece ao lado do mordomo. O “eu” que enuncia não corresponde ao “eu” que vemos na imagem congelada. O narrador comenta: *Pelos próximos cinco dias, eu seria um documentarista e ele, o meu personagem. Ou, ao menos naquele momento, assim que me parecia.*

Mais à frente, João Salles dirá que ambos nunca deixaram de ser patrão e empregado e somente a partir dessa compreensão é que ele consegue recuperar seu projeto.

As falas de Santiago que seguem são encadeadas conforme a ordem estabelecida pela narração. Dessa forma, como num jogo de pergunta e resposta, mas, sobretudo obedecendo a um formato bastante comum no telejornalismo, a voz *over* comenta “Nesse primeiro dia, pedi a Santiago que falasse de sua infância”. Seguindo assim a fala do empregado, sobre o período em que viveu com a avó na Argentina.

Ouvimos a voz *off* de João Moreira Salles interrompendo e dirigindo as gravações, especialmente a performance de Santiago. Somente ouvimos a voz original do documentarista nestas falas. Quando Santiago de maneira descompromissada fala suas rezas em latim, João Salles pede que Santiago se concentre e repita as orações.

Há dois tipos de interrupção da fala de Santiago. A que é feita no material bruto, e a voz *over*, com suas considerações. Segue um longo trecho do filme com uma extensa fala de Santiago para chegar até o narrador, que agora conta que o mordomo não estava acostumado a receber pessoas, que vivia só, cercado “da obra de toda sua vida” que, em 1992, não havia despertado o interesse do documentarista.

Aquilo que João Salles não se preocupou em detalhar na época, com Santiago vivo, o faz agora por meio da voz *over*, como um narrador delegado, se apropriando das histórias que não foram contadas então pelo mordomo. Como um modo de ampliação da voz de Santiago, há um esforço canalizado pela voz *over*, em detalhar aquilo que era mais importante para Santiago que são seus escritos.

Em 1992, não me interessei em saber o que essas páginas continham. E, no entanto, ao longo de mais de meio século, Santiago escrevera a história dos grandes homens. Nenhum duque era obscuro demais, nenhuma dinastia merecia o esquecimento.

Nota-se a preocupação do texto em mostrar o quanto Santiago era uma figura singular, com uma lógica de pensamento peculiar. João Salles procura, ao retomar o filme, abarcar a complexidade da personalidade de Santiago, seus hábitos, gostos e solidão. A dimensão do tempo no discurso de Santiago. Santiago tem tempo, João Salles tem pressa, dando ordens ao mordomo que não sabe se deve parar o relógio.

A voz *over* segue, ocupa quase a metade do filme. No trecho seguinte o narrador afirma que sua memória de Santiago se confunde com a memória da casa. Fala de sua família, o pai “um homem de negócios”, embaixador e ministro. E o papel de Santiago como “o senhor dos salões”. A casa da infância do documentarista seria um palácio para o mordomo, que imaginava viver entre a nobreza. Para Santiago, seu maior reconhecimento havia sido um brinde, com champanhe francesa, durante um aniversário que “comemorou” trabalhando.

Há interferências bastante pontuais como o trecho em que a voz *over* informa que Santiago gostava de dançar. Nesse momento o narrador novamente não fala apenas por si, mas pelos irmãos, utilizando o plural da primeira pessoa.

Uma das boas lembranças que eu e meus irmãos guardamos da nossa infância é Santiago tocando castanholas ao som de uma música que nós não conhecíamos, mas que certamente não era espanhola.

Nunca nos esqueceremos disso.

O narrador então volta aos escritos de Santiago, para explorá-los um pouco mais e reforçar a ideia de que o mordomo “nunca foi previsível”. Sua dança das mãos é prova disso.

Inicia-se mais um bloco do filme, que é mais dedicado a reflexividade, separado pelo intertítulo “Maneiras de filmar um documentário”. O comentário em voz *over* coloca várias questões sobre a possível manipulação das imagens gravadas. João Salles, na voz do irmão, conclui “Assistindo ao material bruto, fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”. Neste trecho Santiago aparece repetindo várias vezes a descrição dos quadros que havia na parede.

Na ânsia de deixar (dessa vez) Santiago falar, João Salles e os montadores do filme evitam os cortes e temos mais acesso à imaginação de Santiago. No comentário em voz *over* podemos perceber a aproximação do documentarista com o universo fabuloso de Santiago. O filme vai ganhando outro ritmo, mais doce e terno e a voz *over* reflete a mudança.

Santiago, que podia se imaginar em qualquer época, em qualquer civilização, escolhe sonhar que é nobre durante a Revolução Francesa. Deslocado e fora de lugar até nos sonhos, sua imaginação o levava a um mundo mais antigo e menos moderno, mais europeu e menos sul-americano. A um mundo que julgava melhor. Lutadores de boxe viravam gladiadores romanos; a casa de meu pai, um palácio em Florença.

A poesia de Santiago é incorporada a voz do narrador que conta a história de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, uma história de amor salva pelo esquecimento por Dante, mas também por Santiago quando a copia, e por João Salles quando a descreve no filme. A narrativa encaminha-se para o final com as considerações deste narrador que conhecia tão bem o personagem Santiago que acaba por absorver o propósito do mordomo, de manter vivas as histórias e os nomes que batia à máquina.

Santiago passou a vida lutando para que seus personagens não fossem esquecidos. Era uma guerra quase perdida. Ele sabia. O número

avassalador de histórias e de personagens acaba por trair a intenção de preservá-los, mas nem tudo se perde. Santiago me deixou restos de milhares de histórias.

Alguém abdicou do trono, outro fundou um reino. Um homem tinha un hijo bastardo, em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham con lenta hermosura. Em outro lugar alguém murió en la primavera.

Alguém aparece também no primeiro livro do Ramayana, e devido a certas circunstâncias, na Bósnia, uma mãe tentou em vão defender seu filho. No deserto, alguém se defendeu jogando areia no rosto de um certo Hiong-nou, de quem nada sei.

Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto outro morreu tan novo.

Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai.

Em Portugal, havia um homem honrado e de boa fazenda, e também Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: "Pobre Júlio".

Os dois trechos seguintes da narração destacam palavras de Santiago sobre a passagem do tempo e a velhice.

Santiago sugeria que a vida podia ser lenta, mas não era suficientemente lenta.

A voz *over* estabelece a conexão com o tempo presente, com o João Salles que reconhece não ter entendido a mensagem de Santiago e que, hoje, também reflete sobre a passagem do tempo.

No tempo presente o narrador assume que gostaria que essa história (do filme) fosse também dos pais e irmãos, que a memória de Santiago e da casa da Gávea são da família. Fernando Moreira Salles, como o narrador João, lê seu próprio poema, sobre o pai.

Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai:

Dele, hoje, plantei as cinzas

Virando a terra com meus irmãos.

Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância.

E ainda:

No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil.

Pena, eu lá não brinco mais.

A consciência do tempo presente, mudado, antecede a reflexão do narrador sobre os tempos mortos que aqui aparecem mais claramente quando Santiago aguarda para começar a falar. O tempo morto, que vem antes e depois das cenas, que está nos restos das imagens e que normalmente seria cortado, serve aqui para revelar ainda mais o que era reservado, íntimo e que inclusive, não poderia ser dito, ou mostrado.

João Salles escreve sobre a distância que o separava do mordomo, na época da filmagem e conclui que desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre os dois.

...eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

A voz *over* enfatiza que nem mesmo a tentativa de Santiago de falar do que seria mais íntimo para ele foi atendida por João Salles. O filme termina com um “pós-escrito edificante” no qual o narrador/personagem pondera sobre a vida sobre um trecho de *Viagem a Tóquio*, do cineasta Yasujiro Ozu. É o ponto final para um João Salles melancólico, que como seu mordomo, e a moça do filme, suspeitam que a vida não faz muito sentido.

Ramos (2012) afirma que João Salles se incrimina neste documentário pelo tipo de composição narrativa que pensou em fazer, em montagem alternada de planos extradiegéticos, e pelo tipo de encenação construída que havia sido imposta à Santiago. A esta altura Santiago já está morto e o tom do filme é de crítica à atuação do documentarista. Em vez de deixar Santiago falar e desenvolver sua fascinante personalidade diante da câmera, o diretor teria, em 1992, apenas reproduzido os cacoetes de uma relação de classe.

Diferenciando a encenação construída, própria do documentário clássico, da encenação direta do documentário moderno, esta subdividida em encena-ção e encena-afecção Ramos (2012) afirma que o fato de se incriminar, ou culpar-se, faz com que Salles “praticamente não fale”, lançando mão da voz de seu irmão para ocupar o posto daquele que enuncia em primeira pessoa.

De fato, a “verdadeira” voz de João Salles é ouvida no filme por meio da voz *off*, quando pergunta ou dá ordens à Santiago. A esta voz identificamos o documentarista do passado, equivocado e que buscava construir um tipo com o qual não tivesse nenhuma relação. As várias vezes com que Santiago tenta se referir (carinhosamente) ao “Joãozinho”, ou à ex-empregadora, são refutadas com violência. Qualquer aproximação entre sujeito que filma e sujeito representado é refutada.

Em 1992, João Salles e sua equipe, no apartamento de Santiago, não se abrem à circunstância da tomada, à presença do “sujeito com a câmera” (Ramos, 2012) que poderiam proporcionar a nós, espectadores, a “experiência da intensidade da vida” (Tomasim, 2009, p.66).

João Salles recorre, portanto, a voz do irmão, para diferenciar a voz o sujeito que dá ordens, que não se abre ao campo do indeterminado e que não reconhece seu lugar de fala, com a voz do narrador que circula outros afetos.

Safatle (2015) afirma que é o desamparo, o afeto (ou paixão) que tem a força necessária às grandes mudanças na sociedade e a criação de sujeitos. Podemos considerar que foi o desamparo em relação a um passado que não poderia ser modificado o que mobilizou João Salles a fazer as coisas outro modo.

Se o documentário surge como um dispositivo adequado para os rearranjos da memória (Tomaim, 2009, p.68), João Salles se utiliza do personagem Santiago para recriar suas memórias e as de sua família na Casa da Gávea. Quando o faz, por desejo de encontrar o que lhe parece mais íntimo, ou filiando-se às tendências do documentário contemporâneo que busca um efeito do real (Feldman, 2008, p.36), o documentarista coloca na voz *over*, a dimensão afetiva do filme.

Reconhecendo que sua relação com Santiago sempre foi a de patrão e empregado João Salles pode finalmente assumir seu lugar de fala, recuperar o projeto do filme, e realizar seu pós-escrito “edificante”. O comentário em primeira pessoa aproxima o meganarrador João Salles do personagem Santiago e em última instância, como personagem de uma autoficção, encena-afecção, porque embora não vejamos seu rosto, é o narrador que agencia a experiência da memória se reinstalando no presente,

refletindo sobre o passado e “convidando os espectadores a observar silenciosamente, contemplar as dores de um recordar”, (TOMAIM, 2009, p.67)

Quando retoma o filme, João Salles procura compreender a subjetividade do mordomo numa empreitada de superação da ausência (de um devir). Uma cena emblemática é a dos sacos plásticos que voam fazendo transcender a poética do encontro por meio dos personagens Francesca da Rimini e Paolo Maletesta. Estas imagens são as únicas que foram captadas posteriormente para o documentário.

Santiago estava no outono da vida como aparece no bloco conclusivo do filme e havia tentado falar sobre o envelhecer. No tempo morto é que vemos Santiago com o olhar atual de João, envelhecido e solitário. Ramalho (2015) afirma que onde falha o discurso a expressividade do corpo pode nos ajudar a acessar o sujeito que a câmera busca investigar. A interdição da fala de Santiago na primeira tentativa de filme, é de certa forma, “compensada”, com a supervalorização de seus gestos e tempos no documentário final. Como a cena da dança das mãos, por exemplo.

Se na primeira tentativa de montar o filme João Salles procurava uma narrativa com o mínimo de ruídos, “limpa”, o caminho é oposto agora, de forma a ampliar a potência que o filme tem de nos afetar. O componente afetivo aumenta a complexidade das relações entre sujeitos que tem suas posições sociais e valores.

Nichols (2005, p.82) afirma que, desde a década de 1970, o documentário tem adotado estratégias de representação do mundo histórico que transmitem perspectivas “mais pessoais, individuais”, abrindo mão da voz do saber, das autoridades ou especialistas. Tais estratégias serviriam “para estabelecer credibilidade e convicção, já que o cineasta começa com o que conhece melhor – a experiência familiar – e, dela, estende-se para o mundo exterior”.

A voz *over* de *Santiago* (2007) extrapola o próprio conceito da voz peridiegética. Não é apenas a voz do meganarrador, colocando-se em primeira pessoa, mas é a voz que articula os afetos mobilizados no passado com os do tempo presente, possibilitando não somente um encontro com o sujeito filmado, mas sobretudo um encontro do cineasta com seu lugar de fala, que reconhece

a reconstrução da memória na interação com todos os atores sociais envolvidos no filme.

3.5 Conclusão

Na última fase do trabalho de João Salles para o cinema há dois momentos que marcam uma trajetória em direção ao reconhecimento de seu lugar de fala e suas implicações na interação com os personagens. No primeiro momento, em *Nelson Freire* (2002) e *Entreatos* (2004), João Salles mergulha na estética do direto, aderindo (mesmo que parcialmente) ao documentário observativo que favorece um distanciamento, sobretudo ao abrir mão do recurso explícito da voz *over*. Sua preocupação é mostrar o que costumeiramente não aparece nos filmes, como os bastidores da campanha política, ou como se comporta um grande pianista atrás do palco, com sua vida cotidiana.

João Salles continua falando de uma exterioridade, mas perto do lugar onde sempre esteve: o poder, a política, a cultura refinada. O que está em jogo quando João Salles mostra os bastidores da campanha presidencial de Lula? A preferência de não usar a voz *over* representa mais que uma escolha estética porque nesse caso, João Salles prefere não se arriscar e deixa que o filme “fale por si”. A voz *over* é utilizada em *Entreatos* (2004) somente no prólogo, gravada pelo próprio João, que narra suas escolhas para o filme.

No documentário *Nelson Freire* (2002) não há utilização de voz *over*. Além da entrevista com o pianista há outras duas vozes que “falam” no documentário por meio da leitura de duas cartas. São vozes “conhecidas” de João Salles, que tem relação com a narrativa e que são utilizadas em momentos chave de aproximação do espectador com o universo do filme.

O uso da voz *over* volta a fazer sentido em um segundo momento dessa última fase com *Santiago* (2007), quando o cineasta encontra a própria história e assume o discurso em primeira pessoa. É com *Santiago* (2007) que o documentarista mais procura falar de dentro. O texto que Fernando Moreira Salles lê é pautado pela relação do cineasta com o mordomo e com suas memórias.

O que João Salles pretendia “esconder” na montagem de 1992, ele evidencia no segundo filme, colocando em destaque sua relação com o sujeito representado. A proximidade entre o sujeito e diretor aumenta o efeito de realidade mobilizando afetos que conferem autenticidade a narrativa. Se na primeira tentativa de retratar o mordomo ele buscava um tipo, um personagem, agora é a experiência e os afetos que falam mais alto num ato de reparação à memória e de construção de um monumento à história da família na Casa da Gávea.

As relações de poder e subordinação entre a família e o mordomo, antes esmaecidas por uma estética que privilegiava a construção de um personagem pictórico, passam a evidenciar o ponto de vista do autor colocando diretamente sua experiência com o tema, por meio da narração em primeira pessoa.

Incriminando-se pelo tipo de encenação construída imposta à Santiago na primeira montagem do filme, João Salles procura dar à voz over, a dimensão afetiva do passado. É por meio da narração na primeira pessoa que emergem as emoções, as dores do recordar.

A voz over em *Santiago* (2007) encena-afecção em oposição à tentativa de encenação construída imposta ao mordomo na entrevista, quando a presença do documentarista e sua equipe, no apartamento do mordomo, não proporcionava a nós, expectadores a experiência da intensidade da vida transcorrendo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

João Moreira Salles assina como diretor dez produções para o cinema e a TV entre 1987 e 2007. Realiza mais dois trabalhos experimentais: *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1989), e *Dois Poemas* (1992), além do curta-metragem *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra* (1999), fazendo parte da equipe de quatro diretores. Entre *China, O Império do Centro* e *Santiago*, o cineasta utiliza o recurso da voz *over* de maneiras distintas. As primeiras séries para a TV Manchete, *China, O Império do Centro* (1987) e *América* (1989) são constituídas da voz *over* mais tradicional do cinema documentário expositivo. A narração é feita por um ator, uma voz masculina profissional que apresenta a China, ou os EUA sob a perspectiva do meganarrador (autor dos textos). Nesta primeira fase o narrador das séries é o ocidental/estrangeiro que vai a um país completamente diferente e mostra ao espectador como ele “é”. Em *América* o narrador é o viajante, que já conhece aquele país. A voz *over* é determinante das relações que se estabelecem entre o documentarista e os sujeitos filmados, bem como é determinante da relação entre espectador e filme. A experiência que se tem ao assistir as séries é acabada e moldada pela voz *over* sem nenhum tipo de abertura à indeterminação.

Em um segundo momento da carreira, João Salles produz para a TV a cabo. Realiza também *Jorge Amado* (1995) sob encomenda. Seus programas demonstram um autor em busca de sua identidade, há uma aproximação gradual com o Cinema Direto. Nessa segunda fase que compreende *Jorge Amado* (1995), *Futebol* (1998), *Notícias e 6 Histórias Brasileiras* (2000), entre 1995 e 2000, a voz *over* é completamente modificada, aparece um narrador “afetivo”, que se importa com a história que está contando, como é o caso de *Futebol* (1998), aparece também pela primeira vez, a narração do próprio João Salles que faz o prólogo de *O Vale*, episódio de *6 Histórias Brasileiras* (2000).

Os programas realizados nesse período são voltados para as questões identitárias, numa chave oposta ao olhar globalizado dos primeiros filmes. Em vez do olhar do estrangeiro, para o estrangeiro, aqui João Salles fala de dentro, para dentro. Busca os temas recorrentes sobre o pensamento

identitário no Brasil: em *Jorge Amado* (1995) a miscigenação e a tentativa de construção de uma democracia racial, com relevo na obra de Gilberto Freyre; na série *Futebol* (1998) as cadeias de formação dos atletas do esporte mais praticado no País com suas contradições e desafios; em *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) a questão da violência e da segurança pública nas grandes cidades; nos dois episódios de *6 Histórias Brasileiras* (2000), a degradação ambiental e o crescimento das religiões pentecostais em regiões periféricas das cidades. Em consonância com a proposta da construção de sujeitos na interação com o cinema cada programa elege um personagem a partir do qual se articula a discussão dos temas como o próprio Jorge Amado, ou o pastor Jamil (Santa Cruz).

Nessa fase João Moreira Salles procura se abrir à indeterminação do mundo histórico, das circunstâncias do momento da gravação, ao que ocorre enquanto a câmera está ligada. O sujeito da câmera se faz presente, como constituinte da voz do cineasta, ou meganarrador. A voz *over* não mais determina, mas é determinada por afetos e relações que se estabelecem com o filme, numa gradual transição para a terceira e última fase da obra de João Salles.

Os últimos filmes, realizados para o cinema, constituem uma terceira fase na qual são as questões da intimidade e do afeto, de estar próximo da experiência do cinema, que mais importam a João Salles. Nesta etapa o cineasta produz *Nelson Freire* (2002), *Entreatos* (2004) e *Santiago* (2007).

A voz *over* aparece em um prólogo de *Entreatos* (2004), gravada pelo próprio João Salles, e depois no documentário em primeira pessoa de *Santiago* (2007). Neste último trabalho a voz é a do meganarrador, que reconhecendo seu lugar de fala evidencia as relações de poder e subordinação entre a família e o mordomo, bem como o próprio mecanismo de construção do documentário. Em oposição ao tipo de encenação construída que João Salles propôs a Santiago quando colheu seu depoimento em 1992, o documentarista/personagem, por meio da voz *over*, encena-afecção com a narração em primeira pessoa. A narração agora é completamente determinada pelas interações e relações que se estabelecem nesse complexo aparato do cinema.

Em um primeiro momento, João Salles procura retratar o estrangeiro, como estrangeiro e, para tanto, utiliza a voz *over* treinada, profissional, de um ator conhecido do público, mas que fala de uma exterioridade, sem se relacionar com aquilo que narra. Já no segundo momento, João Salles opta por deslocamentos da voz do narrador, procura o narrador afetivo, que se relaciona desta vez com os temas abordados. No terceiro e último momento abordado na pesquisa, João Salles procura falar de personagens, como um personagem. A voz do narrador se confunde com sua própria voz porque trata da experiência e dos afetos, não mais de temas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLAR, José Carlos. Planejando o acaso. *Escrever Cinema*. 2003. Entrevista. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/planejando_o_acaso.htm>. Acesso em: 9 dez. 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHION, Michel. *A Audiovisão*. Lisboa: Ed. Texto e Grafia, 2011.
- COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema - Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers Du cinema, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2004.
- DOANE, Mary Ann. A voz do cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 457-475
- FELDMAN, Ilana. O apelo realista. *Revista FAMECOS*, n. 36, p. 61-68, 2008.
- GAUDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora UnB, 2009.
- LINS, Consuelo. O Ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE, João F.; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Novos Rumos da Cultura da Mídia: Indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 143-157
- LINS, Consuelo. Imagem e Tempo na Série *Futebol* de João Salles. In: *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (org.) Estudos de Cinema – Socine II E III*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 193-198
- MOLFETTA, Andrea. O heroísmo no documentário contemporâneo ou 'Entreatos' e a herança do Cinema Direto no Brasil. In: MACHADO JR, Rubens; DE LIMA SOARES, Rosana; DE ARAÚJO, Luciana Corrêa. *Estudos de Cinema Socine VII*. Annablume, 2006. p. 233 - 240
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens da TV têm tempo? In: NOVAES, Aduino (org). *Rede Imaginária, televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.73-84.

RAMALHO, Fábio. O afeto no documentário brasileiro contemporâneo, entrevista à Renato Contente. *Multiplot!*, 2015. Entrevista. Disponível em <<http://multiplotcinema.com.br/2015/03/entrevista-o-afeto-no-documentario-brasileiro-contemporaneo/>>. Acesso em: 18 set. 2016.

RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 81-96

RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luis Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Editora Senac, 2000.

RAMOS, Fernão. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Revista Rebeca*, v. 1, n. 1, p. 16-53, 2012.

RAMOS, Maurício. Maurício Ramos, diretor-geral da VideoFilmes, entrevista à Ana D'Angelo. *Cinema sem Fronteiras*, 2010. Entrevista. Disponível em: <<http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/mauricio-ramos-diretorgeral-da>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALLES, João M. Planejando o acaso, entrevista à José Carlos Avellar. *Escrever Cinema*, 2003a. Entrevista. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/planejando_o_acaso.htm>. Acesso em: 9 dez. 2013.

SALLES, João M. João Moreira Salles, documentarista, diretor de "Nelson Freire", entrevista à Pablo Villaça. *Cinema em Cena*, 2003b. Entrevista. Disponível em: <<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=720&cdcategoria=7>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

SALLES, João M. E agora Santiago?, entrevista à Luiz O. Zanin. Blog Luiz Zanin. *Estadão*, 2007a. Entrevista. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/e-agora-santiago> >Acesso em 18 set. 2016.

SALLES, João M. Faixa comentada de Santiago. *SANTIAGO*. Direção de João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007b. DVD, son., P&B.

SALLES, João M. Em busca do intransferível. Entrevista com João Moreira Salles realizada por Rafael Urban. *Julliette Revista de Cinema*. 2009. Entrevista. Disponível em:

<<http://www.julietterevistadecinema.com.br/Blog/Blogger2/2010/12/11/b971877b-46bf-45be-9d0b-2d9a8d321916.aspx>> Acesso em 09 jan. 2014.

SALLES, João M. Entrevista concedida pelo documentarista por e-mail à Patricia Lauretti. 2014.

SALLES, João M. Entrevista concedida ao crítico Carlos Alberto Mattos. Faróis do Cinema. *Canal Brasil*. Direção: Marcelo Laffitte. Episódio 11. Temporada 1. Exibição dia 27/05/2015 CANAL BRASIL Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/programas/farois-do-cinema/episodios/10568.html> > Acesso em 15 set. 2016

SOBRINHO, Gilberto A. Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. In: *ALCEU* - v. 13, n. 26. p. 86 - 103 - jan./jun. 2013

SANTIAGO por escrito. Transcrição integral da fala do narrador e do personagem. João Moreira Salles, 2006. Encarte de DVD.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como chave para a nossa memória afetiva. *Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 32, n. 2, p. Pág. 53, 2009.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 2011.

WATTS, Harris. *Direção de Câmera – Um manual de técnicas de vídeo e cinema*. São Paulo: Summus, 1999.

XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. “Cinema brasileiro contemporâneo”. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Agenda brasileira: temas de uma sociedade em mudança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Filmes e séries

CHINA, o império do centro. Direção: João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, Tycoon, 1987.

AMÉRICA. Direção: João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes. Co-produção: Tycoon, Dwd, Cameras Continentales, 1989.

JORGE Amado. Direção: João Moreira Salles. Produção: Ravina e VideoFilmes, 1995.

FUTEBOL. Direção: Arthur Fontes e João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes. GNT. 1998.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: VideoFilmes, 1999.

6 HISTÓRIAS brasileiras. Direção: João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes,

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes, 2004.

NELSON Freire. Direção: João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes, 2003.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Produção: VideoFilmes, 2007.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2007.
- BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.197-221.
- CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão – A arte e técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- DIEGUES, Caca. Prefácio. In: GUIMARÃES, Dinara Machado. *Voz na luz: psicanálise e cinema*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- FREIRE, Marcius. *Jean Rouch e a invenção do outro no documentário*. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_marcius_freire.pdf>. Acesso em: 15 maio 2011.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo*. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus 2007.
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: UNESP, 2003.
- MOURÃO, Maria Dora & Labaki, Amir. *O cinema do real*. (org). Maria Mourão e Amir Labaki. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário, In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005a.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RENOV, Michael. *Investigando o Sujeito: uma introdução*. In: MOURÃO, Maria Dora Genis; Labaki, Amir. *O cinema do real*. (org). São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SCHEINFEIGEL, Maxime. Estilhaços de Vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). In: *Revista Devires – Cinema e humanidades*. Vol. 6, N. 2, pp. 12-27, Julho/Dezembro de 2009. Disponível em

<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n2/download/02-Maxime.pdf> Acesso em 18 nov. 2011

SOBRINHO, Gilberto. A Caravana Farkas e o moderno documentário brasileiro: introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. In: *Estudos de Cinema. Socine IX*. São Paulo: Socine, 2008. p. 155-162.

STAM, R. The Hour of the Furnaces and The Two Avant-Gardes. In: BURTON, Julianne. *The Social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, Digital Research Library 2009.

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

WAJNBERG, Daniel; MARCELO, Janot; CAMARGO, Maria Sílvia. (2003). *O elogio do recato*. Disponível em: http://www.criticos.com.br/new/artigos/critica_interna.asp?artigo=269 acesso em 10 jun. 2011.

ANEXOS:**Voz *over* em China, O Império do Centro (1987)**

Prólogo:

Hong Kong, uma da manhã. Na cidade que nunca pára homens e automóveis são banhados pela luz avermelhada dos luminosos. Este movimento ininterrupto de imagens vai continuar ainda por muitas horas. Como se a velocidade fosse a única força motriz da cidade. Ir cada vez mais rápido em Hong Kong representa um fim em si. Não importa o que se faz. Mas a velocidade com que se consegue transformar a realidade. De dia o fluxo ainda é maior. Tudo pode ser comprado. Tudo deve ser vendido. O homem aqui vive no vácuo desta velocidade que dá o ritmo à cidade.

Hong Kong levou ao extremo a lógica do desenvolvimento capitalista. Um mundo dominado pela ética da transformação, pela vontade de seguir cada vez mais rápido, de estar constantemente na ponta do processo. Os prédios parecem cenários do próximo Blade Runner. Cada um é erguido para ser maior que o outro. HK persegue uma modernidade que de tão procurada nunca é alcançada. Esta é a lógica do ocidente levada ao extremo. É também a última fronteira do mundo que nos é conhecido.

A poucos quilômetros daqui as imagens não são as mesmas. Aqui terminam nossas referências e começam um mundo à parte. Aqui começa o domínio da China. O Império do Centro.

Vinheta de abertura

Capítulo 1 – “Por trás da máscara”

Ópera de Pequim. Os atores terminam de se maquiar. O branco é a cor dos traidores. Simboliza a violência e as conspirações. O vermelho é a cor da lealdade. As pálpebras e a sobrancelha são enegrecidas. É a marca da coragem. Em pouco tempo o herói e o impostor vão se enfrentar em cena. A maquiagem é uma espécie de atalho simbólico do personagem. Conhecendo a convenção das cores, o espectador já sabe o que pode esperar de cada um deles. O rosto vai sendo modelado. Os traços vão sendo redefinidos. O ator lentamente desaparece atrás de uma máscara, muitas vezes desumana, quase sempre demente.

Começa o espetáculo. O ator deforma sua voz que soa cortante como o fio de uma lâmina. A ópera é toda feita de convenções. Aqui, nada é exatamente o que parece ser. Uma volta em torno de si, não é apenas uma volta, mas a indicação de que uma batalha se espalhou por todo o império. Quanto mais giros, mais total é a guerra. Para o chinês a ópera de Pequim é seu divertimento cotidiano. Para nós, ocidentais, ela é o emblema de uma cultura que por muito tempo foi considerada insondável.

Quando os primeiros ocidentais chegaram na China no final do século 13, Egito, Mesopotâmia, Grécia e Roma já haviam desaparecido. A China era a última sobrevivente das antigas civilizações. Eles penetraram num mundo isolado e autosuficiente. De uma diversidade impressionante. Os estrangeiros não conseguiram entender os hábitos chineses. E acharam essas imagens indecifráveis. Tiveram a sensação de estar em um outro lugar, em que tudo parecia acontecer de forma diferente. Alguns ainda tentaram compreender esta diferença. Mas foram poucos. A maioria optou por um caminho mais fácil, o da banalização. O país milenar, se tornou um enorme clichê. A China não é obscura, é difícil, diz um provérbio Chinês. Grande parte desta dificuldade está na história de um País que sempre lutou contra povos invasores, as guerras eram infundáveis. Com o tempo, os chineses aprenderam que o que estava para além de suas fronteiras era perigoso, e resolveram proteger-se.

A Grande Muralha. O monumento que melhor representa a imagem que a China tem de si mesma. Um país recluso, protegido por uma barreira permanente entre a barbárie de fora, e a civilização de dentro. Como a muralha, existem outros símbolos desta necessidade de reclusão.

Cidade Proibida, no centro de Pequim. Pátios tão imensos que podiam abrigar mais de dez mil soldados perfilados. Atrás de cada muro, há um outro, atrás de cada pátio, há mais um. No centro deste labirinto, protegido de todos os olhos, morava o imperador. Daqui, invisível, ele comandava seu império. O imperador era o próprio filho do céu. E reinava sobre uma nação que desde muito cedo, aprendeu a se chamar Zong Wo – O Império do Centro – a morada da civilização no meio do mundo bárbaro.

Exército de terracota. Seis mil soldados em formação de combate para proteger a tumba de Ching Txin Wan Li – o primeiro imperador chinês. Soldados e cavalos, todos em tamanho natural, cada rosto diferente do outro.

O exército foi descoberto por acaso, em 1974. Por dois mil anos, Ching Tsin Wan Li conseguiu se isolar do mundo.

Templo do céu. O mais recluso, de todos os lugares do império. Aqui o imperador vinha conversar com os deuses. Nos telhados, animais míticos protegiam a cerimônia. No chão, muros bloqueavam a entrada e a visão dos não iniciados.

O isolamento não é um privilégio dos imperadores. Essa família mora numa (...) a típica casa de Pequim. O traçado é simples: um pátio interno cercado pelos quatro lados. A menina pode tocar acordeom...o pai pode passear.com a filha pois eles gozam daquilo que a avó chama de uma liberdade protegida: do lado de fora, na rua, ninguém vê ou ouve nada. A clausura é um sintoma chinês.

A última e talvez a mais poderosa muralha da China: a linguagem. *Sul Fan* tem treze anos e é considerado um mestre na arte da caligrafia. Ele começou com três anos de idade. Reproduzindo poemas escritos há mais de quatro mil anos. Poemas que podem ser lidos até hoje, por qualquer criança ginásial. É como se os egípcios de hoje, ainda escrevessem hierógrafos. Nenhum outro país conservou os mesmos códigos por tanto tempo.

Uma aula de caligrafia em uma escola de Xangai. O professor ensina ao aluno como segurar corretamente o pincel. Os alunos copiam atentamente os ideogramas dos grandes mestres. Poucas vezes uma linguagem traduziu com tanta eficácia, os valores de uma cultura. É o que explica o professor.

Fala professor (legendas)

“A caligrafia surgiu há cerca de 4 mil anos. Os ideogramas que estas crianças estão copiando, típicos da dinastia Tang, que floresceu por volta do ano 600. Toda a nossa tradição está contida nesses ideogramas. É fundamental para a nossa cultura aperfeiçoar e dar continuidade a essa arte. Através da caligrafia as novas gerações herdaram a sabedoria que nossos antepassados nos deixaram”

Em torno desta imensa memória a China construiu uma identidade cultural que ninguém conseguiu abalar. Este país pode ter sido ocupado, mas jamais foi conquistado. Ninguém, nenhum estrangeiro conseguiu penetrar nem se apossar do Império do Centro.

Voz over em América:

O Blues é uma definição possível da América.

As estradas e o deserto também.

A cidade sem limites, os imensos prédios.

Mas há uma outra maneira de ver essas paisagens já visitadas. Um olhar que mostre que o conhecido pode ser diferente. /

Um olhar estrangeiro, capaz de resgatar o vigor da aventura americana.

Alguém que vinha de longe, do outro lado da fronteira.

Uma pequena cidade no coração do México, poucas pessoas estão na rua, e as que estão param. Os gestos são mínimos. Há um respeito pelo tempo, em tudo que permanece, nos muros, nos monumentos, as pedras e principalmente a memória. Todo mexicano sabe que seu mundo é maior que a cidade que o cerca.

Ao lado dos postes e das vielas, existem os mitos, as crenças, os sacrifícios astecas, e a conquista espanhola. Trata-se de um mundo que existiu e existe, marcado no rosto de cada um, e retido na memória. De um tempo que resiste. Ou como mostra Eisenstein em seu belo “Que viva México”, que se confunde com o próprio mexicano. Ele não se distingue mais das pirâmides. Sua história é tão sólida quanto a pedra. Elas são sua referência no mundo. Junto com o sangue espanhol, elas dizem ao mexicano quem é, de onde veio e porque está ali. O México é contemporâneo de seu passado.

Uma estação de trem, as pessoas aguardam. Se forem para o norte, encontrarão outro lugar, uma terra diferente que segundo o poeta Octavio Paz se opõe ao México como o vento se opõe à montanha. Lá não há permanência, o que conta é o futuro. O que ainda não aconteceu. Na voz do poeta, esta é a síntese da América.

Entrevista “Se o destino do homem é não saber, arriscar-se e penetrar no desconhecido. Esta é a lição que os Estados Unidos nos deram: penetrar no desconhecido”.

1º capítulo: Movimento

Uma academia de boxe em Los Angeles. Esses lutadores ainda não são campeões. A maioria chega cedo, sai tarde, e sonha com Ali, com Joe Louis E Tyson. Querem chegar ao topo, e sabem que não tem muito tempo. Já há gente a frente. Com um pouco de sorte alguns conseguirão e quando

abandonarem o gueto de onde vieram estarão cumprindo uma das vocações básicas da sociedade americana: movimentar-se.

A idéia de movimento, qualquer movimento, pertence a América desde os primeiros instantes de seu descobrimento.

Quem vem para cá vem de longe e como chegou seguiu em frente, contaminando toda a geografia. Os viadutos, as estradas e as pontes estão em todo lugar, e para os americanos, eles têm o mesmo estuto de paisagem que a montanha ou o rio. Fazem parte do cenário.

O viajante é o personagem essencial desse movimento. Pessoas em curso, que seguem em frente e se fascinam com a visão de uma paisagem constantemente se alterando, jamais igual.

Na década de 50, alguns artistas se seduziram por essa ideia e resolveram encarar o mundo através da janela de um carro. Robert Frank foi um deles. Um fotógrafo que veio da Suíça, para fazer um dos retratos mais definitivos da América moderna.

“Eu me lembro que a primeira coisa que me impressionou quando cheguei à Nova York foram os carros na autoestrada. Fiquei surpreso. Nunca havia visto tantos carros, assim tão cedo.

Robert Frank percebeu que para ver a América era preciso ser ágil. Optou por um carro e cruzou o país.

“Foi através dessa viagem que comecei a olhar a América com mais cuidado, através da minha câmera. É sempre mais interessante pegar um carro e simplesmente seguir em frente. Fui percebendo pelo caminho o que valia a pena ser visto. As fotos foram surgindo sem que eu tivesse uma idéia pré-concebida das imagens que estava procurando”.

Havia uma certa melancolia nas fotos de Frank. Mas havia também a descoberta de uma América orgulhosa, consciente de sua força e absolutamente fascinada pelo ícone maior de sua cultura: o carro.

E assim Frank fotografou uma América em curso, em que as pessoas iam ao cinema sem sair do carro, se admiravam com a diversidade do país e com a ideia de poder cada vez ir mais longe.

Esse espírito modificou a América e em certo sentido ainda a modifica. O viajante passa, mas há sempre algo que permanece. Ele deixa marcas, elas estão por toda a América. Nenhum outro país por exemplo transformou a

arquitetura de beira de estrada num dos símbolos mais reconhecíveis de sua cultura.

Nas cidades, à beira de estrada é substituída pelo universo drive-in. Não há por exemplo como entrar nesse banco, pode-se apenas atravessá-lo. Mas se um único banco pode parecer um exemplo menor, não há como negar a força do movimento que gerou cidades inteiras. A história de Los Angeles é a história de suas freeways. A cidade não existiria sem elas. As calçadas desapareceram, e Los Angeles se espalhou, imensa. Morar aqui é praticamente habitar um veículo. A cidade síntese de um país que aboliu a carteira de identidade e a substituiu pela carta de motorista. Aqui o repouso é sempre reticente.

Estas pessoas estão na missa, participando de uma espécie de liturgia eletrônica, a palavra divina através do rádio. Concentradas elas rezam. O que não seria estranho se o coral que elas ouvem não estivesse a dois passos de distância, em frente ao estacionamento. O sermão acaba, não se faz o sinal da cruz, buzina-se. Corre o dinheiro, as portas da imensa catedral se fecham encerrando mais um domingo da teologia drive-in.

Se há algo de estranho na figura do fiel confinado em seu veículo é que ele transforma um ato de repouso e concentração, em mais uma etapa de seu percurso. O caubói com seu cavalo parece ser diferente. Mas algo os une. Como explica Bill Justin, ele também é um nômade.

“O caubói é alguém sem destino. Fica aqui um tempo, depois lá. ”

Seu movimento, porém, tem um sentido.

“Ele quer ver o que está do outro lado daquela colina”

As pessoas estão animadas em Paruf, uma cidadezinha no meio do deserto californiano. É dia de rodeio.

Os caubóis correm, laçam e insistem, mas na maioria das vezes os bois são mais talentosos. Esses vaqueiros são profissionais itinerantes. Chegam de manhã, partem à tarde. São caubóis. Mas como explica um dos astros do dia, são caubóis diferentes.

“Somos como motoristas de caminhão”.

O caubói e a estrada, dois personagens a espera de uma síntese e um filme conseguiu realizá-la: Easy Rider

A história de uma viagem. Talvez a última grande travessia da América que o cinema tenha filmado. O enredo é clássico: abandonar tudo e seguir em frente.

Sem cavalos. Mas não importa. Para seu diretor, Dennis Hopper é como se eles estivessem ali.

“Vejo Easy Rider como um faroeste. Ao invés de andar a cavalo eles andam de moto. São americanos, são fora-da-lei. Eles contrabandeam drogas mas poderiam estar roubando gado. São pistoleiros, são perigosos. Enfim, possuem todas as características clássicas dos aventureiros, dos solitários, dos sem-destino.”

Easy Rider é uma odisseia pelo espaço americano, e como toda odisseia ele é também um retrato pelo fascínio pela imensidão. Hoje os herdeiros do filme continuam atraídos pelo território. Mas suas geografias se estreitaram, tornaram-se claustrofóbicas.

“Viram como eles riscaram a letra “c”?

Agora sabemos que estamos em território vermelho. Este é o domínio deles. (policial).

Bairro de Watts em Los Angeles, um subúrbio pobre, de negros, porto-riquenhos e cubanos. Este é o domínio das gangues. Numa área reduzida 150 mil membros divididos em grupos lutam pela manutenção do território. As fronteiras são rígidas. Cada esquina é demarcada, cada rua. Quem os ultrapassa, morre.

“Na área sudeste de Watts ocorreram 120 assassinatos e na sudoeste um pouco mais de 100. Só em três distritos, mais de 400 pessoas foram assassinadas no ano passado”.

Colors, de Dennis Hopper. 20 anos após Easy Rider, o perfil da rigidez do rebelde americano. Pertencer a uma gangue é sobretudo pertencer a um código. Além do território, cada grupo possui uma música, uma dança e principalmente uma cor. Essa família por exemplo pertence aos azuis. Tudo é azul, do pente da irmã a camisa do menino. Ninguém fere as regras. Qualquer outra cor deve ser neutra. E para saber qual é o tom preponderante, basta olhar os cartazes em volta.

É uma questão de reconhecimento. As pessoas pertencem a uma mesma gangue porque dividem os mesmos gestos, a mesma ética, a mesma cor. O inimigo é quem utiliza os códigos inversos.

Nesta cena de colors, os azuis se encontram com os vermelhos. Um lado é o avesso do outro. A própria linguagem é cifrada.

Para entendê-la é preciso ser um iniciado.

(Policial). Isto diz que great street, uma gangue aqui de Watts, está em guerra com outro grupo, os crips o C riscado significa que eles vão matar os crips. O número 187 corresponde a assassinato no Código Penal. E assim eles declaram suas guerras.

“Quem não é azul aqui, que se cuide. Todas estas cores de merda? Cuidado...”

“Algumas coisas eu posso dizer, outras não. Você sabe, às vezes isso aqui é como um Vietnam”.

“Se você vai ser um gangster você vai ser um gângster”.

“É. E ninguém pode nos mudar. Nós somos o número 1. Esse é nosso território. E não se esqueçam disso”.

As gangues são a versão contemporânea da máfia de 40 anos atrás. Garotos pobres, geralmente imigrantes de primeira ou segunda geração que acreditam que o crime é o caminho mais rápido para o sonho americano. ”

“Quando se é um jovem americano, há algo de fascinante em relação à morte. Que seja a morte num carro veloz, ou qualquer outra forma de morte violenta. Eles desafiam a morte para mostrar que não a temem. Não significa muito morrer.

Talvez para esses jovens a figura do herói seja importante. E para eles, morrer violentamente seja o verdadeiro ato heróico. ” (Hopper)

As gangues e seus heróis são exemplo máximo da importância que o território tem na América. Como em Los Angeles, os guetos estão em toda parte.

Nova York, a cidade cosmopolita por excelência. Aberta ao mundo, mas, paradoxalmente uma cidade enclausurada em seus pequenos redutos.

Harlem. Um enclave miserável no coração da metrópole mais rica do planeta. Nas avenidas que o limitam, uma calçada é o primeiro mundo. E a outra, o terceiro. Em outros pontos da cidade caminha-se pela Ásia, pela China precisamente. Uma China acanhada, bem menor que a matriz, que começa numa rua e se extingue cinco esquinas adiante.

Mas o exemplo mais surpreendente fica na outra margem do rio.

Brooklin. Confinados em poucos quarteirões uma colônia de judeus ortodoxos, tenta recriar um pedaço das ruas que deixou para trás. Seja em Varsóvia, Praga ou Leningrado. Eles vieram para a América, mas poderiam estar em Israel. No estreito espaço em que habitam, pouca coisa difere de um bairro em

Tel-aviv ou Jerusalém. A cada gueto que se cruza penetra-se em outros códigos, outros idiomas, uma outra história. Eles são o reflexo de um país feito pelos fragmentos de outras culturas. Um país de estrangeiros e, de certa forma, quem vem para a América traz consigo suas próprias fronteiras. Elas são sutis, não estão traçadas em lugar algum, mas na América todos a respeitam.

Entrevista com João Moreira Salles – janeiro de 2014

- Os programas China, o Império do Centro e América trazem uma narração bastante característica do documentário clássico. Como você vê hoje esse tipo de voz no documentário?

Não tenho mais interesse nesse tipo de narração. Não se trata de uma censura a quem a utiliza. Apenas não tenho mais as convicções que tinha quando fiz China e as outras séries que seguem esse mesmo formato.

- A voz *over* pode ser usada ou é um tabu?

Se fosse tabu, eu seria o primeiro a incentivar o seu uso. Não tem lugar para essa história do que pode e não pode. Tudo pode, contanto que o diretor use com inteligência, originalidade e convicção. O que não pode é usar por preguiça, repetindo o que todo mundo faz, num processo industrial que é o avesso da ambição de querer trazer um elemento novo para o debate.

- Porque José Wilker foi escolhido para a narração dos dois primeiros programas? O que a voz dele representava?

Ele é um bom narrador, com uma bela voz. Na época, até onde me lembro, ele não tinha o hábito de fazer narrações. Havia gente especializada nisso, grandes locutores. Wilker trazia um certo frescor, seu tom era mais autoral, menos genérico. Era a voz do cara de Dona Flor. Soava moderno, acho. As pessoas associavam um rosto à voz, não era Deus falando.

- No meu estudo de mestrado considero que o narrador nesses primeiros programas é também uma espécie de personagem que tem como base o “olhar do estrangeiro” descrito pelo Nelson Brissac Peixoto. Em China *o estrangeiro* seria *o ocidental*, e em América *o viajante*. Você concorda?

Acho uma hipótese razoável. Não que tenha pensado nisso na época. É preciso levar em conta que, na década de 80, a China era outro planeta. Já os

Estados Unidos, além de ser um país do Ocidente, tinha o cinema. A gente não precisava ir até lá para conhecer, o país vinha até nós. E isso nos dava uma sensação de que pertencíamos à América (mais até do que aos Estados Unidos). Estrangeiros pela metade, portanto. A gente viaja para lá mais para ver com os próprios olhos o que já conhecemos (os arranha-céus, o oeste americano, os desertos, etc) do que para descobrir o que nunca vimos antes.

- Há uma mudança a partir de Jorge Amado, você direciona o olhar para o Brasil. Ao mesmo tempo começa a experimentar diferentes usos para a voz. No Jorge Amado é Alberto Flaksman. O que motivou a escolha dessa voz? Você considera essa narração impessoal? Era sua intenção? (inicia lendo trechos de antropólogos contrários a miscigenação e depois também lê trechos de Capitães de Areia)

É exatamente o contrário. Abe, um amigo, não era um narrador profissional. Sua voz, ainda que bonita, é destreinada, a voz de um amador. Corresponde a um não ator, a uma pessoa comum que fala sem empostação e técnica.

- É verdade que há duas versões de Jorge Amado feitas por você, e que uma delas você não assina? (a que foi exibida no canal Francês)

Não, eu não assino a versão de Notícias que foi exibida na França.

- Em Futebol você descarta a narração no terceiro episódio. Por qual motivo? E nos dois primeiros o que a voz de Rubem Fonseca pode significar no programa? Minha avaliação é de que o narrador aqui se aproxima de um “pai”, observador das histórias que conta. Você buscava um narrador mais “afetivo”?

Ainda mais do que no caso do Abe, a voz do Rubem Fonseca é o oposto do que se imagina ser uma voz treinada. Até mesmo a dicção é ruim, uma espécie de pecado mortal da narração. Gosto dela exatamente por isso: é suja, parece saída da rua. Não passou por uma aula de adestramento vocal. Fazia sentido para o primeiro programa, uma história de amadores. Como Arthur e eu achamos que havia funcionado, nós convidamos o Rubem para narrar o segundo episódio. Mas posso estar te dando a falsa impressão de que nós o convidamos após longuíssimas discussões conceituais a respeito do sentido da narração. Não foi tão cabeça assim. Acontece que Rubem Fonseca é notoriamente arredio a toda exposição pública. Não dá entrevistas para jornal, não aparece em programa de televisão. Sabíamos que ele gostava muito de futebol e achamos que seria bem bacana para a série se ele topasse narrá-la.

Encaramos a coisa como uma espécie de desafio. Quando ele aceitou, achamos que era um feito: o escritor recluso que recusava todos os convites topou aparecer (ao menos, oralmente) num projeto meio clandestino de dois caras jovens.

Quanto ao terceiro programa, é o que mais se aproxima do que queríamos fazer desde o início: filmes de observação, em que as seqüências contam a história sem necessidade de narração. Como não detínhamos a técnica, fracassamos nos dois primeiros episódios, que por isso mesmo são documentários bem mais convencionais.

- Em 6 histórias brasileiras os dois episódios O Vale e Santa Cruz. O Vale tem a sua voz no início, é a sua primeira narração, você gosta de colocar a sua voz? Qual é o peso de ter a sua voz nos filmes que você fez? Tem o Flaksman novamente que lê inventários, etc, novamente percebo que é uma voz distante. Faz sentido?

Salvo engano (faz muito tempo que não revejo os programas) minha voz aparece muito pouco, só para dar o contexto. Não achei que valia a pena chamar alguém só para isso. É simples assim. Não gosto de minha voz e evito usá-la sempre que posso. É uma das razões (não a única) pela qual não narrei Santiago. Quanto ao Abe, é como disse: ele é um amigo e tem uma voz natural (não empostada) que me agrada muito.

- Santa Cruz é a voz de Marcos Sá Correa, me parece novamente o narrador afetivo, que procura uma aproximação com as pessoas e as histórias filmadas. O que contribui para que a gente veja a voz *over* dessa forma?

Não me lembro dos trechos narrados pelo Marcos. Como ele é meu co-diretor nos dois episódios, talvez nos tenha parecido natural que ele fizesse a narração. Nem sempre esse tipo de decisão é resultado de grandes reflexões. Sei apenas que 6 histórias é uma colaboração entre documentaristas e jornalistas. Durante a parceria, nos pareceu importante, a nós documentaristas, incorporar certos procedimentos do jornalismo, e um deles é evitar artifícios, encenações, etc. Um narrador profissional – ator, locutor, etc – soaria estranho. Talvez você tenha relacionado uma voz comum, não treinada e nem mesmo necessariamente bonita, a alguém mais próximo. Afinal, amador pertence ao mesmo campo semântico de afeto.

- Percebi que muitos, a maioria de seus trabalhos, apresenta uma espécie de prólogo, em que temos um narrador. Mesmo em *Entreatos*, que está mais para o Cinema Direto e *Notícias de uma Guerra Particular*, que depois não tem narração. Porque você faz essas introduções? É uma coisa meio jornalística não?

Acho que esses prólogos estão mais presentes nos documentários que têm mais afinidade com narrativas jornalísticas: os dois episódios de 6 histórias, Notícias, Entreatos. Em espírito, eles são muito diferentes da narração de América, por exemplo, cujo tom é bem mais ensaístico. Aqui estamos nos fatos, não há grandes vôos. A função é localizar o espectador. Cumprido esse objetivo, posso me calar para que o encadeamento das seqüências, não mais a voz, organize o filme.

- Li pesquisas que consideram que você buscava um tipo sociológico em alguns de seus projetos. Notícias seria um deles. Você concorda? O que isso influencia no uso da voz?

Não sei bem o que isso quer dizer.

- Na minha pesquisa digo que na última fase do seu trabalho, quando produz para o cinema, te preocupam as questões da intimidade, e dos bastidores, seja do Nelson Freire, do Lula, ou de você mesmo. Você percebe isso?

Antes de tudo, me preocupavam mais as questões do cinema documental. É como se o tema deixasse de ser tão importante quanto a maneira de narrá-lo. São filmes que me interessam mais do que os outros exatamente por esta razão. Neles, tento realizar certas ideias a respeito do cinema não ficcional. No caso de Entreatos, explorar como um filme pode ser não apenas um registro degradado do grande momento histórico – as cenas que aparecem são todas de momentos fracos da campanha, e se adquirem força é por estarem organizadas numa narrativa que lhes confere mais impacto do que tiveram quando vividas. Em Nelson Freire, tentar fazer um filme sem uma espinha dorsal rígida, em que as cenas se sucedem sem necessidade interna, evitando, contudo, que a narrativa pareça desestruturada; e também estabelecer uma distinção entre o privado e o íntimo, mostrando o primeiro e evitando o segundo. Em Santiago, ver qual a fronteira (se alguma) entre a ficção e a realidade, entre a encenação e a verdade, etc. Mas entendo o que você

propõe, e concordo que, nesse caminho, acabei falando do que é menos público e mais privado, chegando, no fim da linha, a tratar de mim mesmo.

- A voz da narração em Santiago é de seu irmão. Você chegou a pensar em gravar? Porque não o fez?

Gravei e, como sempre, não gostei de minha voz. Além disso, como já disse em outras ocasiões, achei que a voz do Fernando introduzia uma camada adicional de ficção ao filme, que afinal de contas trata disto. Mas não é uma ficção inteiramente distante de mim, logo artificial, o que aconteceria no caso de um ator, mas uma ficção cheia de proximidade, já que a memória daquela casa também é dele.

- O Fernando teve alguma direção? Ele já tinha experiência em narração? O que você achou do resultado?

Sim, eu o dirigi, mas só para dizer quando falar mais rápido ou mais devagar, mais alto ou mais baixo, coisas muito simples. O resto foi com ele mesmo. Achei a narração dele muito bonita.

- A narração é fundamental em Santiago. Da mesma forma como a voz *over* tradicional ela direciona nosso olhar, mas tem um sentido muito diferente e uma relação com o público de muita proximidade. Por quê?

Por que é essencialmente uma narração pessoal? Por causa do afeto nela encerrada? Por que trato de saudades, memórias? Sei lá, deixo isso com você.