



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**DAYANE DE ANDRADE**

**O cinema investigativo de Errol Morris e suas táticas de construção fílmica  
em um cinema social**

Campinas

2017

**DAYANE DE ANDRADE**

**O cinema investigativo de Errol Morris e suas táticas de construção fílmica  
em um cinema social**

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Multimeios, do  
Instituto de Artes da Universidade  
Estadual de Campinas, como  
requisito para obtenção de título de  
Mestra em Multimeios.

Orientador: Fábio Nauras Akhras

Este exemplar corresponde à versão final da  
dissertação defendida pela aluna Dayane de  
Andrade, e orientada pelo prof. Dr. Fábio  
Nauras Akhras

Campinas

2017

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** FAPESP, 2015/05850-8

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

An24c Andrade, Dayane de, 1991-  
O cinema investigativo de Errol Morris e suas táticas de construção fílmica em um cinema social / Dayane de Andrade. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Fabio Nauras Akhras.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956. 2. Morris, Errol, 1948-. 3. Documentário (Cinema). 4. Encenação. I. Akhras, Fabio Nauras, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The investigative cinema of Errol Morris and his tactics of film construction in a social cinema

**Palavras-chave em inglês:**

Brecht, Bertolt, 1898-1956

Morris, Errol, 1948-

Documentary films

Staging

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestra em Multimeios

**Banca examinadora:**

Fabio Nauras Akhras [Orientador]

Silnei Scharten Soares

Ernesto Giovanni Boccara

**Data de defesa:** 30-08-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

DAYANE DE ANDRADE

ORIENTADOR: FÁBIO NAURAS AKHRAS

### **MEMBROS:**

PROF. DR. FÁBIO NAURAS AKHRAS

PROF. DR. ERNESTO GIOVANNI BOCCARA

PROF. DR. SILNEI SCHARTEN SOARES

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

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

DATA DA DEFESA: 30/08/2017

## AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo nº 2015/05850-8, pela bolsa de mestrado concedida no período de dois anos, o que possibilitou a realização desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio de bolsa de mestrado concedido.

À Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, e todos seus funcionários que possibilitam o funcionamento desta universidade.

Ao Prof. Dr. Fábio Nauras Akhras, orientador desta pesquisa, pela paciência e dedicação em todo este processo, e pela contribuição com todo seu conhecimento.

Ao Prof. Dr. Silnei Scharten Soares, membro de minha banca de defesa, que acompanha meus trabalhos desde o período da graduação, sempre contribuindo com seu conhecimento e me auxiliando em todos os caminhos acadêmicos.

Ao Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, membro de minha banca de defesa, pela disponibilidade de seu tempo, e pelo interesse nesta pesquisa.

Aos professores participantes de minha banca de qualificação, Prof. Dr. Marcius Cesar Freire e Prof. Dr. Alfredo Suppia, pelas sugestões e correções de meu trabalho.

Às minhas grandes amigas Rosângela e Isamara, por estarem ao meu lado em todo esse processo, por transformarem momentos difíceis em risos e por estarem presentes nos momentos de reclamações e de noites mal dormidas.

Aos meus pais Eloina e Adir, por serem o alicerce que me mantém em pé em momentos de dificuldade, por todo o carinho e amor dedicados a mim, por serem os principais incentivadores de meus estudos e pelo auxílio em todos os momentos de minha jornada.

Aos meus irmãos Andréia e Aldir, pelo companheirismo e pelo carinho de sempre, estando ao meu lado em todos os momentos.

Aos meus sobrinhos Danilo, Cassiano e João Miguel, por tornarem a vida muito mais leve, trazendo momentos de alegria em meio aos períodos árduos desta pesquisa.

## RESUMO

A pesquisa estuda a obra documental do cineasta americano Errol Morris, que compreende o período de 1978 até os dias de hoje. Especificamente serão realizadas análises dos documentários *The Thin Blue line* (1988), *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr* (1999) e *The Fog of War* (2003). A partir da relação entre cinema e sociedade, objetiva-se neste estudo compreender como o cineasta parte de seus personagens para investigar e promover discussões acerca dos problemas sociais e políticos da sociedade americana. Para tal compreensão, é necessário analisar as formas de construção fílmicas utilizadas pelo cineasta, tentando identificar táticas de distanciamento nesta construção.

**Palavras-chave:** Bertolt Brecht, Errol Morris, Documentário (Cinema), Encenação.

## ABSTRACT

This research studies the documentary work of american filmmaker Errol Morris, which covers the period from 1978 to the present day. Specifically, will be conducted analyzes of the documentaries *The Thin Blue Line* (1988), *Mr. Death: The rise and fall of Fred A. Leuchter Jr.* (1999) e *The Fog of War* (2003). From the relation between cinema and society, this study aims to understand how the filmmaker starts from his characters to investigate and promote discussions about the social and political problems of american society. For this understanding, it is necessary to analyze the forms of filmic construction used by the filmmaker, trying to identify tactics of detachment in this construction.

**Keywords:** Bertolt Brecht, Errol Morris, Documentary (Cinema), Staging.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>A ideia de um cinema social .....</b>	<b>12</b>
<b>3</b>	<b>Errol Morris: um cineasta de muitas facetas.....</b>	<b>14</b>
3.1	A entrevista pelo dispositivo Intertron e sua influência no documentário de Errol Morris	15
<b>4</b>	<b>Confluências entre o cinema documental e o teatro.....</b>	<b>21</b>
4.1	Encenação - conceito adaptado diante de um método documental de cinema .....	21
4.2	Distanciamento documental - uma proposta de adaptação de um conceito brechtiano.....	29
4.2.1	O papel do ator no distanciamento .....	36
4.2.2	Como pensar o distanciamento no documentário? .....	41
4.2.3	O efeito de distanciamento: espectador .....	45
4.2.4	O efeito de distanciamento: Ator/personagem .....	46
4.2.5	O efeito de distanciamento: A cena, os elementos cênicos, a música .....	48
4.2.6	O efeito de distanciamento: o diretor .....	49
<b>5</b>	<b>Análise fílmica: as formas de construção do documentário de Errol Morris e táticas de distanciamento .....</b>	<b>52</b>
5.1	The Fog of War .....	52
5.2	Mr. Death .....	64
5.3	The Thin Blue Line .....	73
<b>6</b>	<b>Considerações finais.....</b>	<b>81</b>
	<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>85</b>
	<b>APÊNDICE A – Ficha técnica dos filmes analisados .....</b>	<b>89</b>

## 1 Introdução

Esta pesquisa teve início no ano de 2015, porém meu interesse pelo célebre cineasta Errol Morris começou um ano antes, quando tive conhecimento de sua obra a partir de uma mostra de seus documentários realizada pela caixa cultural do Rio de Janeiro no ano de 2013. Não tive naquele momento a oportunidade de assistir a mostra de seus filmes, mas a notícia deste evento me despertou interesse e me fez querer saber mais sobre esse documentarista, até então desconhecido para mim. Assistindo aos seus documentários e pesquisando sobre sua carreira, fiz então minha escolha de torná-lo meu objeto de estudo nesta pesquisa.

Errol Morris, que iniciou sua carreira como cineasta em 1978, pode ser considerado hoje um dos maiores e mais bem-sucedidos documentaristas americanos, e também uma grande influência para o campo documental. No entanto, seu trabalho ainda é pouco conhecido aqui no Brasil, salvo os pesquisadores do campo documentário. Os estudos e pesquisas sobre sua obra são mais escassos ainda.

Errol Morris é um dos poucos cineastas que iniciou sua carreira nesse campo já com um filme documentário de longa-metragem, e não com uma ficção ou curta, como normalmente acontece. Seu primeiro filme *Gates of Heaven* (1978) foi muito bem recebido pela crítica, dando um grande impulso na carreira do diretor, conhecido até então por não seguir adiante com seus projetos. Felizmente, para o público e para o cinema, Morris seguiu sua carreira de cineasta, realizando basicamente documentários, que é o que nos interessa nessa pesquisa.

Realizando um mapeamento de toda a obra do diretor americano, e uma análise bem geral de suas temáticas, podemos situar seus filmes em dois nichos de temáticas diferentes. Um primeiro nicho que trabalha com temas corriqueiros, banais do cotidiano, histórias excêntricas e personagens desconhecidos do espectador, como seus filmes *Gates of Heaven*, *Vernon, Flórida* (1981), *Fast, Cheap and Out of Control* (1997). E um segundo núcleo, no qual encontramos documentários voltados para temáticas políticas e sociais da sociedade americana, assuntos mais complexos e geralmente com personagens do âmbito público, conhecidos do espectador, caso dos filmes *The Thin Blue Line*, *The Unknown Known* (2013), *Standard Operating Procedure* (2008), *The Fog of War*, *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter*. Dentro destes dois nichos temáticos, o que nos interessa para o objetivo desta pesquisa é o segundo. Dentro deste segundo grupo de temas, optei por fazer uma análise de três documentários do diretor. Escolhi três de seus filmes que acredito contribuirão mais para este estudo, por se tratarem de filmes referentes a alguns temas mais complexos, que podem gerar diferentes influências no público que os assiste. Alguns documentários de Errol Morris

tornaram-se muito conhecidos justamente pelo tema abordado, e pela forma como o cineasta aborda esses temas. Seu documentário *The Fog of War*, no qual entrevista o ex secretário de defesa dos Estados Unidos Robert McNamara, chegou a ganhar o Oscar de melhor filme documentário no ano de seu lançamento. Outro documentário que abordo nesta pesquisa, *The Thin Blue Line*, era também bastante cotado para ganhar um Oscar, porém não pôde concorrer com alegação de ser um filme “ficcional demais” para concorrer como documentário (deixo as discussões sobre essa linha tênue entre documentário e ficção para mais adiante). Outro filme desta pesquisa também gerou muita movimentação do público e da crítica, por tratar de um personagem controverso e suas afirmações que negam os ocorridos no holocausto nazista, na segunda guerra mundial.

Esses três documentários do cineasta geraram muita polêmica, foram muito elogiados por uns, muito criticado por outros, principalmente pela forma como o cineasta abordou os temas e os personagens destes filmes. Foi justamente nestas críticas, nos possíveis motivos que as causaram, que centrei o objetivo principal deste estudo, e guiei assim minha forma de análise.

Entendo que o principal objetivo desta pesquisa é analisar como o filme documentário, a partir da forma como é construído, pode influenciar o público e sua opinião sobre determinadas questões. Tendo em vista que um filme documentário é construído principalmente por duas partes, o documentarista e os personagens do filme, guiamos alguns objetivos específicos, como: a) entender como o cineasta constrói seu filme; b) analisar como os personagens encenam no filme; c) identificar dentro da construção fílmica táticas de distanciamento. A partir destes três pontos buscamos refletir sobre o papel do documentarista nestes filmes que tratam de assuntos mais complexos, como o cineasta deve agir na construção de seu filme nesses casos? Sabendo que o cinema, principalmente o cinema documentário, possui grande influência sobre o público, como o cineasta deve guiar seu filme para que não haja um entendimento errado por parte do público? Tentaremos responder essas questões no decorrer dessa dissertação.

A primeira parte da dissertação se debruça sobre a carreira do cineasta Errol Morris, fazendo um parâmetro de todo o trabalho do diretor para que o espectador possa adentrar em suas peculiaridades e compreender melhor seu trabalho como cineasta. Falaremos da carreira, das facetas, e também dos métodos utilizados pelo diretor para construir seus filmes. É nesta parte também que nos propomos a esclarecer sobre o dispositivo utilizado pelo cineasta em alguns de seus filmes. Tal dispositivo, batizado pelo cineasta como Interrotron, passou a ser utilizado pelo diretor a partir de seu filme *Fast, Cheap And Out Of Control*, e desde então

Morris não parou de fazer uso deste método que possui grande importância e influência no objetivo que pretendemos alcançar nessa dissertação.

A segunda parte é voltada para pensar algumas confluências entre o cinema documental e o teatro. É necessário esclarecer ao leitor alguns pontos, visto que fazemos uso de dois conceitos importados do teatro para o cinema, e que incluímos aqui no cinema documentário. Um conceito é já bastante conhecido do leitor que se propõe a estudar o cinema, falamos do conceito de *Mise-en-scène*, ou, como traduzimos nessa dissertação, encenação. É necessário ressaltar que há diversas divergências sobre esse conceito, e diversos pontos de vista a se trabalhar, porém nos atentamos nesta pesquisa principalmente aos estudos do professor Fernão Pessoa Ramos, que há anos se dedica às pesquisas acerca da encenação documentária. Já o conceito de distanciamento brechtiano encontra uma complexidade maior, visto que é próprio do teatro e ainda não muito trabalhado no cinema, muito menos no cinema documental. Arrisco-me a dizer que o uso deste conceito para o campo documentário, talvez seja ousado demais de minha parte, mas para meu objetivo neste trabalho, e diante da falta de conceitos que abrangessem o que eu tinha em mente, vi a necessidade da importação deste conceito. De antemão esclareço aqui que não é objetivo desta pesquisa encontrar no cinema documental de Morris um cinema dito brechtiano, ou afirmar que seus filmes fazem parte dessa forma cinematográfica, visto que este é um trabalho de pesquisa mais complexo e que pode ser deixado em aberto para futuros trabalhos. O que proponho nesta pesquisa, quando recorro a alguns dos pontos do distanciamento de Bertolt Brecht, é identificar dentro dos documentários analisados características que se assemelhem às características de distanciamento teatral proposta pelo dramaturgo alemão.

A terceira e última parte desta dissertação é dedicada à análise dos filmes propriamente dita. A análise se divide em três partes, sendo cada parte dedicada a um filme analisado. Optamos por fazer uma análise separada de cada um destes filmes, visto que cada qual trata de um tema diferente, e alguns diferem também no método usado por Morris. O primeiro filme a ser analisado é *The Thin Blue Line*, filme de 1988, no qual o cineasta se debruça sobre um caso de assassinato de um policial em Dallas, no Texas, ocorrido no ano de 1976. O segundo filme é *Mr. Death*, realizado no ano de 1999, que trata de mostrar a história de Fred A. Leuchter Jr., considerado um dos maiores engenheiros dos E.U.A, sendo responsável por construir e aprimorar aparelhos utilizados nas execuções de pena de morte, e que passa a ser um grande negador do holocausto em determinado momento de sua vida. O filme que segue é *The Fog Of War*, de 2002, no qual aborda o personagem controverso de Robert McNamara, ex

secretário de defesa dos E.U.A pelos governos de Kennedy e Johnson, e peça importante na guerra do Vietnã.

## 2 A ideia de um cinema social

No dia 28 de dezembro de 1895, no Salão Grand Café, em Paris, os Irmãos Lumière faziam uma apresentação pública de seu novo invento chamado Cinematógrafo. Exibiram neste dia um filme, o qual mostrava a chegada de um trem na estação. A ilusão de realidade criada por este novo invento foi tão grande, que fez o público sair correndo da sala de projeção. É essa impressão de realidade, criada pelo movimento na arte cinematográfica, que faria desta nova arte um grande sucesso, e atrairia tanto o público. Como afirma Bernardet (2000), e também Metz (1972), é esse movimento que difere o cinema de outras artes, e dá a forte impressão de realidade, como se o cinema reproduzisse a vida como ela é.

No documentário, a questão de realidade é mais forte ainda, pois este estilo cinematográfico trabalha com asserções próprias do mundo histórico e seu transcorrer. Sendo assim, “um filme documentário se propõe a apresentar informações reais sobre o mundo fora do filme.”<sup>1</sup> (BORDWELL; THOMPSON, 1996, p. 42, tradução nossa)

Entende-se então o documentário, de modo amplo, como uma narrativa composta por vozes que estabelecem asserções sobre o mundo histórico, e se lançam ao espectador, o qual as recebe como asserções do mundo. Mas o cinema documentário não é um simples registro da realidade, apoiando-nos em Perez “[...] o documentário nunca é um registro direto da realidade, mas sempre uma construção inclinada, de alguma forma”<sup>2</sup> (PEREZ, 2006, p. 13, tradução nossa).

É impossível dissociar o cinema documentário das questões de realidade e verdade, o público no geral assiste a estes filmes esperando que aquilo seja realmente a verdade, há uma grande credibilidade no documentário. Isso faz também com que esta obra tenha importante impacto e influência sobre o público que a recebe. Quando Paul Wells (1999) faz uma breve definição do documentário, ele fala também que o documentário é conhecido normalmente por um ponto de vista particular, em que aborda e procura solucionar um problema social, o qual está relacionado com o público, e potencialmente o afeta. É importante considerar então, que o documentário possui um forte papel social, e também um grande poder de conscientização e influência sobre o público e sua sociedade.

---

<sup>1</sup> A documentary film purports to present factual information about the world outside the film.

<sup>2</sup> [...] documentary is never a straightforward record of reality, always a construction slanted in some way.

O cinema é comumente visto como forma de entretenimento, um ponto de fuga da realidade e do cotidiano de seus espectadores. Mas muito além do entretenimento, o cinema também pode ter uma vocação social e política, pode tratar dos problemas de uma sociedade de forma crítica, estabelecendo asserções que promovam debates, podendo implicar em uma transformação no meio social.

Paul Rotha (1952) reconhece a importância e o valor do cinema de entretenimento na sociedade moderna, e acredita que sua função não é amortecer a consciência social do público. Porém, é no cinema documentário que ele coloca as questões de maior importância para a sociedade; é ao cinema documentário que ele designa o poder de influência e transformação social.

Não estamos propondo nesta pesquisa um recorte entre cinema de entretenimento e cinema de críticas sociais, pois essas duas questões podem perfeitamente confluir em um mesmo filme, e este recorte não é nosso objetivo. Porém, o filme documentário trabalha muito mais, e de forma muito mais assertiva com problemas relacionados à sociedade. Nas palavras de Rotha:

Resumidamente, eu olho para o cinema como um poderoso, se não o mais poderoso, instrumento de influência social de hoje; e considero o método documentário como a primeira tentativa real de uso do cinema com propósitos mais importantes do que o entretenimento.<sup>3</sup> (ROTHA, Paul, 1952, p. 25, tradução nossa).

Para além das *Atualidades* dos irmãos Lumière, ou as chamadas *Cenas da vida real*, que procuravam documentar ações do cotidiano, foram alguns dos primeiros cineastas, como David Griffith e Charles Chaplin, que realizaram filmes já com uma preocupação sociopolítica em seus tempos. Porém, foi nos anos 20, com o surgimento das vanguardas, que o documentário se afirmou em sua vocação social e política, como por exemplo, em cineastas como Eisenstein e Pudovkin do Formalismo Russo, o qual veio a influenciar, assim como Neo-Realismo Italiano do Cinema Moderno, o cineasta Glauber Rocha e o surgimento do Cinema Novo aqui no Brasil, na década de 50.

Outros dois nomes são importantes ao falar dos documentários voltados para estas questões, são eles Jean Rouch, a partir de 1947, e Frederick Wiseman, a partir de 1967. Este último tem dedicado grande parte de sua vida ao estudo da sociedade americana, a partir de seus documentários que abordam algumas instituições dos E.U.A. Alguns de seus filmes tratam

---

<sup>3</sup> Briefly, I look upon cinema as a powerful, if not the most powerful, instrument for social influence today; and I regard the documentary method as the first real attempt to use cinema for purposes more important than entertainment.

de assuntos como o exército americano (*Basic Training*, 1971; *Manoeuvre*, 1979; *Missile*, 1987), a polícia e os tribunais (*Law & Order*, 1969, e *Juvenile Court*, 1973), um convento (*Essene*, 1972), a produção e o consumo de carne (*Meat*, 1976).

No documentário contemporâneo, dois cineastas possuem grande visibilidade no E.U.A, trabalhando também com questões referentes à sociedade americana, são eles Michael Moore, e Errol Morris, cineasta ao qual essa pesquisa é dedicada.

### 3 Errol Morris: um cineasta de muitas facetas

Nascido em 1948, E.U.A, o cineasta Errol Morris, que está entre os principais documentaristas contemporâneos, adquiriu grau acadêmico em história, ingressando posteriormente em um programa de doutorado em filosofia, o qual não concluiu. Dentre seus trabalhos estão também vários comerciais para televisão, curtas-metragens para os *Academy Awards* 2002 e 2007, bem como para organizações políticas e de caridade, como *Stand Up to Cancer* e *Moveon.org*. Em 2000-2001, Morris dirigiu uma série de documentários-cabo<sup>4</sup>, o que Ramos (2008) chama de documentário contemporâneo clássico, para a série de televisão *First Person*, contando com 17 episódios.

Além de seus trabalhos no campo do audiovisual, Morris, um entusiasta da busca pela verdade, trabalhou como detetive particular por seis anos após seu segundo filme *Vernon, Flórida*, contribuindo para a realização de seu terceiro documentário, *The Thin Blue Line*. Neste documentário, o cineasta aborda o problema de um homem injustamente condenado à morte nos EUA. A partir de entrevistas com o condenado, o verdadeiro assassino, testemunhas e polícias, Morris chega até a verdade, o que resulta na absolvição do entrevistado. Intrinsecamente, o cineasta traz ao debate os problemas do sistema carcerário americano, suas falhas e de toda a corporação policial. Coloca-se em discussão, como plano de fundo neste filme, o sistema carcerário americano e a questão da pena de morte.

Para Plantinga (2006) Morris tenta buscar a verdade, ou algumas verdades, em seus documentários, embora também a considere extremamente difícil de ser alcançada; ainda para o cineasta a verdade não pode ser garantida por nenhum método, nem centrada em uma questão estilística, como prometia o cinema direto e seu aumento do efeito verdade, por exemplo.

---

<sup>4</sup> Documentário-cabo é um conceito proposto por Fernão Pessoa Ramos em seus estudos sobre a trajetória do documentário. Este conceito refere-se aos documentários contemporâneos, realizados após os anos 80/90. Fernão Ramos também nomeia esses documentários como documentários contemporâneos clássicos. Esse formato de documentário tem como característica o uso de diversas táticas utilizadas nos documentários clássicos que surgiram na década de 20, como uso corrente de estúdios de gravação, roteiro prévio, voz over impositiva do narrador.

Todas as facetas do cineasta, diretor de comerciais, publicitário, historiador, filósofo, detetive, estão presentes em suas obras, que trazem questões políticas, filosóficas e sociais, como se percebe nos documentários *The Fog of War*, *The Thin Blue Line*, *Standard Operating Procedure*, *The Unknown Known*, os quais apresentam, muitas vezes, personagens conhecidos já do espectador. Em contrapartida, o cineasta também adere à tradição do cinema direto de filmar pessoas comuns, trazendo histórias peculiares e, por vezes, excêntricas de personagens desconhecidos; como é o caso da série *First Person*, e seus documentários *Gates of Heaven*, *Fast, Cheap and Out of Control*, e *Vernon, Florida*. Morris trata também da natureza humana em seus filmes, e não é difícil perceber que a morte é uma questão muito presente em toda sua obra.

Entendemos o cinema de Morris como um cinema investigativo, de crítica e conscientização, com o objetivo de promover discussões acerca de alguns problemas sociais e políticos, apresentados na sociedade americana.

### **3.1 A entrevista pelo dispositivo Interrotron e sua influência no documentário de Errol Morris**

No centro da construção de sua narrativa documentária contemporânea, Morris faz uso do método da entrevista. A característica dialógica da entrevista emerge no cinema verdade, a partir da década de 60, em oposição ao estilo griersoniano da voz over, fora de campo. No precedente estilo clássico do documentário, as asserções do mundo eram asseridas por uma voz over, enquanto na entrevista a relação dialógica acontece provocada pelo cineasta (RAMOS, 2008). Para seu método de entrevista, o documentarista elaborou um aparelho chamado Interrotron<sup>5</sup>, no qual o entrevistado pode olhar diretamente para a lente da câmera que o filma e ver a imagem de Morris.

Seguindo a tendência do documentário contemporâneo, que faz uso do recurso da primeira pessoa, o diretor afirma que seu aparelho Interrotron deu início à "verdadeira primeira pessoa"<sup>6</sup> no documentário, não a sua primeira pessoa, mas a primeira pessoa do personagem. Nas palavras do cineasta:

<sup>5</sup> O nome Interrotron é uma junção das palavras em inglês "interview" (entrevista) e "terror" (terror), e foi justificado com a explicação de que no momento da entrevista este aparelho previne o medo nos entrevistados.

<sup>6</sup> Nas teorias do documentário, o documentário em primeira pessoa está geralmente relacionado ao relato subjetivo do eu, quando o diretor empunha a câmera e filma seu próprio ser, seu dia a dia, seus relatos, o diretor transforma-se em personagem de seu próprio filme diante da câmera. No entanto, ao falar que seu dispositivo Interrotron deu início à verdadeira primeira pessoa, Morris não se refere a esta forma documental. Morris faz essa afirmação, pois seu método de filmagem com o Interrotron permite que o personagem olhe diretamente para a lente da câmera que o filma, olhando assim para o espectador por consequência.

Teleprompters são usados para projetar uma imagem em um espelho de mão dupla. Políticos e jornalistas o utilizam para que eles possam ler o texto e olhar para a lente da câmera ao mesmo tempo. O que me interessa é que ninguém pensou em usá-los para outra coisa senão para exibir o texto: ler um discurso ou ler as notícias e olhar para a lente da câmera. Eu mudei isso. Eu coloquei meu rosto no teleprompter ou, estritamente falando, a minha imagem de vídeo ao vivo. Pela primeira vez, eu poderia estar conversando com alguém, e eles poderiam estar falando comigo e, ao mesmo tempo olhando diretamente para a lente da câmera. Agora, não havia olhar ligeiramente para o lado. Sem mais falsa primeira pessoa. Esta foi a verdadeira primeira pessoa. (MORRIS, 2004 *apud* ROTHMAN, 2009, p. 3-4, tradução nossa).<sup>7</sup>

Morris passou a utilizar este aparelho em seu documentário *Fast, Cheap and Out of Control*, de 1997; em seus filmes anteriores é possível notar que ainda há a inclinação do olhar do entrevistado, diferente dos posteriores ao Intertron, nos quais o entrevistado parece olhar e falar diretamente para o espectador. Esse recurso gera um efeito diferente na encenação do personagem, e na percepção espectral.

Os três filmes analisados nesta pesquisa são interessantes para entender a forma como é usado o dispositivo, e cada um tem um nível de seu uso. O primeiro documentário analisado, *The Thin Blue Line*, é filmado sem o uso deste aparelho, pois o diretor não o tinha desenvolvido ainda. É possível perceber neste filme as diversas inclinações de olhares e do rosto dos personagens, que no momento da entrevista olham geralmente para o diretor e não para a lente da câmera. O segundo filme, *Mr. Death*, é realizado já com o auxílio do aparelho, porém de uma forma comedida ainda. Sendo este o segundo filme em que o diretor faz uso de seu dispositivo, é possível perceber que seu uso na montagem final fica restrito a alguns momentos de entrevista, enquanto outras cenas com o personagem em ação são intercaladas no decorrer do documentário. Já em seu terceiro filme, *The Fog of War*, o uso do dispositivo na montagem final fica bem evidente e ocupa grande parte do filme. As únicas cenas do personagem em que a câmera o filma em ação/movimento são imagens de arquivo inseridas.

O campo do documentário voltado para questões sociais e políticas nos E.U.A também é abordado por outro cineasta bastante conhecido da contemporaneidade, o diretor Michael Moore.

---

<sup>7</sup> Teleprompters are used to project an image on a two-way mirror. Politicians and newscasters use them so that they can read text and look into the lens of the camera at the same time. What interests me is that nobody thought of using them for anything other than to display text: read a speech or read the news and look into the lens of the camera. I changed that. I put my face on the Teleprompter or, strictly speaking, my live video image. For the first time, I could be talking to someone, and they could be talking to me and at the same time looking directly into the lens of the camera. Now, there was no looking off slightly to the side. No more faux first person. This was the true first person

Os documentários de Morris, no entanto, diferem muito dos documentários de Michael Moore. Enquanto Moore trabalha de uma forma muito mais participativa, provocativa, colocando-se também como personagem e interferindo incisivamente na tomada, Morris prefere trabalhar de uma forma mais recuada, modesta como fala Plantinga (2006).

A presença do cineasta Michael Moore em seus filmes é bastante evidente, alguns até diriam exagerada, como é possível perceber nos filmes *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Sicko* (2007). Moore participa como personagem de seus documentários, entrevista e conversa com seus outros personagens, em alguns casos de uma forma bastante invasiva. No documentário brasileiro um documentarista bastante conhecido que trabalha também desta forma é Eduardo Coutinho, em seus documentários Coutinho coloca-se não apenas como diretor, mas como diretor-personagem de seu filme, aparecendo diversas vezes em cena e conversando com seus entrevistados. A abordagem de Coutinho, no entanto, não é tão agressiva como a que Michael Moore utiliza algumas vezes.

Porém, Errol Morris não adota este formato, o diretor exerce o mínimo de sua presença na tomada, sendo que o espectador nunca vê sua imagem, e são poucos os momentos que podemos ouvir sua voz. *The Thin Blue Line* é o filme que dá início ao uso da voz<sup>8</sup> de Morris em seus documentários, como resultado de um problema técnico. A partir de então, o documentarista passa a utilizar cuidadosamente este recurso, que é percebido em alguns filmes, como o documentário *The Fog of War*. Aqui, sua voz é usada para questionar algumas vezes o entrevistado Robert Mcnamara, envolvendo-se mais intensamente com o discurso do entrevistado. Acredito que *The Fog of War* seja o documentário de Morris em que sua voz sonora é usada mais vezes no filme.

Assim como muitos cineastas contemporâneos, o documentarista dá lugar às vozes dos personagens e às suas histórias, que servem de roteiro para a composição do filme, o qual ilustra, encena o que é narrado (PLANTINGA, 2006). Os personagens deixam de ser apenas entrevistados e tornam-se contadores de histórias. Um bom exemplo são seus filmes *The Thin Blue Line*, e *Standard Operating Procedure* repletos de cenas que encenam/reencenam a narração dos entrevistados, de forma dramática e com diversos elementos tidos como ficcionais, bem como seu primeiro documentário *Gates of Heaven*.

Errol Morris, Michael Moore ou Coutinho realizam documentários que diferem bastante entre si, cada um no seu formato, porém todos os três partem de um mesmo método para a realização de seus filmes, o método da entrevista. Neste estudo, entendemos que a figura

---

<sup>8</sup> Nesse sentido, estou me referindo à voz sonora do diretor propriamente, e não ao que Nichols denomina “a voz do documentário”.

do personagem nestes documentários é o ponto central, um ponto de partida e abertura para outras questões. É a partir da figura de seus personagens, que o cineasta consegue abordar problemas da sociedade americana.

O cineasta adota o método da entrevista como seu principal recurso de investigação, e como busca da verdade, rompendo com a tradição do cinema direto americano da não intervenção do sujeito da câmera. Morris afirma sobre seu documentário contemporâneo com o uso do Interrotron: "Sem câmera na mão, sem luz disponível, não há nada desse tipo. Uma câmera colocada em um tripé na frente de pessoas falando. Quebrando as convenções estilísticas, mas ainda perseguindo a verdade"<sup>9</sup> (MORRIS, 2005a *apud* ROTHMAN, 2006, p. 3, tradução nossa).

Porém, esse método também possui seus problemas, como aponta Nichols (2005), ao falar que no recurso da entrevista o maior problema é a distância da voz dos entrevistados para a voz do texto como um todo. Dessa forma, muitas vezes, o espectador percebe o discurso dos personagens como sendo legítimo, e não vê um contraponto na construção da totalidade do texto; é necessário então na narrativa documentária um texto que se sobreponha aos textos individuais dos entrevistados. É o que faz Errol Morris, assim como o pioneiro no uso de entrevistas e materiais de arquivos, Emile de Antonio.

O documentário é sempre uma construção da realidade, e essa construção é parte do papel, e da interferência do documentarista na formulação do filme. É necessário compreender então, a forma como o cineasta constrói seu filme, e o apresenta à sociedade.

No cinema de Morris, nem sempre a palavra das testemunhas é aceita como legítima, já que o documentário pode conter asserções falsas ou verdadeiras. O cineasta, sem apresentar o caráter autoritário da voz over da tradição documentária, participa do diálogo, aparecendo em certos momentos para oferecer ou retirar legitimidade, muitas vezes, de forma irônica. Como exemplo, o documentário *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* Neste documentário Errol Morris apresenta a história de Fred Leuchter, que acabou se inserindo no sistema americano de penas de morte. Foi um dos principais engenheiros a construir e aprimorar muitas cadeiras elétricas no EUA, e também outras formas de pena de morte, como forcas, gaseamento e injeções letais. Fred era a favor da pena de morte, e dizia querer trazer dignidade e o mínimo de sofrimento aos condenados na hora de suas mortes.

Aqui, de novo intrinsecamente, surge ao debate o sistema carcerário americano, e as penas de morte. E é no decorrer do filme, que o espectador descobre a outra face do

---

<sup>9</sup> No hand-held camera, no available light, no nothing of that sort. A camera planted on a tripod in front of people speaking. Breaking stylistic conventions but still pursuing truth.

personagem Leuchter, enquanto negador do holocausto. Morris aborda aqui também essa questão, e podemos debater sobre os perigos da negação do holocausto na sociedade. O cineasta mesmo, na edição do filme, percebeu o grande perigo em se tratar desse assunto, e viu a necessidade de inserir um segundo personagem que desacreditasse as afirmações de Leuchter sobre o nazismo.

Outro exemplo da construção do texto de Morris, em oposição aos textos dos personagens, é *The Thin Blue Line*, comparado ao filme *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, no qual várias vozes de personagens se confrontam em torno de um assunto. Verifica-se que os personagens mentem pela contradição de seus discursos entre si, e também pela totalidade do texto construído. Morris constrói seu filme de forma que os espectadores possam analisar diversas posições, e assim tomar sua própria. O cineasta ainda deixa clara sua posição no filme, mesmo sem falar nada, pois o papel do documentarista não deve ser a de um jornalista imparcial diante dos acontecimentos, ao contrário, o documentarista é um criador, e ao criar sua arte deve sim se expressar através dela.

Sendo assim, assim como em um filme-ensaio<sup>10</sup>, o cineasta deixa evidente seu ponto de vista. Os diversos elementos utilizados pelo cineasta, assim como a montagem, têm papel fundamental na concepção de sua narrativa, construindo seu ponto de vista no filme e guiando a leitura do espectador de forma articulada.

Voltando ao dispositivo que Morris utiliza em seu método da entrevista. Como já explicado na citação de Morris, o Interrotron é uma variação do teleprompter, utilizado por muitos jornalistas. Porém, ao invés de colocar falas na tela do prompter, o que aparece é a imagem do diretor. Enquanto o diretor faz suas perguntas para o entrevistado, sua imagem em vídeo ao vivo aparece no espelho que o entrevistado está vendo, fazendo assim com o que o entrevistado olhe diretamente para esse espelho ao responder as perguntas. E, conseqüentemente, ao olhar diretamente para o espelho (com a imagem de Morris), o entrevistado olha diretamente para a lente da câmera, e também para o espectador. Para este processo são utilizadas duas câmeras acopladas como está ilustrado na figura 1, uma que filma o diretor e outra o personagem em cena, isso permite inclusive que o diretor esteja em outra

---

<sup>10</sup> O conceito de filme-ensaio é bastante complexo, o que impossibilita seu esclarecimento nesta pesquisa. De um modo amplo, para um breve entendimento do leitor dizemos que o cineasta constrói seu filme, lançando mão de elementos a sua escolha, e nesse momento de construção do filme o cineasta pode ou não dar a ver os aspectos de sua subjetividade, seu ponto de vista, suas ideias e reflexões. Esses aspectos da subjetividade, de dar a ver os processos de pensamento e pontos de vista, permeiam o conceito de ensaio cinematográfico. Para melhor compreensão ver os livros *Cinemas "não narrativos": experimental e documentário – passagens*, e *O ensaio no cinema – Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, de Francisco Elinaldo Teixeira, para melhor compreensão do conceito de filme-ensaio.

sala, ou lugar diferente do entrevistado. Essa possibilidade de estar em um ambiente diferente é bastante utilizada pelo diretor em seus filmes mais atuais, que normalmente fica em uma sala fazendo as perguntas para o entrevistado que se encontra em uma sala próxima. Essa diferença de localização também interfere no momento da entrevista, e na encenação do personagem.

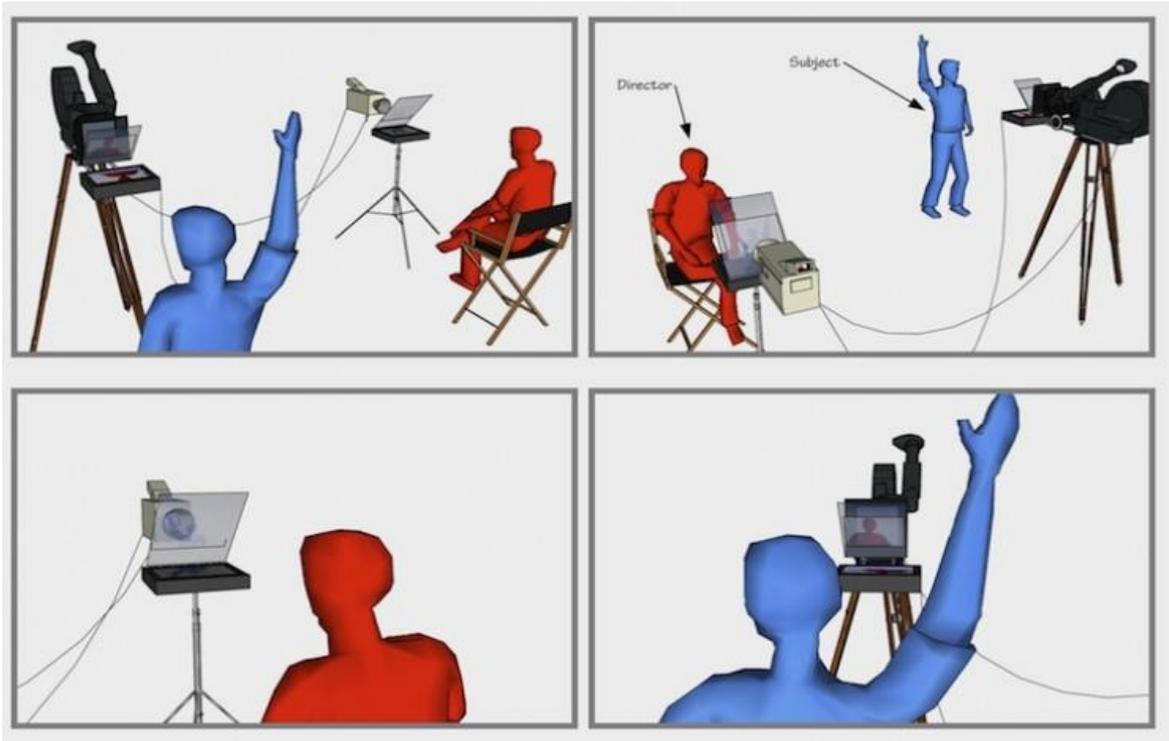


Figura 1 – Ilustração de Steve Hardie mostrando o funcionamento do Intertron

Fonte: <http://www.whiterabbitdesigncompany.com/>

O entrevistado também se sente mais confortável, pois ele não olha mais para uma máquina funcional desprovida de vida, ele olha diretamente para o rosto de uma pessoa, é como se a máquina encarnasse o próprio Errol Morris. Cada pessoa pode observar as expressões e linguagem corporal do outro, enquanto a entrevista está acontecendo. E também o contato visual direto entre entrevistador/entrevistado é assegurado, e com isso uma certa intimidade é restaurada.

Errol Morris diz em entrevista<sup>11</sup> que o contato visual direto é muito importante no processo de comunicação das pessoas, é um momento dramático, de valor dramático, tanto para a emissão (quem fala), quanto para a recepção (quem vê e ouve). Esse drama criado pelo contato

<sup>11</sup>Esta entrevista está disponível no site do diretor, que pode ser acessado no endereço <http://www.errolmorris.com/>

visual e expressões faciais é extremamente importante para a comunicação, e principalmente para a resposta da audiência.

Quando falo em audiência, estou me referindo propriamente ao espectador, à resposta do espectador ao ver um filme. Quando o personagem de Robert Mcnamara, por exemplo, fala olhando diretamente para a câmera, o espectador, enquanto audiência, percebe sua fala como se o personagem estivesse falando diretamente para ele, pois estabelecem esse contato visual com o personagem, e esse contato visual afeta de forma diferente a recepção. O contato visual é uma das formas mais remotas de comunicação do ser humano, e ele afeta de forma diferente. Quando o personagem de Robert Mcnamara, chorando em cena, olham diretamente para o espectador enquanto enche seus olhos de lágrimas, o espectador é afetado de forma diferente do que se visse o mesmo personagem chorando e olhando para o lado, por exemplo.

Existe nesse momento, e é isso que Morris queria assegurar em seus filmes, a ilusão de uma conversa a sós, de um diálogo entre espectador/personagem. O diretor consegue com este método que o espectador sinta que está ele próprio conversando diretamente com o personagem, e não apenas que faz parte de um grande público recebendo aquelas informações.

Nesse sentido, podemos afirmar que o aparelho criado por Morris, tem papel fundamental na relação diretor-personagem, e conseqüentemente na relação personagem-audiência, afetando o espectador de forma diferente daquela em que a câmera normal é utilizada.

## **4 Confluências entre o cinema documental e o teatro**

### **4.1 Encenação - conceito adaptado diante de um método documental de cinema**

O conceito de *mise-en-scène* foi trazido para o cinema na década de 50, quando os teóricos da *Nouvelle Vague* começaram a pensar a *mise-en-scène* como um novo parâmetro para o cinema da época, com a política dos autores. A *mise-en-scène* passou a figurar um novo parâmetro para o cinema de autor. De acordo com David Bordwell, a concepção *de mise-en-scène* na política dos autores se referia

A todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera (...) O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na

composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. (BORDWELL, 2009, p.33).

Nesse sentido a *mise-en-scène* era pensada como uma marca única do autor no filme, a forma que o autor organizava todos os elementos da cena constituíam sua singularidade. Nessa época vários diretores se consagraram pela forma como deixavam suas marcas na *mise-en-scène* de seus filmes. Diretores como Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Robert Bresson, Fritz Lang, Roberto Rossellini.

A encenação no cinema de ficção, porém, é diferente da encenação que pretendemos no documentário. Para chegar a uma encenação documentária é preciso desviar a percepção sobre a encenação, na forma como ela é pensada no cinema de ficção.

A encenação no cinema de ficção possui especificidades, que no documentário não são encontradas. Diria que duas especificidades são fundamentais para pensar essa diferença, o ator profissional e o roteiro. Em um filme de ficção todas as ações são planejadas previamente em um roteiro, que depois será decupado pelo diretor. Essa decupagem é a essência da *mise-en-scène*, pois é nela que o diretor construirá seu filme com sua marca singular. E um filme ficcional, quase sempre, trabalha com atores profissionais, atores que interpretam e são dirigidos pelo diretor do filme. No documentário, porém, essas questões são diferentes, mesmo que o documentário clássico trabalhe com roteiros planejadas previamente e estúdios, os atores não são atores profissionais contratados.

É necessário esclarecer que as formas de se fazer documentário, e suas especificidades, variam no decorrer de toda a tradição documentária, variando também as formas de encenação predominantes que encontramos nos períodos do documentário. Essa variação do documentário também é um dos motivos pelos quais existe certa dificuldade em definir o que é um documentário. Com as variações no tempo, novas reformulações do que é um documentário precisam ser pensadas. Nesta pesquisa o documentário é definido, de acordo com as ideias propostas por Fernão Ramos, como como uma narrativa composta por vozes que estabelecem asserções sobre o mundo histórico<sup>12</sup>, e se lançam ao espectador, o qual as recebe como asserções do seu próprio mundo.

O primeiro período do documentário, chamado de documentário clássico, surge com Grierson nos anos 30. A proposta de Grierson nesse período era a de um documentário que

---

<sup>12</sup> Não utilizo este termo nesta pesquisa relacionado a nenhum conceito da área de história ou sociologia. Tratamos o mundo histórico nesta pesquisa como o mundo relacionado aos seres humanos, e percebido como mundo histórico, fazendo parte do desenvolvimento humano e das esferas de organização, ou seja, levando em conta economia, política, sociedade e cultura. Diz respeito ao homem dentro da sociedade, sua evolução e sua relação com a sociedade em determinado tempo e lugar.

servisse como púlpito, e para ele os documentaristas eram vistos como servidores do estado, e a ideia de propaganda é central nesse modo de fazer documentário. Os documentários desta época são marcados pelo uso da narração em over, a chamada “voz de deus”, que é ouvida, mas não vista na cena. Essa voz over é uma voz autoritária, detentora do saber, ela assere para o espectador como se estivesse ensinando. São filmes geralmente marcados por roteiros prévios, filmagens em estúdio, luz dura, bem marcada nas cenas, e uma forma de encenação construída.

A encenação construída é composta geralmente pelo uso de roteiro detalhado previamente, pela construção de personagens na cena. Pode ser construído em estúdio, ou em um local do mundo histórico onde as ações acontecem. Muitas vezes nesses documentários há reconstruções de fatos históricos, reencenações.

Este horizonte pressupõe uma voz que sabe, que detém o conhecimento. O megaenunciador assere sobre uma determinada questão, e constrói o documentário a partir desse saber, fazendo uso muitas vezes de vozes jornalísticas, propagandísticas e educativas. Nesse sentido, resta muito pouco para o espectador no entendimento do filme, pois o filme nesse horizonte surge ao espectador como um ensinamento, e o papel de crítica e julgamento do público é bastante restrito nesse formato.

O documentário como gênero cinematográfico é consolidado nos anos 30, porém seus primeiros marcos são da década de 20 com os cineastas Robert Flaherty e Dziga Vertov. *Nanook, of the North* (1922), de Flaherty, é um dos primeiros filmes associados ao gênero documental. Existiam anteriormente diversos filmes voltados a registrar a realidade, que por vezes são associados ao início do cinema documental. Filmes primórdios como *A chegada do trem na estação* (1895), ou *O almoço do bebê* (1895) dos irmãos Lumière, ou os filmes de viagem da época que eram relatos de viagem do personagem. No entanto estes filmes se prendiam ao mero observar e registrar a realidade, e como já dito anteriormente, o documentário não é apenas um registro da realidade, mas sim uma construção dela.

Sendo assim, é apenas em 1920, com Flaherty, que surge um filme documental nos modos de uma construção narrativa, incorporando a manipulação do espaço-tempo, a identificação do espectador com o personagem e a dramaticidade do filme. (DA-RIN, 2004).

Ainda segundo DA-RIN:

Em *Nanook, of the North*, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação, ou seja, uma montagem 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. (DA-RIN, Silvio, 2004, p. 47)

Dziga Vertov, outro precursor do gênero do documentário, adotou um caminho diferente na construção de seus documentários, enquanto Flaherty optou por adotar as medidas de narrativa cinematográfica de Griffith, baseado na continuidade e dramaticidade, Vertov optou pela descontinuidade. O cineasta russo aderiu as formas de um cinema político e social, e aderiu a forma de filmagem do “cine-olho”, dando início à ideia do “cinema verdade” (*kinopravda*), seu filme que marca sua carreira e o início no campo documental *Um homem com uma câmera* (1929).

Nos anos 30, com o movimento documentarista britânico e Grierson, as formas consolidadas de se fazer documentário marcam o início de um período. Um período que seria formado por um modo de fazer documentário predominante, o modo clássico e educativo. Esse parâmetro de cinema educativo e social inserido por Grierson delinea uma ética documental nesse período que comanda os valores e as condutas a serem tomadas pelos documentaristas neste período. Dentre documentários deste período estão *Coal Face* (1935), *Song of Ceylon* (1935), *Night Mail* (1936). No Brasil um ótimo exemplo de filmes com um propósito educativo é o cinema de Humberto Mauro, que inicia seus trabalhos no INCE<sup>13</sup> na década de 30 e produz diversos documentários educativos como *Higiene rural: Fossa seca* (1954) e *Carro de bois* (1974).

Esse estilo de documentário é predominante até a década de 50, quando surge o chamado cinema direto, e com ele surgem novos parâmetros éticos para o documentário, que inauguram o documentário moderno. O cinema direto surge em contraposição às especificidades do documentário clássico, e conseqüentemente a forma de encenação também sofre mudanças.

Esse novo período do documentário surge em detrimento da revolução tecnológica que acontece no cinema nesta época. Nova câmeras portáteis mais leves e ágeis, películas mais sensíveis à luz, a possibilidade de registro simultâneo de imagem e som abriram novos horizontes para o documentário, e assim novos parâmetros éticos, que modularam as formas de agir do documentarista. Outro fator importante para essa mudança radical na forma de filmar foi a influência do Neo-realismo italiano e *Nouvelle Vague* francesa.

O que o cinema direto propõe nesse período é uma proposta de cinema aberto ao transcorrer do mundo, deixar a tomada aberta as todas as possibilidades do transcorrer, uma tomada espontânea, indeterminada. A indeterminação é o ponto central do cinema direto, e a qualidade do diretor é justamente saber explorar essa indeterminação da melhor forma possível.

---

<sup>13</sup> Instituto Nacional de Cinema Educativo

Nos anos 60 historicamente é marcado o início de uma outra forma cinematográfica documental, o cinema verdade. O cinema direto e o cinema verdade surgem quase que no mesmo período, com um curto intervalo de tempo, e em lugares diferentes. Enquanto o cinema direto ganha espaço nos anos 50 nos E.U.A, o cinema verdade aparece nos anos 60 da França. Os dois movimentos são bem diferentes entre si, mas ambos surgem em oposição ao estilo do documentário clássico predominante até então.

As diferenças entre os modos direto e verdade são grandes, Henry Breitose utiliza uma analogia para comparar essas duas formas cinematográficas falando da “*fly on the wall*” (mosca na parede) para definir o direto, e “*fly in the soup*” (mosca da sopa) para o cinema verdade. O movimento do cinema direto é tido como a mosca na parede pois segue os princípios de não intervenção na tomada, de se posicionar apenas como observador das cenas e registrar sem nenhuma interferência do diretor ou da equipe de produção. As principais escolas desse movimento surgiram no Canadá com o National Film Board (ou Office National du Film - ONF) e a proposta do “candid-eye” no seu núcleo anglo-saxão, e nos E.U.A com a Drew Associates que tinha como nomes principais Robert Drew, Richard Leacock, além de Don Pennebaker e os irmãos Albert e David Maysles. O filme *Les Raquetteurs* (1959) dos cineastas Michel Brault e Gilles Groulx é considerado um marco do cinema direto.

Enquanto o cinema direto ganhava seu espaço no Estados Unidos e no Canadá, surgia na França o chamado cinema verdade, termo recuperado da ideia de *kinopravda* de Vertov. Em 1961, Jean Rouch lança o filme que marca o início do movimento verdade, *Crônica de um verão*, juntamente com Edgar Morin. Se a lógica do cinema direto era a da mosca na parede, no cinema verdade a ideia que predomina é da mosca na sopa. O cinema verdade propõe nesse sentido, não só a intervenção na cena, mas a reflexividade desta intervenção. Em *Chronique d'un Été* (1961), Rouch deixa ver os procedimentos de construção de seu filme, não ocupa uma posição recuada, mas sim intervencionista. A palavra está presente, entrevistas, diálogos entre personagens e diretores, depoimentos, o assumir da câmera no ambiente.

No cenário brasileiro esses movimentos chegam um pouco atrasado e quase fundidos já, apenas no início da década de 60. Quando chega no Brasil, essas novas formas de cinema encontram uma sociedade diferente da americana ou francesa, chega em uma época de grande tensão política e social, época de pré-golpe militar, em uma sociedade bem dividida pela condição de classe. Dentro desse parâmetro o cinema direto atua em três eixos diferentes: religião; futebol e samba. Os filmes tratam principalmente destes três temas nesta época.

Dois grupos se sobressaem no cinema direto brasileiro, o grupo cinemanovista do Rio de Janeiro e o grupo paulista de Thomas Farkas. Dentro do grupo cinemanovista os filmes

que se destacam *Maioria absoluta* (1963) de Leon Hirzman, *Integração racial* (1964) de Paulo César Saraceni. Já o grupo do Farkas produz quatro médias-metragem em 1964/1965, que é lançado em 1968 com o título de “Brasil verdade”.

De acordo com Fernão Ramos, dentro do cinema direto se distinguem dois modos diferentes de cinema. O primeiro é um cinema direto em recuo, que propõe uma nova postura ética de não interferência no transcorrer da tomada, ou o mínimo de interferência possível. Porém, esse modelo ideológico logo é atropelado pela segunda tendência, a de um cinema interativo/reflexivo nos anos 60, que é denominado como cinema verdade por outros autores. Nesse novo modelo há uma forte crítica à ideia anterior do recuo, isso porque na forma que o primeiro direto propõe há um desejo de suprimir a instância do megaenunciador, porém não há como suprimir essa instância que está sempre lá. O megaenunciador é a voz que comanda o filme, a voz que rege o produto fílmico por inteiro, a voz que ninguém ouve mas que comanda todas as outras vozes dentro do filme, a instância do megaenunciador é quem nos conta a história que vemos na tela. De acordo com Nichols

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. (NICHOLS, 2010, p.73)

Sendo assim, sendo impossível fazer um cinema dito “puro”, sem interferência, o melhor é reconhecer e assumir essa interferência, e é isso que o modelo interativo/reflexivo, ou cinema verdade, propõe. A encenação direta se apresenta de forma diferente da encenação construída, pois não possui roteiros prévios detalhados, não trabalha com estúdios e nem marcação dos personagens na cena, o diretor filma o próprio mundo transcorrer diante da tomada. A encenação direta está muito mais ligada ao corpo do personagem, à maneira como ele se movimenta e se expressa na cena, pela flexibilização causada pela presença da câmera.

O corpo do sujeito também encena no documentário, encarna ação, se movimenta, demonstra afetos através de sua expressão e olhar, adquire personalidade e se transforma em personagem. Este corpo que encena, encena para outro, no caso o sujeito da câmera, e por consequência para o espectador.

Então, para entender a encenação dentro do documentário é necessário considerar a dimensão da tomada como nó central, e no centro dela a presença do sujeito da câmera em seu embate com o mundo. A dimensão da tomada é fundada pela presença da câmera, a partir do momento que a câmera é ligada e inicia a filmar algo, inaugurando a cena, na qual acontece

a encenação. Sendo assim, é nesse embate entre o sujeito da câmera e o sujeito do mundo, na circunstância da tomada que é possível pensar a encenação documentária. O sujeito da câmera aqui não se trata apenas do sujeito que opera a câmera, mas sim de uma instância subjetiva, que lança a tomada para a fruição do espectador. (RAMOS, 2008)

A cena é criada pela presença da câmera. Quando o personagem se encontra diante da câmera e a câmera é ligada a cena se inicia. Por sua vez, a cena é formada por sujeitos e suas ações, que também se relacionam com as coisas no ambiente. Os sujeitos e as coisas são diferentes. O sujeito atinge e atingido por outrem de várias formas, enquanto as coisas também possuem suas formas específicas de atingir. A câmera do cinema é uma coisa, porém no documentário essa coisa incorpora a subjetividade de um sujeito, o que Ramos (2008) chama de sujeito-da-câmera.

Ao olhar para a câmera o personagem olha para o diretor, e em consequência para o espectador, e o espectador olha também para o personagem. A imagem da câmera, imagem fílmica, engloba todas essas relações dentro do documentário, e todas essas relações são denominadas de encenação documentário.

Enquanto a encenação construída mantém uma relação mais próxima com a encenação no cinema de ficção, sendo previamente pensada, a encenação direta está mais ligada à forma como as pessoas encenam no mundo.

Jacques Aumont (2008), para falar da encenação em seu livro, começa falando da encenação cotidiana, ou seja, de como o ser humano enquanto pessoa no mundo encena para o outro. Essa encenação refere-se ao modo de agir diante de determinado outro, em determinadas situações, para que este outro tenha a percepção pretendida pelo primeiro indivíduo. Sendo assim, a encenação é própria do cotidiano social, as pessoas encenam seus papéis sociais, encenam o papel de aluno ao assistirem uma aula, encenam o papel de professor ao dar uma aula, encenam o papel de pai/mãe quando estão com nossos filhos.

A encenação neste modo em nada se compara a atuação, ao encenar no intuito de interpretar um personagem, de enganar ou ludibriar o espectador. A encenação cotidiana, diz respeito a como o ser humano se comporta em diferentes contextos em que estão inseridos, podendo agir de formas completamente diferentes, no entanto não sem estarem interpretando, mas sim se adaptando ao contexto.

Nos anos 80, o campo documentário entra em um novo período, chamado de documentário contemporâneo. De acordo com Francisco Elinaldo Teixeira (2004) a principal característica desse período é o uso de uma gama variada de materiais, ou seja, fotos, trechos de músicas, locuções, vídeos caseiros, por exemplo. Essa nova onda de inserções também só

foi possível pela democratização dos meios tecnológicos, e o surgimento do digital. Nesse período encontra-se bastante um modo de encenação que Fernão denomina de a-encenação, ou encenação afecção. Esse tipo de encenação está muito relacionado com as expressões corporais e faciais do ator em cena. Estes formatos de documentários fazem parte do que Nichols (2005) denomina como quarta fase do documentário, com filmes auto-reflexivos que misturam passagens observacionais com entrevistas, intercalam a voz sobreposta do diretor com intertítulos, deixando claro o tempo todo que o documentário sempre foi uma forma de construção.

É necessário esclarecer aqui, que essa delimitação de tempo e períodos não é fechada, estas determinações são utilizadas como referências para os estudos do documentário. Por exemplo, apesar de a estilística reflexiva ser predominante no documentário moderno e contemporâneo, algumas obras desafiam as características do período em que se inserem, como é o caso do documentário *Um homem com uma Câmera* de Dziga Vertov, o qual apresenta uma estilística reflexiva já no ano de 1929; e o próprio Morris, que utiliza no seu documentário contemporâneo *The Thin Blue Line* a encenação construída, típica do documentário clássico. E por inúmeras vezes os modos de encenar confluem em um único filme.

Nos filmes de Errol Morris, por exemplo, percebemos todos os tipos de encenação, algumas mais evidentes e predominantes que outras. No documentário *Gates of Heaven*, por exemplo, a forma de encenação predominante é a encenação direta, aberta ao transcorrer da tomada. Essa encenação direta em alguns momentos apresenta as ações do corpo do personagem em cena, e em outros momentos desemboca na encenação afecção, dando ênfase às expressões dos personagens. Em alguns momentos dos documentários, ainda podemos identificar a forma de encenação construída, em que percebemos que houve uma construção prévia.

No documentário *The Fog of War*, no entanto, a encenação é bem diferente que *Gates of Heaven*, essa mudança acontece principalmente por dois fatores, o primeiro é o uso do aparelho Intertron, e o segundo é a tendência das formas de se fazer documentário, que variam na sua tradição. É importante levar em consideração que *Gates of Heaven* é o primeiro filme de Morris, realizado em 1978, enquanto *The Fog of War* é o oitavo longa-metragem do diretor, filmado em 2003. Ou seja, 25 anos separam os dois filmes, e nesses anos toda a experiência adquirida do diretor, e com ela as novas tendências do documentário.

*The Fog of War* é um filme que mergulha fundo no cinema documentário contemporâneo, e bebe de todos os recursos desse novo período do documentário. Temos neste

filme uma encenação em modo de afecção predominante, no momento da tomada em que acontece o embate entre o sujeito do mundo e o sujeito que encarna a câmera.

## 4.2 Distanciamento documentário - uma proposta de adaptação de um conceito brechtiano

A *mise-en-scène*, ou encenação como chamamos nesta pesquisa, é um conceito advindo do teatro, como já dito anteriormente. Conceito que surgiu no campo teatral para denominar a organização da cena e seus elementos, passando a ser utilizado também no cinema. É muito comum falar de *mise-en-scène* no cinema ficcional, porém, no documentário essa questão passou a ser estudada há pouco tempo. Claro que ela se configura de forma diferente, pois são modos distintos de fazer cinema. Deste mesmo modo, pretendo trazer a ideia do distanciamento para o campo documental, tentando encontrar característica que aproximem essa teoria do teatro em alguns filmes documentais.

O conceito de distanciamento<sup>14</sup> (ou estranhamento) é também advindo do teatro, especificamente do teatro de Bertolt Brecht, e usado por ele com um propósito que se aproxima muito do ponto chave desta pesquisa. Há pouco tempo esse conceito passou a ser pensado e encontrado em alguns escritos no campo cinematográfico também. Porém, no cinema ficcional o conceito é trabalhado principalmente para pensar o trabalho dos atores, e como estes se comportam em cena para que haja o distanciamento. O documentário, no entanto, possui configurações próprias que o diferem do cinema de ficção, sua principal característica é não trabalhar com atores profissionais. Não esqueçamos que o documentário clássico, e ainda alguns documentários contemporâneos, trabalham com atores, porém, ainda assim não são atores profissionais. Como pensar então a questão da distanciação brechtiana nesses documentários, sendo que estes não trabalham com atores?

A proposta de utilizar este conceito nesta pesquisa, não é pensada com relação aos atores (personagens), mas sim ao diretor que constrói todo o filme. Brecht propõe um distanciamento entre o público e os atores da peça teatral, para isso, molda o trabalho do ator neste sentido, e o próprio ator também se molda. Nos documentários que esta pesquisa aborda, Morris também propõe uma de certo modo um distanciamento entre público e personagens, porém molda seu próprio trabalho de construção para que haja esse distanciamento. Explicarei

---

<sup>14</sup> A palavra distanciamento é uma das traduções para o português do termo original russo *Verfremdungseffekt*, abreviado como V-Effekt. Outra tradução aceita e bastante utilizada é o estranhamento.

um pouco sobre o trabalho de Brecht, para que posteriormente possamos nos concentrar nos documentários de Morris.

Como já afirmou Brecht com relação ao teatro, foi-se o tempo em que o teatro se contentava em apenas mimetizar a vida, tentar imitar no palco e levar aos espectadores uma forma de reprodução do mundo vivido, pode-se dizer o mesmo do cinema, e principalmente tratando do documentário. O cinema clássico, por exemplo, amparado no conceito de transparência de Ismail Xavier, logo deu lugar a novos parâmetros na criação dessa forma de arte. Novos parâmetros que afastavam o espectador de certa forma da ilusão criada pela impressão de realidade.

As ideias sobre o teatro épico de Brecht ganham sua força a partir dos anos 30, época que é paralela no cinema à passagem do cinema mudo para o sonoro, ao mesmo tempo que se dá a queda das vanguardas europeias. Nesse momento pela proximidade dos fatos seria impossível que o cinema agregasse as ideias do dramaturgo à sua forma.

É preciso ter em mente que os períodos na arte do cinema chegam atrasados se pensarmos nas outras formas de manifestação artística como a literatura, a pintura. O moderno no cinema, por exemplo, só surge depois da década de 50, após os eventos da segunda guerra mundial.

O cinema dito clássico, que dura até os anos 50, tinha como objetivo principal o entretenimento puro. Pretendia ser atrativo, uma fuga da realidade ao povo americano. Com o término da segunda guerra mundial, surge o cinema dito moderno e os movimentos contestatórios, pois a realidade do povo, principalmente do povo europeu, era outra nesse período e o cinema muda para mostrar essa nova realidade. Como exemplo temos o surgimento do Neo-realismo italiano e no Brasil o cinema novo. As ideias de Brecht que já tinham seu lugar no teatro, e começavam a ser estudadas no cinema, ganham maior força a partir dos anos 60, época também do surgimento da *Nouvelle Vague*, caminhando ao lado dessa nova onda de cinema contestatório e consciente.

Em dezembro de 1960, a revista francesa *Cahiers du Cinema* reserva uma edição inteira à discussão de Brecht no cinema, em uma tentativa de pensar o que seria um cinema brechtiano. Mas nessa época as questões do cinema em Brecht não eram levadas tão a fundo, a edição da *Cahiers du Cinema* acaba ficando na superfície das ideias de Brecht, sem aprofundar tanto essa discussão complexa da ruptura entre o clássico e um novo cinema moderno, acabando resumindo o conceito de Brecht a uma estilística de cinema.

Joseph Losey, escolhido para falar sobre Brecht nessa edição da revista, por exemplo, via o uso das ideias de Brecht no cinema a partir de recursos como a economia dos

gestos, dos movimentos, em suma, um cinema objetivo e sem excessos. Porém, isso vai justamente em oposição ao cinema de Godard, por exemplo, que na mesma época rompia com o naturalismo de uma forma oposta ao que Losey propunha. Nesse caso, assumiríamos assim que o cinema de Godard não se debruçava então sobre as ideias de Brecht para compor um cinema anti-ilusionista?

Se por um lado as ideias de Brecht foram pensadas por muitos críticos e cineastas como uma base para o cinema moderno, obviamente também houve quem criticasse. Michel Mourlet, a exemplo, é um dos que fazem parte do grupo dos críticos que via na arte brechtiana um grande vazio. Mourlet deixa claro em seu famoso texto *Sobre uma arte ignorada*, publicado em 1959, sua posição assídua em favor de um cinema clássico, e acusa as ideias de Brecht usadas no cinema, de instaurarem um vazio no coração dos espectadores, arruinando o poder do espetáculo. Nessa época, a querela cinema clássico e cinema moderno era palco para muitos debates acalorados no campo cinematográfico. Esses parâmetros que cito no cinema, no entanto, são parâmetros encontrados muito antes no teatro, quando se fala do teatro épico de Brecht.

Brecht não foi o único, nem o primeiro, a pensar sobre essas questões, ideias próximas às do dramaturgo surgiram em outros espaços também, como no expressionismo alemão ou no realismo socialista. A técnica que denomina de distanciamento, por exemplo, se vale de recursos que já eram usados no teatro chinês antes mesmo de Brecht pensar seu modo de teatro épico.

No início do século XX, Meyerhold, que havia sido discípulo de Stanislavski, também entra no clube dos que criticavam as técnicas naturalistas e realistas do teatro, entrando em desacordo com os métodos de atuação de Stanislavski. Edward Gordon Craig também compartilhava das ideias de que o ator deve atuar sem imergir sentimentalmente no personagem, evitando uma identificação no espectador.

Nesse estilo teatral, todos os aspectos voltam-se para o objetivo do distanciamento: a direção da *mise-en-scène*, os efeitos plásticos, luz, sonoridade, figurino, e principalmente a atuação. Dentre todos esses elementos, o que se encontra em lugar mais importante para o efeito de distanciamento é o trabalho do ator. No plano teatral é o ator que detém a maior parcela de poder para atingir esse objetivo, pois é ele o intermédio entre os acontecimentos e o público, é ele que se dirige diretamente ao espectador, é ele que expressa emoções, que gesticula e usa sua voz no palco, é com certeza sobre o ator que recai a maior responsabilidade nesse processo. No teatro épico o ator deixa de ter apenas a responsabilidade artística, ele assume para si também uma responsabilidade política, ética e social (BRECHT, 1978).

Enquanto o ator do teatro dramático está preocupado em fazer com que o espectador se sinta como se fosse o próprio personagem, o teatro épico preocupa-se em afastar o espectador dessa ilusão, sem abolir os sentimentos, as emoções e sensações, mas estabelecendo além das sensações também um viés racional à obra.

Para atingir seu objetivo de imersão pelo espectador, o ator do teatro dramático faz uso da *empatia*, ele precisa aproximar-se do seu espectador, criar um vínculo fazendo com que ele sinta o que o próprio personagem está a sentir. O ator do teatro épico, por outro lado, foge desse objetivo de hipnose, e para quebrar essa relação ilusória no público se utiliza da *estranheza* principalmente. A estranheza é um recurso voltado para a quebra da ilusão, despertando o espectador de um possível transe hipnótico. Qualquer elemento de estranheza que quebre com a ideia de coerência, linearidade, unidade na obra, será usada. É por isso que o teatro épico trabalha com independência entre os elementos, evitando uma aparência de homogeneidade que contribui para a ilusão.

As ideias e proposições de Brecht tiveram ressonância em todo o mundo e em diversas áreas, o cinema foi uma dessas áreas que também bebeu da fonte de Brecht. O cinema sempre esteve em bastante proximidade com o teatro, ambos são artes de representação, mas obviamente configuram-se de maneira diferentes. Não foram só as ideias de Brecht, mas diversos conceitos foram traduzidos para o campo cinematográfico, nesta pesquisa mesmo trabalhamos com dois conceitos advindos do teatro e pensados no cinema. A ideia do distanciamento, da quebra com a representação naturalista, faz parte de toda arte moderna que pretenda essa quebra de ilusão, a novidade trazida por Brecht foi pensar o distanciamento como uma proposta para a crítica e consciência social, e uma transformação da sociedade.

No cinema, a ruptura do cinema clássico para o moderno contou com ideias paralelas às de Brecht no teatro, para quebrar a ilusão naturalista que até então dominava a arte cinematográfica. Elementos e aspectos bastante parecido com o que se fazia no teatro épico passaram a fazer parte do cinema, como o olhar para a câmera, a continuidade no fora de campo, a quebra entre ator e personagem diante dos olhos do espectador, por exemplo, são elementos que passaram a configurar um cinema moderno anti-naturalista, e que tinha a proposta de quebrar a ilusão no espectador. O olhar para a câmera no cinema equivale-se à quebra da quarta parede no teatro, significa assumir nesse meio cinematográfico que existe um elemento intermediando o acontecimento (cena) e o receptor (público), elemento esse que é a câmera.

Esse recurso visto, por exemplo, com Jean-Pierre L aud na cena final de *Os Incompreendidos* (1959), ou com Harriet Anderson em cena de *M nica e o Desejo* (1953), propõe essa consciência da existência de um objeto de intermédio, provoca no espectador uma

estranheza, lança ao espectador uma consciência que ele não pode ignorar. O espectador não pode mais assumir o posto de observador passivo daquele espetáculo, o olhar de Jean Pierre Leaud e de Harriet Anderson, ao olharem diretamente para o espectador dizem “sabemos que vocês estão nos vendo, e nós estamos aqui atuando para que vocês nos vejam, isso não é a realidade, mas algo ensaiado e encenado diante de uma câmera”. Não é possível dizer que esse cinema moderno utilizou dessa estratégia com o mesmo objetivo que Brecht pensava, na tentativa de despertar no público um viés racional e crítico diante de uma situação, mas podemos perceber algumas características que acabam confluindo com as ideias de Brecht sobre quebrar a ilusão do espetáculo.

Ainda dentro do campo cinematográfico, Eisenstein também já apresentava em seu cinema diversas confluências com Brecht. O trabalho do cineasta tem muita proximidade com o que Brecht propunha, ambos viam na sua arte, seja teatro ou cinema, uma forma de dizer algo que realmente fosse importante para a sociedade, viam a arte como uma forma que deveria ter um propósito social. No Brasil, a obra de Glauber Rocha e o nascimento do Cinema Novo também traçou um paralelo com esses dois artistas. O próprio Glauber assume a importância e influência que Eisenstein, bem como Brecht, tiveram na ascensão do movimento Cinema Novo, além do Neo-Realismo italiano. É importante pensar também nestes artistas e movimentos em seus lugares históricos, cada movimento veio em resposta à algum acontecimento histórico, como a revolução russa, o pós-guerra na Alemanha, o pós-guerra na Itália, e no Brasil a ditadura militar.

É um pouco consenso que as mudanças significativas, na sociedade e na arte nesse caso, ocorrem em resposta à acontecimentos de grande abalo histórico. Se nesses períodos políticos em que se encontravam era necessário ampliar os debates na esfera social, a arte era um meio para tal. Tanto Brecht, Eisenstein, Glauber, e muitos outros artistas, perceberam nesses momentos de abalo a necessidade de trazer os questionamentos para a esfera pública, de suscitar no povo uma consciência e trazê-los ao debate, por intermédio da arte. Era necessário discutir, era necessário pensar criticamente, e transformar o meio em que se vivia.

Nesse sentido, em oposição ao teatro aristotélico de sua época, Brecht propôs uma nova forma de trazer o mundo ao palco, uma forma que mostrasse também um mundo passível de modificação ao homem. Que tirasse o homem do seu posto passivo diante da representação, e o pusesse ativamente em confronto com esta.

No entanto, Brecht não exclui o teatro dramático completamente, não vê o teatro clássico como algo negativo. O lúdico, o lazer, também são necessários, os momentos de ilusão

e imersão são importantes e úteis também à sociedade. O que Brecht propõe é apenas uma nova forma de se trabalhar com o teatro, um teatro moderno.

Não quero dizer que estamos separando neste trabalho um teatro didático de um teatro do entretenimento. Essa possível confusão precisa ser esclarecida, assim como não proponho uma dicotomia entre um cinema social e um cinema de entretenimento.

O teatro é sempre teatro, e o cinema é sempre cinema, independente dos temas que abordam, da forma como tratam seus temas, ou das discussões que suscitam. Ambos respondem ao propósito de entretenimento, ambos podem suscitar no espectador pensamentos críticos, ou também divertir.

O teatro épico se propõe a um teatro didático, de reflexão e crítica, porém isso não o retira da sua natureza de entreter. O documentário é cinema também, apenas um estilo diferente, e sendo cinema também tem o propósito de entretenimento. Não se pode também tirar o aspecto didático de um teatro dramático ou um filme de ficção, se assim fizéssemos estaríamos afirmando então que um teatro no estilo dramático e um filme de ficção nada têm a ensinar, o que seria um grande erro. O que acontece é que esses diferentes formatos de teatros e de cinemas trabalham de formas diferentes, com relação aos seus temas.

Poderíamos entrar nos debates sobre gênero cinematográfico, por exemplo, o que seria um filme de comédia ou um filme de drama, ou mesmo o que define um filme como documentário nas prateleiras das locadoras, mas seria necessário de um bom tempo para nos ater a essa discussão sobre limites que catalogam filmes como gêneros específicos, e não faremos isso agora.

Pode-se afirmar que essa estética no teatro proposta por Brecht é uma estética da recepção, voltada para a recepção, pois interessa-se pelo efeito que a obra tem sobre o público. Nas palavras de Brecht (1978, p.79) “o objetivo desta técnica do efeito de distanciamento é conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”, fica claro que tudo volta-se para o espectador, em como ele recebe o conteúdo e como ele vai processar esse conteúdo. Obviamente que não se trata de ciências exatas aqui, quando se trata de questões das ciências sociais não existe regra ou norma alguma que garanta um objetivo, mas é possível estabelecer propostas que possam assegurar uma garantia maior do objetivo quisto.

Na proposta brechtiana é o espectador o centro da construção de sua obra, é o espectador que importa, e é ele o ponto central de onde o autor parte para pensar suas composições. Isso não significa em nenhum momento deixar a arte de lado, mas sim andar em paralelo com ela.

Em seu livro chave *Estudos sobre teatro*, o dramaturgo sintetiza algumas das modificações que ocorrem na sua proposta de teatro épico em contraposto ao teatro dramático, a primeira delas é a narração. Enquanto na forma dramática os atores encenam, estando sempre dentro de seus personagens, na forma épica a narração se faz presente. Por vezes um personagem deixa de ser personagem e vem à tona como ator para narrar um acontecimento.

O teatro dramático é amparado no drama, nos diálogos e ações como forma de composição, geralmente com acontecimentos que ocorrem linearmente. O espectador é inserido no acontecimento, é trazido para o meio da representação como se fosse parte dela, como se estivesse inserido na cena, não consegue então desprender-se daquela representação. O teatro épico, no entanto, não faz do espectador parte da representação, mas sim uma testemunha desta. O coloca diante da ação e o distancia para que ele possa tomar decisões, estabelecer pensamentos e críticas sobre a representação, para que possa tornar-se ativo diante da cena ao invés de apenas passivo.

Quando se trata dos elementos que compõem a obra como um todo, percebe-se uma crítica de Brecht com relação a amalgamação dos elementos distintos numa tentativa de hipnose. Afinal, de acordo com o dramaturgo é necessário renunciar a qualquer recurso que trabalhe no sentido da hipnose do espectador. Brecht cita a necessidade de independência entre a música, a palavra e imagem no teatro.

No meio cinematográfico, essas três instâncias também dominam a obra cinematográfica. A imagem visual, a imagem sonora e a palavra, ou voz depois do surgimento do cinema falado, são as três instâncias que montam a obra cinematográfica. Em um filme clássico, por exemplo, um filme que se proponha a ser naturalista é imprescindível que estas três instâncias estejam homogêneas na obra, que se completem e conversem entre si. Em um filme com esse propósito a imagem sonora acompanha a imagem visual, é colocada no sentido de acompanhar um ritmo ou trazer sentimentos ao espectador que acordem com o que a cena mostra. Em uma cena de tristeza, por exemplo, um término de namoro, uma despedida, a morte de um ente querido, dificilmente o espectador ouvirá uma música alegre, pois a imagem sonora deve acompanhar a imagem visual e estar de acordo com ela, e auxiliar para que o espectador sinta da forma como a cena pretende.

Pelo contrário, se o espectador assiste a uma cena com um acontecimento triste, e de repente ouve uma música dançante e animada, com certeza sentirá estranheza. É necessário, no entanto, entender o contexto geral do filme e levar em conta seu gênero, esse acontecimento pode muito bem fazer sentido no absurdo, em um filme satírico, de comédia, mas não estou me referindo a estes filmes.

Essa quebra entre as instâncias, essa independência entre elas, pode servir como também uma quebra na ilusão do espectador, em um momento que essa quebra se instaura o espectador, acometido pela estranheza, desperta de seu surto hipnótico para sua própria realidade, que não é a da cena.

Em seu teatro épico, Brecht faz uso de vários desses elementos para quebrar a imersão do espectador, para fazer seu teatro de forma didática. Em uma apresentação da peça *A mãe*, em Nova York, por exemplo, enquanto as cenas decorriam no palco, textos e documentos fotográficos eram projetados em uma tela que se situava ao fundo da cena no palco, indicando o movimento ideológico em que os acontecimentos decorriam. Tais projeções não eram um complemento, não auxiliavam nas emoções do espectador, mas estavam ali justamente para quebrar o “deixar-se levar” do espectador, estavam ali de forma antagônica à cena para produzir um efeito crítico e didático no espectador, e levar o espectador ao momento histórico necessário.

#### 4.2.1 O papel do ator no distanciamento

Retornando ao trabalho do ator, seu papel no teatro épico não é o de atingir o espectador, provocar-lhe sentimentos, fazê-lo chorar ou sorrir, hipnotizar o espectador de tal forma que este sintasse no lugar do personagem, pelo contrário, nessa forma de teatro o papel do ator é representar sim seu personagem, porém como intermédio entre o acontecimento e o espectador, é necessário que o ator trabalhe de tal forma que o espectador o reconheça enquanto um ator representando.

Na primeira interpretação de *A mãe*, Helene Weigel, atriz que interpretava o papel de Pelagea Wlassowa, apareceu no centro do palco falando com o público sem pretender ainda interpretar seu personagem, pôs-se então como atriz. No cinema, por exemplo, alguns cineastas trabalham com esse recurso em suas obras, e alguns fazem disso uma marca de seu trabalho. Analisando Godard, em *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Sobre Ela* (1967), logo no início do filme o diretor afirma, com sua própria voz, que a mulher que se vê em cena é uma atriz, e passa algumas informações sobre ela, logo em seguida a atriz passa ao seu papel de personagem na cena. Godard deixa claro ao espectador que ele verá em cena uma atriz interpretando um papel, as duas não podem ser confundidas. Em outros dois de seus filmes *Masculino feminino* (1966) e *A chinesa* (1967) Godard também deixa transparecer o ator, em alguns momentos dos filmes em que os atores abandonam seus personagens para responderem questionamentos em frente a câmera, nos seus postos de atores.

Outro cineasta que trabalha amplamente com esse recurso, e de forma mais assídua ainda é Manoel de Oliveira. Em seu filme *O Dia do Desespero* (1992), talvez o filme de Manoel em que esta dualidade ator e personagem fique mais evidente, durante o filme todo, ator e personagem trocam de postos. O filme começa com os atores falando em frente a câmera enquanto atores, e no decorrer de todo o filme eles transformam-se em personagens e em determinados momentos apresentam-se como atores novamente, o filme todo é criado nessa dualidade. Em uma determinada cena que exemplifica bem esse jogo dual, a personagem interpretada pela atriz sobe uma escada, mas quem chega ao topo e fala com o espectador é a atriz, despida de seu personagem.

Essa dualidade, esse corte entre personagem e ator no trabalho de Manoel de Oliveira é um recurso que o diretor utiliza com o objetivo de suprimir a atuação ao máximo, evitando que o espectador se projete no papel do personagem ou entre na hipnose que a atuação pode causar. Isso pois o objetivo do diretor é elevar o texto, o conteúdo do seu filme, fazer o texto se sobrepor às atuações e ações em cena, ou seja, distanciar o ator do personagem consequentemente distanciando o espectador do personagem, da mesma forma que vemos no teatro épico.

No teatro épico, ou teatro didático, o texto é o grande ponto importante da obra. Os temas geralmente tratados no teatro épico como religião, guerra, lutas sociais, economia, divisão de classes, requerem do espectador uma atitude ativa, requerem que o espectador em seu momento de fruição estabeleça um pensamento crítico sobre o tema abordado, e ainda além tenha em seu íntimo a propensão à mudança que o teatro queria.

O recurso de distanciamento é justamente utilizado para afastar o espectador do personagem, para evitar que o espectador se coloque na pele do personagem, e para que assim possa fruir a peça de um ponto de vista crítico e consciente. É necessário que haja a quebra da quarta parede do palco teatral para que esse recurso possa ser explorado. O ator que representa no palco, mostra-se enquanto ator para o público, e também enquanto personagem, ele conversa com o público, não necessariamente por meio de palavras, mas com olhares, gestos, expressões e todo o processo de sua representação parece ser feito de acordo e em comunhão com o espectador ao mesmo tempo. O distanciar-se do ator provoca o distanciamento do espectador.

O ator do teatro épico está ciente de seu posto, e está de acordo com a forma de atuação que deverá exercer. Nem sempre se pode afirmar que um ator está preparado para algum tipo de atuação que lhe é exigida, e talvez seja mais difícil para um ator próprio do teatro dramático se propor a fazer um teatro épico, do que o inverso. Digo isto pois, como já dito, o papel do ator é de extrema importância nesse distanciamento que o teatro não-aristotélico

propõe. No cinema essa dificuldade também se faz presente, visto ainda que o método do teatro dramático de Stanislavski é o mais difundido no meio da atuação torna-se difícil para um ator que aprendeu basicamente a atuar no método de Stanislavski passar a atuar dessa forma épica.

O ator em seu trabalho de representação, seja no modo dramático ou épico, precisa fazer uso de diversos recursos que se tem para compor seu personagem e sua atuação. Um dos aspectos fundamentais na atuação, e que são trabalhados de forma bem diferente no drama e no épico, são as emoções. O teatro aristotélico trabalha principalmente com emoções, com sentimentos, faz uso forte deste recurso para transmitir ao espectador um estado de espírito do personagem, e também levar ao espectador esse estado de espírito. Já no teatro épico o objetivo é evitar que os sentimentos do ator se transformem em sentimentos do espectador.

Quando o espectador sente, se emociona, estabelece um vínculo afetivo com o personagem, qualquer distancia foi quebrada, ele se coloca em relação de proximidade com o objeto de análise, nesse caso a obra e seus acontecimentos, e essa proximidade afeta seu julgamento crítico. Vamos fazer um parâmetro entre o teatro épico e o teatro dramático de Stanislavski, seguido por Lee Strasberg que difundiu seu método que é ainda hoje o mais usado nas escolas de atuação.

Os ensinamentos de Constantin Stanislavski na Rússia tomaram o mundo, e foram base para diversas novas interpretações de seus métodos de atuação. Nos E.U.A uma das interpretações do *sistema* de Stanislavski deu origem ao chamado *método*, de Lee Strasberg. Nas escolas americanas de teatro, o momento em que o método de Strasberg esteve mais em voga foi no seu trabalho de direção no *Actors Studio*, pelo qual diversos atores de renome passaram. Em seu livro *O ator no século XX*, Odette Aslan (2007) fala de duas deformações nessa passagem do sistema de Stanislavski para o método de Strasberg.

A primeira, diz respeito ao fato de Lee Strasberg nunca ter trabalhado com Stanislavski, e apenas ter apreendido seus ensinamentos por meio de outros, e a segunda refere-se ao fato de que no método a prática teatral aproxima-se mais de uma terapia, tratando de casos individuais em atores isolados, e não a um grupo como era em Stanislavski.

Na época, havia uma grande difusão das ideias de Delsarte, outro teórico do teatro que difundiu suas ideias de expressão corporal, principalmente na França, e Strasberg se propôs a inserir seu método, rebatendo as ideias de imitação. O que Strasberg queria era que os seus atores fugissem dessa ideia de imitação, de imitar expressões ou gestos para demonstrar determinado estado, ele propunha uma atuação que recorresse à imaginação, ao inconsciente do ator, que livrasse os atores das amarras da imitação mecânica que impossibilitavam a criação artística subjetiva. (ASLAN, 2007).

Para Strasberg, o ator deve sempre ser criador, não deve deixar-se apagar diante de seu personagem, seu colega ou do diretor. É necessário trazer à tona a sua subjetividade, e renunciar aos clichês da atuação. O jogo teatral, além de palavras e gestos, comporta: pensamento, sensação, emoção, experiência, ação.

O ator strasbergiano deve ir fundo diante de seu personagem e do que está diante dele em cena, ele deve sentir como o personagem sente, deve pensar como o personagem pensa, deve viver o personagem, sempre buscando dentro de si aspectos que despertem dentro dele um estado específico. Se o personagem está desolado pela morte de um ente querido, é necessário que o ator busque dentro de si aspectos que o insiram nesse estado de espírito, uma lembrança de um enterro, da morte de uma pessoa próxima, por exemplo.

Essa técnica é o ponto principal, e fundador do método strasbergiano, denominada de *memória emotiva*. Strasberg propõe ao seu ator buscar dentro de si essas memórias emotivas e revivê-las, revive-las diariamente a fim de trazer novamente aquele estado para seu personagem em cena. Porém, nos lembra Aslan

Para ser usada com validade, a lembrança precisa ter no mínimo sete anos (tempo adotado após numerosas experiências) e não deve ser evocada diretamente. O ator deve procurar muito lentamente em sua memória e reconstituir mentalmente todas as circunstâncias: era uma rua como esta, eu sentia o vento no meu rosto .... Uma vez expostos todos os detalhes do quadro, o interprete encontra-se no lugar exato em que estava por ocasião do acontecido e produz-se um estalo. (ASLAN, 2007, p. 268)

Além da memória emotiva, Strasberg aplicava algumas técnicas para a atuação, como o relaxamento, a concentração, o agir como se estivesse em um momento privado, porém não vamos detalhar todas as técnicas e ensinamentos de Strasberg, pois não é isso que nos interessa nesse trabalho. O que pretendo deixar claro é como o método de atuação que vem de Stanislavski difere do método de atuação que vemos no teatro épico. Desde Stanislavski, e seu sistema, diversos teóricos do teatro se propuseram a estudar formas de atuação, a partir de seu sistema. Essas formas acabaram por dominar os espaços do teatro, as escolas de atuação, e conseqüentemente dominando os atores. Não podemos deixar de analisar isso também de um ponto de vista cultural, pois essa forma de atuação acabou tornando-se parte de uma cultura, e os espectadores eram levados a ver nessas formas o que denominava uma “boa atuação”, e seu gosto foi também direcionado para tal. Ainda hoje, no cinema, por exemplo, para muitos o que configura uma “boa atuação”, um “bom ator”, é justamente a capacidade deste de entrar no personagem e fazer com que o espectador realmente acredite na sua atuação.

Esses métodos de Stanislavski, Delsarte e Strasberg, no entanto, mesmo com divergências entre si correm para a mesma direção, todos propõem uma atuação em que o espectador seja trazido para o corpo do personagem, todos eles recorrem também à emoção, em suas diferentes maneiras.

O ator épico trabalha com a sobriedade, o que pode ser tido como uma frieza de emoções, mas essa sobriedade é necessária nessa forma. O que ocorre não é na verdade uma atuação fria, o ator não deixa de sentir e exprimir esses sentimentos, mas o faz de maneira diferente do que comumente é visto na forma dramática. Ele é sóbrio, sereno, cauteloso nas suas emoções, não pretende esconder tais emoções, mas sim transmiti-las de forma que o espectador as perceba, mas não necessariamente seja cercado por elas. O espectador não entra nas emoções do personagem, não se coloca como se também as sentisse.

Voltemo-nos para o exemplo paralelo do cinema, quando estávamos falando do diretor Manoel de Oliveira. Manoel trabalha intensamente com a supressão desses sentimentos por parte dos personagens e atores. Seus atores são direcionados a atuarem com supressão de gestos e expressões, de uma forma serena, com o objetivo de não concorrer com o texto da obra. No teatro essa serenidade é com objetivo parecido de não aproximar o espectador, deixa-lo distante para que sua fruição espectral se dê no plano da consciência.

Vamos utilizar um exemplo de um acontecimento que poderia ser representado no teatro épico, cena descrita no livro *Estudos sobre teatro*. A cena refere-se a uma testemunha ocular de um acidente de trânsito que precisa relatar esse acontecimento

O auditório pode não haver presenciado a ocorrência, ou pode, simplesmente, não ter um ponto de vista idêntico ao do narrador, ou seja, pode ver a questão de outro ângulo; o fundamental é que o relator reproduza a atitude do motorista ou a do atropelado, ou a de ambos, de tal forma que os circunstâncias tenham possibilidade de formar um juízo crítico sobre o acidente. (BRECHT, 1978, p.69)

Não é papel do narrador dizer de quem é a culpa, o que causou o acidente, ou culpar os órgãos responsáveis pela falta de sinalização naquele local. Claro que isso não impede que o narrador, o ator, e qualquer envolvido tenha sua posição sobre o fato. Porém, o papel dessa representação épica é deixar a par do espectador o acontecimento, de forma que este possa exercer seu próprio juízo sobre o acontecimento. É necessário ainda esclarecer algo sobre o ator e seu trabalho nesse teatro, o distanciamento do ator não o impede de ter também uma posição crítica sobre os acontecimentos e o personagem, esclareço que o papel do ator aqui não é o de mediador da situação, não é recuado do acontecimento e do personagem, ele pode estabelecer

uma posição sobre o personagem e as ações, estabelecer críticas, sua postura crítico-social permite que ele faça isso. O distanciamento não é relacionado a isso, mas sim relacionado ao ator não se fazer parte do personagem, não agir como se fosse o próprio, e não fazer com que o espectador se sinta em seu lugar também.

Mas se a teoria do teatro épico de Brecht, e seu ponto principal, o distanciamento, se configuram em grande parte a partir do trabalho do ator, como é possível pensar nisto dentro do campo documentário? E principalmente dentro do estilo de documentários abordados nesta pesquisa, que não faz uso de atores? Existe então como estabelecer um distanciamento no documentário, entre acontecimentos e espectador?

#### **4.2.2 Como pensar o distanciamento no documentário?**

Já foi dito que o distanciamento no teatro épico é baseado na proposta de distanciar o espectador dos acontecimentos da obra, para que este possa pensar criticamente e conscientemente sobre os fatos, estabelecendo assim então suas ideias e participando ativamente do processo. Isso então pode gerar uma mudança. Para que o distanciamento aconteça existem vários elementos e recursos que podem ser utilizados, todos os elementos da obra devem caminhar para este mesmo propósito de distanciamento. O ator é um desses elementos, um elemento de fundamental importância sim para o efeito do distanciamento, porém, não é o único.

Pensando um pouco no documentário, não vou delinear toda a história e transformações no documentário, visto que isso já foi comentado em outro capítulo, quero aqui apenas pensar o distanciamento no estilo documentário específico que trabalharemos. Mas façamos uma breve passagem pela história documental.

O documentário que nasce nos anos 20/30, denominado pelos teóricos de documentário clássico, surge utilizando-se largamente de elementos que vemos comumente nos filmes de ficção. O documentário surge justamente em oposição a um cinema de ficção, com o objetivo de realidade, porém utilizando-se de parâmetros presentes no cinema de ficção, como a encenação construída, por exemplo. Ainda assim as encenações ou re-encenações nesse estilo não eram feitas por atores profissionais, então não se pode falar de ator no documentário como se fala no teatro ou no cinema ficcional. Quando surge na década de 50/60 os estilos de documentário direto e verdade, em oposição a uma ética construída do documentário clássico, as encenações com roteiros, realizadas em estúdios, ou pessoas que faziam o papel de outro no documentário, são revogadas. São instaurados novos métodos de cinema, novas formas de fazer

o documental, primeiro recuando totalmente a câmera e o que está por trás dela, “escondendo” do espectador sua presença, depois assumindo sua presença e intervindo diretamente no meio social.

As formas de documentário clássica, bem como a forma de documentário direta, não deixam de beber da fonte da ilusão que está presente no cinema ficcional ou no teatro dramático. Embora os espectadores desses estilos documentais estejam cientes de que estão vendo um documentário, que supostamente trata da realidade, essas ilusões criadas pelos documentários clássicos e pelo documentário direto atingem o espectador de forma diferente do que o documentário chamado pós anos 60, e o contemporâneo.

Se o espectador assiste a um documentário que reencena a pesca de tubarões como o *Homem de Aran* (1934) de Flaherty, e outro documentário com apenas relatos de como era feita a pesca de tubarões, obviamente os receberá de modos diferentes. Se assiste a um documentário que reencena um crime, e outro documentário que exhibe vários relatos de várias versões de um crime, podendo inclusive conter várias reencenações deste crime, obviamente os filmes também serão recebidos de formas diferentes pela audiência.

É importante ressaltar novamente, que o documentário trabalha com questões provenientes da realidade, porém, ele não é a realidade, apenas uma representação desta. Não se pode esquecer também que esta representação não é autônoma, ela é guiada pelo ponto de vista de um sujeito que a constrói, o diretor. O grande problema dessa questão, está no fato de que há uma grande tendência por parte do público em receber a obra documental como a verdade absoluta sobre um determinado fato. Há uma grande credibilidade assumida no documentário, e conseqüentemente um grande poder de influenciar o espectador.

Quando o espectador assiste um documentário, ele espera estar vendo uma versão real do que de fato aconteceu, quando um espectador assiste um documentário ele espera que as pessoas que ali estão estejam falando a verdade sobre os fatos, e como tudo isso é mediado pelo sujeito-diretor, ele também espera uma imparcialidade do diretor, uma comprovação de que aquilo é um fato. Essa crença do espectador pelo documentário pode se tornar um grande problema, quando apresentamos, por exemplo, determinados temas que exigem um exercício crítico maior, uma postura reflexiva maior do espectador.

Voltando ao teatro épico, enquanto no teatro épico o distanciamento tem o objetivo de distanciar o espectador, evitando que ele se insira no personagem e sinta-se como parte dele, no documentário pode-se afirmar que esse distanciamento tem o objetivo de distanciar o espectador evitando que ele estabeleça essa relação de crença absoluta no que é dito ou visto no documentário. Enquanto no teatro épico o distanciamento entre personagem e espectador

que tem o propósito de evitar essa imersão no personagem, no documentário esse distanciamento tem o propósito de evitar a total crença no depoimento do personagem do documentário<sup>15</sup>.

O teatro dramático, por exemplo, assim como o cinema de ficção, estabelece que seus atores, enquanto interpretam seus personagens, criem empatia com os espectadores, essa empatia sentida pelo espectador pelo personagem interpretado é o principal elemento que o faz sentir-se em seu lugar, se projetar no personagem, e criar uma proximidade com ele. Quando o distanciamento cria o estranhamento no espectador, ele afasta-se do personagem e volta ao seu posto.

No documentário essa empatia também existe, o personagem que fala diante da câmera, que pratica suas ações, não é um ator, mas ele também “interpreta”. Afinal, todos nós interpretamos o tempo todo papéis na sociedade, fazemos papéis diferentes em diferentes situações, para nos encaixarmos no meio em que estamos. O personagem que está no documentário faz o mesmo, ele interpreta a si mesmo, age diante do espectador e do diretor da forma que ele acredita ser a melhor, tentando ser para o público aquele que ele quer que o público veja. Quando o personagem fala, ele tenta convencer o espectador daquilo que ele fala, assim como fazemos no nosso dia a dia também.

Isto, em um primeiro momento, pode não parecer um problema, nada além do que todos fazemos diariamente. O problema surge, quando um documentário que trata de um tema mais delicado, dá voz a um personagem, que obviamente irá defender sua posição, sem contrapor essa voz.

Vamos citar um exemplo, de um documentário que trabalhamos nesta pesquisa. Errol Morris realizou um documentário sobre Fred A. Leuchter, que nega que os acontecimentos de tortura do nazismo tenham existido. Neste documentário Leuchter apresenta provas, identificadas por ele, de que as torturas e os assassinatos em massa nas câmeras de gás não existiram, não eram possíveis. Essas afirmações, no entanto, poderiam até ser irrelevantes caso se tratasse de um personagem comum, porém, o personagem não era alguém tão comum. Leuchter era considerado nos E.U.A, por muito tempo, um grande engenheiro e especialista em aparelhos de execução, como forcas, cadeiras elétricas, injeções letais, e também câmeras de gás.

É fácil perceber o problema de dar voz a um personagem, considerado um especialista na projeção de câmeras de gás, que refuta e afirma veementemente a

---

<sup>15</sup> Falamos em outro capítulo do problema já apresentado por Nichols, com relação ao método da entrevista e os riscos da superioridade do texto do personagem se sobrepor ao texto do diretor.

impossibilidade de as câmeras de gás utilizadas no nazismo terem sido campo de tantas mortes. Enquanto fala diante da câmera, e para o espectador, Leuchter pretende criar essa empatia com o espectador, aproxima-lo e convence-lo de que o que ele afirma é o correto. E se de fato deixarmos o documentário levar essa mensagem a diante? Qual o problema que isso poderia gerar? E se não houver um contraponto do diretor?

É nesse momento que é necessário haver um distanciamento entre o espectador e o personagem, quebrando essa empatia, quebrando essa crença absoluta que o espectador pode estar tendo diante de tal afirmação.

Pode-se dizer que o personagem no documentário, interpretando a si mesmo, utiliza do mesmo método do teatro dramático, aristotélico, que provoca no espectador a proximidade, nesse caso a empatia. Só que ao invés de trazer o espectador para o corpo do personagem, ele apenas aproxima o espectador e instaura nele uma crença. O distanciamento, no entanto, é realizado por parte do diretor, e dos elementos que ele utiliza, para causar o estranhamento, distanciando, afastando o espectador dessa crença cega.

Se no teatro é o ator o responsável por criar o distanciamento do público, no documentário isso é trabalho do diretor.

O personagem do documentário utiliza-se de elementos que, como já visto, são presentes em um teatro aristotélico, ou em um cinema com o propósito de hipnose/imersão do espectador. O personagem neste caso busca a proximidade do espectador, tentando estabelecer empatia com ele. O elemento principal para essa empatia é relacionado às emoções, e as emoções se apresentam no personagem documental através das expressões corporais e faciais.

O distanciamento no documentário pode se configurar na inserção de novos personagens, com novos pontos de vista e afirmações, por exemplo, na utilização de diversos elementos que possam refutar a palavra do personagem, como arquivos históricos, imagens, cenas de outros filmes, ou mesmo a palavra do próprio diretor.

Se a encenação da forma como compreendemos nessa pesquisa, se dá a partir de uma tríade formada pela relação entre público, personagem e sujeito da câmera, precisamos analisar como as partes funcionam separadamente, para pensar no seu conjunto e na obra final.

Das três partes, poderíamos dizer que o público é a parte desta tríade que possui menor poder ativo com relação a construção da obra, no entanto, toda a construção é pensada a partir do público. O espectador não constrói a obra fílmica ativamente, não participa da escrita do roteiro, da escolha dos personagens, da atuação de um ator, ou da filmagem de um filme. No entanto, cada escolha realizada dentro da construção parte na relação com o espectador. É

pensando no espectador, que o diretor e todas as partes envolvidas realizam suas escolhas fílmicas.

O público estabelece ideias, pensamentos e sentimentos diante de uma obra, é ele que trará o retorno esperado ou não, sobre uma obra fílmica. Vamos nos ater primeiro a parte que se refere ao espectador.

### **4.2.3 O efeito de distanciamento: espectador**

Existem duas formas primordiais para definir o espectador, as mais básicas talvez. Diante de uma obra o espectador pode ser um espectador passivo ou ativo. Já foi comentado nessa pesquisa sobre os trabalhos no teatro, e no cinema, do teórico Stanislavski e das ideias de distanciamento propostas por Brecht. Diante desses estudos é correto dizer que o espectador passivo é o mesmo espectador que os métodos de Stanislavski criam, enquanto o ativo é ligado aos métodos que Brecht propõe.

O ser humano por natureza é um ser passional, reativo, ligado às emoções. A ideia do pensamento e da razão é instaurada na natureza humana aos poucos, é ensinada, trabalhada no decorrer do tempo. Não se nasce um ser crítico, isso é aprendido com o tempo, e não é aprendido sozinho também.

O aprender a pensar começa na infância, com os pais e familiares primeiramente, é quando o ser humano começa a ter noção o que é certo ou errado, qual postura tomar diante de uma determinada situação, aprende a pensar e a julgar criticamente tudo a sua volta. Uma criança nos seus 2 anos de idade, por exemplo, não consegue julgar ainda que um desenho que está assistindo na TV é fictício, em sua mente aquilo é a realidade. Conforme o ser humano cresce e se desenvolve consegue reconhecer o que é real ou não, e aí sim conforme o tempo e tudo que se absorve do mundo é possível pensar criticamente sobre todos os temas. No entanto, o ser humano possui tendência de acreditar e responder com os sentimentos a tudo a sua volta.

O pensamento crítico se desenvolve a partir do quanto se exercita ele. É a bagagem de vida, as experiências e tudo que é aprendido durante os anos que formam seres pensantes. Porém, essa natureza passional sempre está presente. Os sentimentos, a tendência a crer e se comover com o outro, a empatia, as emoções ainda fazem parte da vida de cada indivíduo, e às vezes o indivíduo pode permitir que o julgamento emocional se sobreponha diante do racional.

Na construção de uma obra, é dever do diretor levar em consideração a forma como o público vai receber esta obra. No entanto, é impossível saber com certeza qual será a recepção do público, o diretor não tem esse poder nas mãos, ele apenas pode presumir, e partir disso

tomar suas decisões de construção fílmica, para que a recepção se encaixe com sua vontade, com o que pretende.

Em uma obra fílmica romântica, por exemplo, o desejo do diretor provavelmente não é que o espectador analise racionalmente a história, mas sim que ele sinta, que ele se envolva, que o espectador se emocione com a obra. Nessa obra não tem sentido para o diretor instigar intelectualmente o público, desencadear uma reação ativa ou pensante. O diretor busca aqui um espectador passivo, um espectador que se sente diante da tela e em uma sessão hipnótica se projete dentro da obra fílmica, sinta com os personagens, chore com os personagens, ria com os personagens. O diretor vai montar todo seu filme para criar no espectador uma empatia do início ao fim, e criando essa empatia ele sabe que se ele realizar uma cena de determinado modo o espectador vai chorar, ou rir, ou sentir medo. Esse é o espectador passional, um espectador que consome um produto mastigado e responde exatamente da forma prevista, da forma que o diretor deseja.

O espectador ativo, ao contrário, não engole tudo que se passa na tela do cinema sem refletir sobre o porquê daquilo. O espectador ativo, antes de imergir completamente na obra, antes de acreditar em tudo que ele vê e ouve, estabelece uma relação crítica e racional com o produto fílmico. Em um de seus textos Brecht deixa claro como funciona os dois modos de recepção:

O espectador de teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – Isso sempre será assim. – O sofrimento deste homem me comove, porque não há saída para ele. – Eis a grande arte: nela, tudo é óbvio. – Eu choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: Jamais teria pensado nisso. – Não deveria ser feito desse modo. – Isso é muito estranho, quase inacreditável. – Isso deve parar. – O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte: nada nela é óbvio. – Eu rio com os choram, e choro dos que riem. (BRECHT *apud* BORNHEIM, 1992, p. 255-256)

#### **4.2.4 O efeito de distanciamento: Ator/personagem**

Ao falar do espectador ativo e passivo diante de uma obra, é necessário entender que essa resposta não se encontra exclusivamente no público. Claro, é o público que vai responder ativamente ou passivamente diante de uma obra, no entanto algumas outras instâncias trabalham para que a resposta seja uma ou outra.

Dentro de uma obra de teatro ou fílmica, por exemplo, existem duas instâncias que contribuem para a leitura do espectador: o ator e o diretor. Vamos nos ater um pouco ao ator.

Se no sentido do espectador, se tem duas vias o espectador passivo e o ativo, com relação ao trabalho do ator também contamos com duas vias: empatia e racionalidade.

De um lado está presente um ator que trabalha no intuito de estabelecer uma empatia com o público, tentando determinar assim um espectador passivo. E do outro se encontra um ator que trabalha para o objetivo da racionalidade, tentando desembocar em um espectador ativo.

Quando a ideia de distanciamento de Brecht é observada, no teatro ou mesmo utilizada no cinema, percebe-se que o ator tem um papel fundamental na formação de um espectador ativo ou passivo, e embora não haja uma teoria do ator brechtiano propriamente dita, muitos aspectos foram discutidos e estabelecidos sobre a atuação, e sobre quais recursos utilizar na atuação para que o objetivo de um público ativo seja alcançado.

Mas no caso do documentário na forma como estamos trabalhando, como fica essa questão do ator? O documentário de Errol Morris não trabalha com atores profissionais, ou mesmo indicações do diretor ao personagem, sobre o que falar por exemplo. Os personagens com os quais estamos trabalhando nessa pesquisa são eles próprios, agem em sua maneira própria de ser se mostrando ao mundo, e ao público.

Nos documentários analisados existe uma tentativa de Morris em buscar pela verdade, o cineasta se interessa pelos seus personagens e pelo que eles têm a dizer. Diante deste estilo que Morris propõe, seria equivocada que o cineasta manipulasse qualquer fala do personagem. É por isso, que Morris deixa que seus personagens falem da forma que lhes convêm, transcorram diante da câmera respondendo às perguntas do cineasta como acham que seja melhor. Morris não pode manipular as respostas de seus entrevistados, não pode lhes entregar um roteiro e pedir que o sigam, se fosse assim estaria indo contra uma ética que ele próprio implantou em seus filmes.

Nesse caso, como controlar o que os entrevistados dizem para o seu público? Não há como ter esse controle, a partir do momento que Morris estabeleceu uma ética própria do documentário interativo/reflexivo em seus filmes ele abdicou desse poder.

Diante disso, pode-se dizer que a instância do ator, no sentido de estabelecer um pensamento crítico no público, não está disponível em nossos documentários. O ator/personagem do documentário de Morris, sendo apresentado como ele mesmo na tela, sempre vai buscar a empatia do espectador, tudo que ele fizer e falar diante do público terá como objetivo final conquistar o público, mostrar seu lado, fazer com que o público se identifique e estabeleça uma confiança que pode acabar transformando o público no que chamamos de espectador passivo.

O personagem de Morris não tem a intenção de fazer com o que seu espectador analise friamente suas respostas, reflita e pense criticamente em toda a situação que envolve o personagem, não é de seu interesse que o público tenha essa visão racional sobre o que está sendo dito. O interesse do personagem é fazer-se crível diante do público, é conquistar o público e fazer com que ele acredite em suas falas. A postura dos personagens de Morris analisadas nessa pesquisa, é a postura de um réu no tribunal. Fazendo uma analogia, pode-se dizer que o personagem analisado está sentado no banco dos réus, e enquanto o diretor faz o papel de juiz, conduzindo um julgamento, o personagem-réu tenta convencer o júri/público de que tudo que diz é a verdade.

No entanto, como já dito, essa empatia e identificação focada nas emoções apenas é o caminho que leva o público ao posto de espectador passivo, que apenas aceita o que lhe é dito, sente e pensa da mesma forma que o personagem. Quando o diretor tem controle sobre o ator fica muito mais fácil tomar decisões de atuação que levem na direção desejada, no caso de Morris em que não há esse controle sobre a atuação, a situação se complica um pouco. Fica então apenas nas mãos do diretor o papel de neutralizar essa empatia e identificação do público com o personagem, para que assim o espectador assumira uma postura ativa e pensante, racional e crítica diante de tudo o que o personagem diz ou faz.

#### **4.2.5 O efeito de distanciamento: A cena, os elementos cênicos, a música**

Como já falamos em toda esta pesquisa, e verificamos em todos os pontos do teatro de Brecht, o que deve ser evitado na cena é a ideia de ilusão. Todos os elementos, ao menos os que estão sob o comando do diretor devem ser moldados de forma a quebrar a ideia de empatia, quebrando também a ilusão de realidade em cena.

Falamos há pouco sobre os elementos do público e dos atores em cena, no entanto nos filmes que analisamos esses dois elementos, apesar de extremamente importantes para a ideia de quebra da empatia, são elementos que não estão sob domínio total do diretor. No entanto, falamos agora de uma das partes em que o diretor tem total controle em sua obra, que são os elementos cênicos dentro de cena.

Quando Brecht propunha um teatro épico e pensava nos elementos de cena, a ideia que pairava era a de estranhamento entre os elementos, no entanto, interligados com o mesmo fim. Brecht pensava nos elementos de cena, na construção cênica, de forma a estabelecer profundidade à cena, ao ato. Moldar as estruturas do palco, abusar dos elementos disponíveis para que todos os elementos acompanhassem o objetivo de estranhamento, de quebra da ilusão.

A obra como um todo configura uma unidade, no entanto essa unidade é composta por diversas partes que compõem este todo, estas partes precisam permanecer interligadas dentro da obra total, no entanto, não podem estar em perfeita harmonia. Essa “desarmonia” inserida nos elementos dentro da obra final configuram um papel importante para a quebra da ilusão espectral. A ideia principal é de que todos os elementos em cena devem estar unidos, mas ao mesmo tempo mostrarem-se separados.

Os elementos dialogam entre si em cena, mas não necessariamente falam o mesmo idioma, é necessário separar os elementos, estabelecer contradições entre os elementos cênicos, ou fílmicos no nosso caso, e criar dessa forma uma totalidade cheia de diversidades que caminham para um fim comum. É através da contradição de elementos em cena também, que o criador da obra pode emitir suas próprias opiniões dentro de cena, sem que precisa necessariamente usar sua voz sonora.

#### **4.2.6 O efeito de distanciamento: o diretor**

Dentro dos escritos teóricos de Brecht não se encontram parâmetros para o papel do diretor de cena dentro do distanciamento. No entanto, acredita que se encontra implícita a importância desse indivíduo na construção da obra. Dentro do teatro, e podemos dizer de filmes ficcionais também, o papel do diretor é desempenhado de forma diferente dos filmes documentais que estamos trabalhando.

Precisamos voltar um pouco para falar novamente do papel do ator, para que seja possível entender a importância do diretor em nossos documentários. No cinema ficcional, assim como no teatro, o papel do ator geralmente está sob o comando do diretor de cena. O diretor consegue, caso seja de sua vontade, comandar as ações e falas do ator em cena, para que assim a atuação caminhe para o efeito desejado. No documentário com o qual estamos trabalhando, isso não ocorre. Tendo em vista que os filmes documentários que analisamos se inserem em uma ética, na qual o ator social tem total liberdade de fala e ação, não seria correto que o diretor interferisse na liberdade do personagem em cena. No entanto, ao mesmo tempo, é necessário que o diretor interfira, para que a obra total tenha o efeito desejado, ou então chegue próximo a isso.

Nesse sentido, verificamos que nos documentários que analisamos o papel do diretor é crucial, talvez possamos dizer que o mais importante, para que o efeito de estranhamento entre obra e público seja atingido.

No teatro épico de Brecht, o que interessa é o sentido da história, “o espelhamento que reflete determinadas dimensões sociais” (BORNHEIM, 1992, p. 303). Toda a construção de cena, o trabalho de atores, os elementos cênicos, devem responder a este propósito. O trabalho cênico deve ser pensado e realizado de forma que todos os detalhes caminhem para a produção de sentido social. Para que o processo de estranhamento aconteça, verificamos também que os elementos de cena devem ser absolutamente necessários para a história, de acordo com o dramaturgo tudo que está em cena deve estar ali por algum motivo que colabore para a produção do sentido social da obra.

Nesse sentido, quando olhamos para as obras documentárias que analisamos, chegamos à conclusão que a ideia de composição de cena é uma ideia minimalista. Em nossos documentários, o sentido social da obra não é encontrado na composição da cena, nas ações dos atores, na história a ser encenada, mas sim na história a ser contada. Encontramos um sentido social nas histórias contadas pelos personagens, em suas falas, e na visão do diretor que é evidenciada pela sua montagem em cena. Desse modo, o cenário, as ações do personagem, não têm um papel fundamental, o que deve se sobressair em cena é a fala, a voz do personagem, suas falas em cena e a forma como o diretor nos deixa ver sua própria opinião sobre estas falas.

Temos para nosso objetivo de distanciamento, o papel do diretor também sendo a de um tradutor. Um tradutor que pega um texto escrito de uma forma, e o traduz em sua própria maneira para transmitir ao público. Essa ideia é interessante para pensarmos nossos documentários analisados, o papel do diretor Errol Morris é também de um tradutor. Nesse sentido, Morris traduz o texto e as histórias de seus personagens, da forma que pretende que o público receba. Todas as falas dos personagens, são colocadas em cena juntamente com outros elementos e com o uso da montagem, para que no fim a obra tenha um sentido pretendido pelo diretor, e que demonstre também, além do ponto de vista do personagem seu próprio ponto de vista.

O trabalho de Brecht e suas teorias foram estudadas, e continuam sendo, arduamente por diversos teóricos dos campos das artes. Dentre esses estudos é possível identificar diferentes formas e características que podem designar uma obra não aristotélica, voltada ao distanciamento como propõe Brecht. Um dos autores que realizou um árduo trabalho de pesquisa e identificação de indícios de distanciamento nas peças de Brecht foi Walter Hinck, no qual o autor identifica algumas partes fundamentais que podem ser identificadas em uma obra, e que caminham ou auxiliam no procedimento do distanciamento.

Dentro de suas análises cinco itens são considerados fundamentais para tal objetivo: a relativização da ação; a interrupção da ação; o distanciamento da ação; a ação enquanto instigadora de tomada de decisões a continuação da ação. (BORNHEIM, 1992).

A primeira característica que tentamos identificar é a relativização da ação, se traduz em pensar o todo a partir de um único elemento. Por exemplo, quando o personagem Robert McNamara no filme *The Fog of War* fala sobre suas decisões de guerra, é necessário instaurar uma ideia geral da guerra, seus resultados, número de mortos e pessoas atingidas. Para que o público tenha uma visão do todo, e estabeleça sentido social naquela cena.

Com relação a interrupção da ação, ou a ruptura da ação, Hinck fala de “corpos estranhos” presentes na obra. Isso refere-se a todos os elementos de cena em estranhamento, para causar assim um estranhamento maior ainda na obra total. Um corpo estranho deve ser inserido para funcionar de forma a quebrar a continuidade da ação, a empatia criada entre personagem e público. Um corpo estranho deve perturbar a ação em cena. Se no teatro épico a participação do espectador é usada para a quebra da ilusão por vezes, como nas vezes que o espectador é convidado a participar e problematizar a ação em cena. No documentário de Morris esses corpos estranhos também objetivam trazer essa participação. O corpo estranho convida o espectador a pensar de forma diferente e problematizar o texto da obra. Nos filmes analisados de Morris essa característica é bastante utilizada e facilmente percebida, configurando-se dentro do documentário em diversos elementos como trilha sonora, inserção de cenas de filmes, ou reportagens antigas, inserção de material de arquivo. Qualquer elemento que seja inserido no momento de uma ação, e que possa quebrar a continuidade é válido para o processo de distanciamento.

O efeito de distanciamento trata basicamente da anulação de espaço e tempo, dentro da obra ou do filme. Está muito relacionado com a percepção do espectador, em perceber os fatos mostrados no palco ou na tela, não exclusivamente como pertencente a um único espaço e tempo, mas conseguir ampliar os assuntos para diversas situações e tempos diferentes.

Outra característica trata da ação que instiga a tomada de decisões, nesse caso a relativização, a ruptura e o distanciamento têm por finalidade fazer com o que o público tome decisões. A tomada de decisão por parte do público não precisa ser instigada de forma evidente. Não é necessário sempre que o ator, por exemplo, se dirija ao público e peça sua participação. Muitas vezes a própria ação do personagem, instiga a participação do público, a tomada de decisões. Um momento de dúvida, por exemplo, em que o personagem se vê dividido sobre

qual decisão tomar dentre diversas opções que se inserem em questões de sentido social. No documentário de Morris essa participação do público, esse exercício de pensamento é instigado em momentos que o diretor deixa sua opinião contrária evidente, diante de uma fala do personagem. E por vezes, essa opinião é demonstrada pela própria fala do diretor. Como já dito, o diretor Errol Morris utiliza sua voz sonora dentro da cena em pouquíssimos momentos em suas obras, e quando a utiliza é com objetivo claro, de tornar evidente ao público sua própria ideia dos fatos. Quando, por exemplo, o diretor utiliza sua própria voz para contrapor uma fala do personagem em cena, ele deixa claro sua posição ao espectador. Essa encruzilhada, esse ponto no filme em que fica evidente que a ideia do diretor é diferente da ideia do personagem, é um momento crucial no qual o espectador de Morris é trazido para a obra no intuito de tomar uma decisão, de optar por um lado ou ao menos pensar sobre o que está sendo discutido.

Por fim, o autor apresenta a ideia de continuação da ação. A ideia desta característica é tornar cada cena independente da outra. Elas devem no final da obra total falar sobre o mesmo assunto, mas devem ser compostas de forma diferentes. Devem ser distribuídas de forma a quebrar a linearidade da ação, a ideia de “começo, meio e fim”, a ideia de causalidade. Essa quebra de linearidade é colocada diversas vezes na obra, no intuito de fazer com que o espectador possa inserir nesses momentos de quebra, seu própria juízo crítico, sua própria ideia sobre os fatos. O principal efeito dessa forma de montagem da obra é a falta de solução, a falta de fechamento da ideia. Que é justamente o que um documentário de cunho social propõe. O diretor não deseja que o espectador termine de ver seu filme com uma solução na cabeça, com uma opinião completa formada e fechada sobre um determinado assunto, não deseja dar respostas e oferecer uma conclusão ao público. Pelo contrário, o diretor deseja que o espectador estabeleça diversos pensamentos, ideias, opiniões, que o espectador concorde e discorde inúmeras vezes, e que no fim não chegue à conclusão absoluta do tema tratado, mas que mantenha em suas ideias todas as discussões contidas na obra, e que carregue isso consigo para que continue refletindo e buscando novas respostas para o que havia sido discutido.

## **5 Análise fílmica: as formas de construção do documentário de Errol Morris e táticas de distanciamento**

### **5.1 The Fog of War**

*The Fog of War*, filme de 2003, é o sétimo longa-metragem de Errol Morris, e o terceiro em que Morris utiliza seu aparelho Interrotron. O filme trata da vida do personagem Robert McNamara, e a partir de 20 horas de entrevista com o personagem, o diretor monta sua

narrativa que dá origem ao excelente documentário *The Fog of War*, ganhador do Oscar de melhor documentário na época.

Robert Mcnamara foi secretário de defesa dos E.U.A entre os anos de 1961 e 1968, nos governos de John F. Kennedy e Lyndon B. Johnson. Após, ocupou o cargo de presidente do Banco Mundial até o ano de 1981. Antes de entrar para política Robert Mcnamara havia participado da segunda guerra mundial, e também sido presidente da empresa Ford. Em seu período como secretário de defesa, Mcnamara teve grande participação na Guerra Fria e principalmente na Guerra do Vietnã. Com toda sua biografia, Mcnamara é um dos homens mais odiados dentro e fora dos E.U.A., porém, é também um dos personagens mais fascinantes e controversos dos documentários de Errol Morris.

O filme é estruturado em onze partes, que se referem a onze lições do Robert Mcnamara. Essas lições, no entanto, foram definidas pelo diretor, e posteriormente o personagem, não tendo concordado com a forma proposta no filme, escreveu dez lições que ele mesmo daria. O documentário trata sobre várias questões, e períodos da vida do personagem, mas a maior parte do filme centra-se na questão da guerra do Vietnã.

O filme, inserido já no período contemporâneo do documentário, é estruturado como tal. Morris entrevista o personagem, e na montagem do filme intercala cenas das entrevistas com várias cenas de arquivo, fotografia, documentos, trechos de filmes antigos de guerra, trechos de gravações de reuniões secretas que aconteciam no Salão Oval da Casa Branca, trecho com áudios de ligações gravadas entre as pessoas envolvidas nas ações de guerra, cenas construídas em estúdio (como a fileira de dominós caindo sobre o mapa mundi, fazendo uma metáfora à destruição da guerra), e ainda conta com uma trilha sonora impecável de Philip Glass, que monta uma atmosfera ainda mais carregada de tensão e suspense no filme.

A câmera é na posição que Errol Morris gosta, fixa, e frontal, fazendo com que o personagem sentado em frente a ela fale não só para o diretor, mas também para o espectador. Nesse documentário essa forma gera um tom de confissão do personagem, que por vezes assume que cometeu erros militares na época em que era secretário de defesa, admitindo sua incapacidade frente a determinadas situações de guerra. Grandes revelações também são feitas, como quando Mcnamara conta ter perguntado, em uma oportunidade, ao presidente Fidel Castro sobre a veracidade da informação que Cuba possuía ogivas nucleares, e o presidente responde que naquela época Cuba já havia recebido 167 ogivas nucleares, e afirmou ter sugerido ao líder do Moscou, Nikita Krushev, que bombardeasse os EUA com ela. Esse é um

momento de bastante tensão, em que fica claro o quão perto o mundo esteve de uma guerra nuclear naquele momento, e como afirma Robert McNamara, apenas não entrou nessa guerra por pura sorte, pois estavam todos à mercê da irracionalidade dos governantes naquele momento.

A cena inicial é crucial para pensarmos todo o transcorrer do documentário, e o personagem de Robert McNamara. É proposital que o diretor Errol Morris inicia seu documentário com essa cena. A cena na verdade é uma inserção de um vídeo de arquivo, no qual Robert McNamara aparece em um palco, no que parece ser um auditório, para iniciar alguma fala para as pessoas ali presentes. Porém, antes de começar sua fala McNamara pergunta “Vocês da TV. Tudo pronto? ”. Essa fala exemplifica bem o personagem de McNamara, um homem político que faz questão que sua fala seja toda captada pelo “pessoal da TV”, um personagem que tem total intimidade com a câmera, e isso mostra-se no decorrer de todo o documentário.

Aos quase 3 minutos do filme é possível ouvir pela primeira vez a voz de Robert McNamara e de Errol Morris, o diretor inicia seu processo da entrevista mostrando a reflexividade ao espectador. Na tela ainda estão passando alguns créditos iniciais do filme, enquanto ouvimos em over a voz de McNamara dizer “quero ouvir o volume de sua voz”, e o diretor responder “ok, como está minha voz? ”, e McNamara novamente responde “está bom”. Esse processo mostra para o espectador já no início do filme a presença do diretor, pela sua voz, e ele sabe a partir dali que todo o filme será guiado pela entrevista/conversa entre o diretor e o personagem.

A reflexividade fica evidente também em outra fala de Robert McNamara, e deixa claro também que a montagem do filme não foi feita em ordem cronológica com as filmagens. O personagem fala “Lembro exatamente da sentença em que parei. De como começava quando fui interrompido. Mas depois vocês editam, não quero voltar pois sei exatamente o que queria dizer. ” E o diretor diz “continue”. Fica evidente que esta não é a primeira cena gravada pelo diretor, pois o personagem refere-se à um momento anterior em que estava falando sobre algo, e foi interrompido (talvez pelo diretor), e fala que não voltará a sua fala desde o início, e depois isso pode ser organizado na edição. Ou seja, há a consciência da instância por trás da câmera, e da edição do filme que não é feita em ordem cronológica. No momento dessa fala do personagem, ele segura em sua mão esquerda uma caneta e a aponta em direção a câmera enquanto fala. A entrevista segue, e o personagem continua falando para a câmera. Enquanto

fala mantém sua caneta na mão direita, as vezes a apontando para câmera enquanto a balança, e gesticulando muito com suas mãos.

Essa primeira sequência da entrevista no filme possui cortes bem marcados da edição, algumas transições são marcadas por uma tela preta entre uma tomada e outra, e um outra transição é feita por um corte de salto para outra tomada. Em dois momentos dessas transições pode-se perceber que há uma mudança com relação à posição do personagem, o personagem que no início da sequência encontrava-se na direita do quadro, vai a cada transição se movimentando para o centro do quadro.

Todos os momentos da entrevista com Robert Mcnamara são feitos com a câmera fixa, com a utilização do aparelho Intertron, filmando de ângulo frontal o personagem, e variando entre primeiro plano, primeiríssimo plano, big closes, todos articulados para dar enfoque às expressões faciais do personagem. Em *The Fog of War* os planos são curtos, marcados por várias interrupções por imagens de arquivo, e vários cortes de salto entre uma fala da entrevista e outra. O uso exagerado do recurso da montagem fica evidente nessas situações.

Há uma cena em que o personagem fala de quando era criança ainda, e participava de aulas de irlandês, e havia uma competição entre os alunos para tirar a melhor nota. Ele diz que seus principais concorrentes eram chineses, japoneses e judeus, e fala que eles se esforçavam para tirar a nota mais alta, mas nem sempre conseguiam. Ao terminar sua fala e dizer que eles “nem sempre conseguiam” Robert Mcnamara ri para a câmera, ri um riso contido, como se estivesse tentando segurar-se, mas não se contém. É um riso de arrogância, de deboche. Essa arrogância é confirmada pela próxima inserção após essa cena, de uma entrevista na qual Mcnamara é perguntado sobre sua fama de arrogante.

Robert Mcnamara é um personagem ativo, comunicativo, possui muita intimidade com a câmera, que com certeza adquiriu em todos seus anos de vida política. Fala com propriedade sobre os assuntos que enuncia, não se intimida ao recusar em certos momentos a responder alguma pergunta. Mcnamara responde muitas perguntas de forma incisiva, se movimenta muitas vezes para os lados fazendo com que parte de seu corpo saia para fora de campo, como se estivesse se esquivando de Morris e suas perguntas. O personagem deixa claro que alguma resposta pode complicar sua vida, afinal não são poucos os segredos guardados pelo personagem. O personagem é confiante em suas falas, e não é um personagem passivo,

pelo contrário, Mcnamara é ativo em sua encenação e por vezes confronta o diretor, e se tem a impressão que também está confrontando o espectador.

O personagem é ciente de todo o ódio que grande parte da população sente por ele, e ao mesmo tempo que não se intimida diante disso, mostra uma outra face que até então era desconhecida, uma face mais humilde, humanitária e sensível. O personagem fala com sensibilidade de sua família, de sua esposa. Enche os olhos de lágrimas ao falar do lugar onde está enterrado o presidente Kennedy. Essas cenas que mostram uma emoção mais profunda do personagem são mostradas em primeiríssimo plano e em closes, para enfatizar essas emoções.

O personagem olha diretamente para a tela, na verdade ele está olhando para o Errol Morris que, por com a ajuda do seu aparelho Interrotron, aparece em frente a lente da câmera. Robert Mcnamara ao olhar para o diretor na câmera, olha por consequência para o público. O espectador se depara com aquele rosto enorme na tela, preenchendo quase toda ela, e os olhos do personagem fitando os seus, quase que invadindo seu ser. É impossível ficar impassível diante dessas situações, seja quando o personagem está encarando o espectador e falando de uma forma incisiva, ou quando o personagem se retrai para um posto humilde e humanitário, fazendo confissões e chorando enquanto nos olha nos olhos. Essa relação, desperta emoções mais fortes no espectador, seja de raiva, de indignação, de medo, ou de compaixão às vezes.

Nesses momentos em que o personagem chora, e se confessa, o espectador mesmo o odiando, consegue nesse momento sentir certa empatia e compaixão pelo personagem, esse é o poder da encenação do personagem. O uso o Interrotron claramente auxilia nesse processo de proximidade e intimidade que o personagem deseja instaurar, possibilita maior facilidade na encenação de Mcnamara com o objetivo de empatia do espectador, objetivo este que é utilizado por atores do método dramático aristotélico como já visto. A encenação do personagem busca a todo instante a aceitação e a identificação do público, cabe ao diretor Errol Morris intervir, ao seu modo, para que essa intimidade/proximidade seja quebrada.

Morris escolhe para começar seu documentário uma cena de arquivo, em preto e branco, na qual o seu personagem documental, Robert McNamara, encontra-se em um palco pronto para começar o que poderia ser uma palestra, um discurso.

Logo em seguida o filme mostra algumas cenas de um filme de ficção, mostrando soldados em um navio, claramente um filme sobre guerra. Mas o espectador não sabe em que momento aquele filme está inserido, e talvez nem tenha certeza se aquelas cenas são ficcionais ou documentais. Nesse momento Morris insere o tema de seu filme ao público: a guerra.

Essas primeiras cenas são mostradas sob uma estética antiga, não definem um tempo e um espaço na cabeça do espectador, apenas inserem o personagem e o tema que será tratado. Logo em seguida começam as cenas gravadas para o documentário propriamente, e antes mesmo do espectador visualizar o corpo do personagem em cena, ouve-se sua voz e a voz do diretor, Errol Morris, em um momento no qual o personagem pede para ouvir a voz do diretor para verificar se está tudo certo, e o diretor fala com ele nesse momento. Logo de início o diretor deixa claro qual o método de seu documentário, em qual estilística e ética ele está inserido, o público tem a frente um documentário que se insere no modelo que chamamos de documentário interativo/reflexivo. Interativo, pois o diretor interage com o seu entrevistado, fará perguntas, responderá perguntas, e reflexivo pois ele deixa claro seu instrumento de filmagem. Não se vê em cena uma câmera, ou o diretor, mas é evidente que ele está ali, é sabido que instrumentos de filmagem estão sendo utilizado pela conversa entre personagem e diretor. Nessa mesma sequência de cena, o personagem do filme inicia sua sentença deixando claro que irá continuar sua fala de onde parou antes de ser interrompido, e comentando que a sequência pode ser corrigida depois (na edição). O que o personagem fala a seguir é uma constatação em tom de confissão, ele confessa seus próprios erros ao dizer que qualquer comandante militar que seja honesto, assumirá que cometeu erros na aplicação de poder militar.

É evidente no filme que essa cena não foi a primeira a ser filmada, e Morris deixa isso bem claro em sua edição, mas é a cena que Morris escolheu para começar seu filme. A cena na qual o personagem confessa que também cometeu erros em suas decisões de guerra. Tal cena, em tal posição no filme, não é inserida sem propósito. Morris quer começar seu filme com essa confissão, quer que o seu espectador veja todo o restante do filme com essa confissão em mente. E enquanto fala de erros que sempre são cometidos, novamente o diretor insere imagens de filmes ficcionais de guerra, imagens com aviões de guerra sobrevoando, mísseis sendo lançados, soldados com metralhadoras, sempre contrapondo a fala de McNamara com uma imagem de guerra.

Morris insere uma nova cena de arquivo em seu filme, ao que parece ser uma cena transmitida pela rede de televisão CBS nos EUA. Imagens de McNamara aparecem em cena enquanto uma voz over, de um narrador, faz algumas afirmações sobre o personagem. Afirmações nas quais aparecem diferentes opiniões de pessoas sobre McNamara, alguns o apoiando e dizendo que é o melhor secretário de defesa que já existiu, enquanto outros afirmam que ele não passa de um enganado e um ditador arrogante.

Logo em seguida inúmeras imagens de arquivos de jornais e revistas, trechos, títulos de manchetes são inseridas no documentário. Passam rápido, é difícil para o espectador

se ater ou identificar o todo de cada um destes arquivos, mas algumas palavras e expressões são focadas pelo diretor para que o espectador as perceba. “A melhor escolha de Kennedy”, “o poder no pentágono”, “garoto prodígio”, “inteligente” se contrapõem com outras palavras como “egoísta”, “armas e diplomacia”, “mente de computador”, “lógica fria”, “inabalável”, “efetivo e eficiente”.

A mente do espectador é preenchida com inúmeras palavras, opiniões, visões de uma mesma pessoa. McNamara é uma pessoa inteligente, inabalável, um prodígio, mas também é egoísta, lógico, frio, calculista. Ao mesmo tempo é a melhor escolha como secretário de defesa de Kennedy, mas também é um ditador arrogante. São inúmeras informações que são jogadas ao público de forma muito rápida. Informações que não são fechadas, não são conclusivas, e são contraditórias.

Uma sequência de cenas é importante para pensarmos alguns pontos de nossa análise. Morris divide seu documentário em 11 supostas lições de guerra, a partir das falas de McNamara. A sequência à qual eu me refiro se encontra na primeira lição. Nesse momento McNamara fala sobre os momentos em que o EUA quase entrou em uma guerra nuclear, quando quase mediu forças de ataque com Cuba.

McNamara inicia justificando-se, que decisões foram tomadas após uma série de enganos da União Soviética, em ter enviado mísseis nucleares para Cuba, apontados para milhares de americanos. Uma sequência de justificativas e explicações do personagem seguem a partir disso. Através de áudios entre conversas de McNamara com o ex presidente Kennedy, o público vai obtendo informações para seu próprio juízo dos fatos. Todas as falas e justificativas do personagem ao espectador caminham no sentido de fazer o espectador acreditar em suas falas, e em suas atitudes. Fazer o espectador crer que o ex presidente Kennedy e McNamara não queriam a guerra, e todas suas ações foram no intuito de não deixar essa guerra acontecer, mas que o EUA estava ameaçado pela União Soviética e Cuba. No entanto, após deixar que McNamara discorra sobre os fatos da quase guerra nuclear, e os motivos que motivaram certas tomadas de decisões, Morris interfere na fala do personagem.

É importante ressaltar, que analisando todo histórico fílmico do diretor, são pouquíssimas as vezes que Morris interfere na fala de um personagem e deixa isso em cena para que seja visto pelos espectadores. O fato de nesse documentário, e nessa sequência de cenas, Morris interferir e mostrar essa interferência para o público é providencial. Morris interfere a fala de McNamara e quebra toda a sequência de “empatia” que o personagem tentava estabelecer.

Analisando um pouco essa questão de acordo com técnicas que verificamos nas teorias de distanciamento de Brecht, vemos que o personagem de McNamara nesse momento, e no filme todo, tenta estabelecer empatia, proximidade com o público. Tenta justificar-se e criar um laço de compreensão com o espectador, para que o espectador aceite as ideias dos personagens como sendo suas também. Isso é algo típico do teatro aristotélico, como já foi falado. McNamara é um ótimo exemplo de alguém que utiliza diversas técnicas aristotélicas para atingir seu objetivo de empatia. Não estamos falando aqui que o personagem é conhecedor dessas técnicas e as utiliza de forma pré-estabelecida, no entanto, o objetivo é o mesmo. Enquanto no teatro, ou cinema, aristotélico os atores se utilizam de parâmetros como sentimentos, memórias afetivas de si próprio, emoções para atingir o objetivo de empatia, McNamara faz a mesma coisa.

McNamara, no entanto, não é um ator. Porém, mesmo sem ser ator ele também “atua”. Quando digo atua, quero dizer encena. Ele não encena um personagem que não é seu, como no cinema ficcional ou em uma peça de teatro, mas encena a si mesmo dentro do contexto que está inserido. O que o personagem faz é o que Jacques Aumont chama de “encenação cotidiana”, ou seja, de como nós enquanto seres sociais encenamos a nós mesmo diante de outros em nosso dia a dia.

A partir do momento que a câmera de Morris é ligada, e inicia a filmagem de algo que se perpetuará para a história, uma cena é instaurada. Dentro dessa cena temos o que Fernão Ramos Pessoa chama de sujeito da câmera, caracterizado por toda a instância atrás da câmera, e o sujeito da cena, no caso o personagem McNamara. Dentro dessa condição instaurada pelo diretor e pela Câmera, o personagem McNamara já não é mais o mesmo McNamara que está com sua esposa, que está com amigos, que está em sua casa em um momento de lazer. Esse McNamara se transforma, e sua forma de agir é flexionada pela presença da câmera, levando o personagem a ser o seu “eu” enquanto frente ao público em massa.

O seu “eu” em frente ao público fará com o que o personagem fale, responda, tome atitudes de acordo com o que ele acredita que é necessário para conquistar seu público, para fazer com que o público o apoie. As emoções, os sentimentos, as ações, as memórias afetivas, os olhares emocionados para câmera, os olhares tentando transmitir sentimentos, as expressões faciais, tudo caminha em um sentido a levar o espectador a sentir-se próximo do personagem, a entender sua forma de pensar e acabar, por fim, concordando com suas atitudes.

No entanto, é nesse momento que Morris interfere na cena, agindo para quebrar essa proximidade que o personagem está tentando instaurar. Após toda a sequência de relatos em que o personagem tenta justificar as ações dos EUA, e levar o espectador a crer que a única

coisa que os governantes faziam era tentar proteger os americanos, Morris interfere com uma única frase que quebra essa lógica. Morris fala, “Mas também, nós havíamos tentado invadir Cuba”, referindo-se a um acontecimento do que foi chamado “Invasão da Baía do Porcos”, anterior aos relatos de McNamara, quando o governo dos EUA elaborou um plano para invadir Cuba, e derrubar o governo de Fidel Castro. Foi esse incidente que acirrou ainda mais a disputa entre EUA e Cuba, e acabou tendo como consequência a crise dos mísseis.

Essa interferência de Morris, contrapondo o personagem, não apenas quebra a empatia entre personagem e espectador, mas age também de maneira a instigar a tomada de decisões por parte do público. Morris apresenta uma outra visão de toda a história contada pelo personagem, uma nova informação que pode mudar o julgamento do espectador. A partir de agora, o EUA não é apenas o país que estava tentando proteger seus cidadãos de um ataque cubano, mas passa a ser também o país que tentou invadir Cuba e assim trouxe a consequência da crise dos mísseis. O espectador deixa de ser passivo, como estava sendo até então nessa sequência, na qual apenas tinha as informações que McNamara passava, e é instigado a pensar criticamente pelo diretor, é instigado a estabelecer um novo julgamento com novas informações. Ou seja, deixa de ser um espectador passivo e torna-se nesse momento um espectador ativo.

Durante todo o filme, enquanto o personagem de McNamara narra seus relatos de acontecimentos de guerra, diversas imagens de arquivos vão sendo inseridas no filme. Enquanto o espectador ouve o que o personagem diz, ele também vê imagens de guerra passando, de mísseis, de metralhadoras, de aviões lançando bombas, de canhões e explosões, algumas imagens de pessoas inocentes e suas expressões também passam diante do espectador. Isso é importante para a quebra da proximidade também. Uma das características que podemos perceber aqui, e que também estão inseridas no distanciamento de Brecht, é a relativização da ação. É importante ressaltar que o espectador não tem conhecimento de onde são muitas essas imagens que passam diante de seus olhos, podem ser imagens documentais de outras guerras, podem ser cenas de filmes ficcionais, ou seja, o tempo e o espaço em que muitas dessas cenas acontecem são desconhecidos do espectador. Morris parte da entrevista com McNamara sobre as guerras das quais ele participou, mas em um amplo sentido seu filme todo não é apenas sobre o personagem ou sobre as guerras das quais ele participou, mas sim sobre a guerra no geral, sobre todas as guerras que aconteceram e que ainda podem acontecer.

Essa relativização da ação permite que o espectador parta de um ponto, de um personagem, de uma entrevista, mas no decorrer da obra amplifique seu pensamento para o todo, passe a pensar no todo a partir de um exemplo. As consequências de uma guerra, as vidas

inocentes em risco, a destruição de nações, de povos, o medo que paira em momentos de iminente perigo, são alguns pontos que são evidenciados e incorporam o pensamento do espectador.

Além das imagens de ataques de guerras, surgem em um certo ponto do filme cenas de trabalhadores, homens e mulheres trabalhando, em fábricas, no auxílio da construção de artefatos que seriam utilizados na guerra. Cenas de trabalhadores braçais chineses também são inseridas. As imagens e cenas de trabalhadores inseridos no filme também contribuem para o pensamento geral, do todo, a partir do personagem.

A guerra não configura apenas ataques de um país para outro, é necessário que se pense no todo, todas as instâncias que estão envolvidas. Os trabalhadores, pessoas que participam indiretamente ou diretamente da guerra, todos têm suas vidas afetadas também.

Em um outro momento McNamara relata fatos sobre outra guerra, e os ataques do EUA ao Japão, quando ele assume, em tom de confissão, que em uma noite em um dos ataques, mataram queimados vivos cem mil de civis em Tóquio. Logo em seguida Morris interrompe o personagem novamente para nos deixar ouvir a pergunta que faz: “Você sabia que isso ia acontecer?” McNamara era parte crucial naquele ataque, mas mesmo tendo relatado quase em tom de confissão o acontecimento, se esquivava de responder essa pergunta de forma direta. Apenas responde que era parte de um mecanismo que recomendou o ataque. McNamara justifica que fazia relatórios, que calculava números para que os ataques fossem mais eficientes. O personagem não assume uma culpa pelo ataque que incendiou Tóquio, mas também não se exime dela.

Nesse momento enquanto McNamara relata sobre seus relatórios, várias imagens são inseridas no filme, imagens de números e equações sobre a eficiência dos ataques aéreos por parte dos EUA. Inserção de imagens de números caindo do céu sobre uma cidade, como uma analogia às bombas lançadas, como se todos os ataques fossem resumidos apenas à números. Como se todas as pessoas, civis e soldados, fossem resumidos à números de eficácia ou ineficiência. Termos de textos nos relatórios são focados pela câmera, termos como “inútil”, “alvo”, “melhor em baixa altitude”, “maiores cargas de bomba”, “toneladas liberadas”, “maior precisão de bombardeio”, “plano de susceptibilidade ao fogo”, “dano severo”, “destruído”, inúmeros dados e palavras, equações e gráficos sobre a eficiência dos ataques aéreos são mostrados, em seguida Morris mostra cenas de um grande incêndio, casas pegando fogo em uma cidade, imagens aéreas de uma cidade devastada pelo fogo.

Ao passar para cena seguinte, Morris interfere novamente, e questiona o personagem “Quem decidiu usar as bombas incendiárias?” McNamara, no entanto, se esquivava

novamente de responder essa pergunta, não assumindo a culpa para si, e voltando a falar de números apenas. McNamara tenta justificar o ataque, declarando que a questão não é quem decidiu soltar as bombas, mas sim que elas foram necessárias para ganhar uma guerra. Voltando aos números ele assume que na guerra deve haver proporcionalidade, tudo se resume a números nas respostas e justificativas do personagem nesse momento, talvez em um intuito de se eximir da culpa pela participação na morte de centenas de civis. Nas cenas que seguem, Morris faz novamente uso de inserção de imagens, uma atrás da outra. Unindo, no entanto, os números de porcentagens de destruição que McNamara falava com imagens das cidades japonesas destruídas.

Essa sequência frenética de diversas imagens de destruição interrompe novamente a tentativa de criar empatia do personagem com o espectador, insere uma ruptura para que novamente o espectador dê um passo atrás nessa proximidade, em uma possível complacência com o personagem. Afinal, não são apenas números, são vidas destruídas, são cidades devastadas, são questões que se sobrepõem aos números, e quando ouvimos apenas as falas do personagem temos a tendência de entender suas justificativas, talvez de concordar com ele, quando ele diz que é necessário matar centenas de civis para se ganhar uma guerra.

A visualização de imagens que mostram a realidade do que são esses números é necessária nesse momento, para novamente quebrar uma possível empatia do espectador e fazer com que recue e reinicie seu julgamento crítico dos fatos.

Por diversas vezes durante o filme, o personagem de McNamara é mostrado em sua face humana. Não apenas como o empregado do governo, envolvido em guerras. O personagem discorre durante o filme sobre sua época de escola na infância, sobre sua família, sobre seu emprego na Ford, antes de aceitar o cargo no governo de Kennedy, chega a se emocionar profundamente ao falar sobre a morte de Kennedy. O personagem apresenta-se de uma forma tão humana, como não aparenta em determinados momentos referidos às guerras. McNamara abre sua vida e emoções também para o diretor e para o público. Todas essas faces do personagem que são mostradas no filme, e as contraposições feitas por Morris no decorrer contribuem também para o que é chamado de continuação da ação.

Durante todo o filme, temos diversas cenas que não se conectam diretamente com a cena anterior ou posterior, não implicam uma continuidade da ação. A própria forma como a montagem de Morris é feita, fora de ordem, corta essa linearidade da história para fazer com que cada história, cada cena, seja independente, tenha seu próprio sentido, mas no final faça parte da unidade total da obra. Nenhuma das cenas apresenta uma conclusão também, uma ideia fechada, mas sim várias opiniões, vários pontos de vista e formas de ver os fatos. Como dito, o

personagem ora se mostra tão lógico e calculista diante dos números de mortos em um ataque de guerra, ora se mostra tão humano e sensível quanto qualquer um dos espectadores. As suas decisões de guerra são justificadas o tempo todo pelas suas falas, tentando defender a necessidade de suas decisões, porém também são contrariadas diversas vezes pela fala do diretor, ou por inserções de cenas que abalam os espectadores em seus postos passivo, fazendo-os ativos novamente.

Se um espectador começa a assistir tal filme de Morris, com a intenção de chegar a uma conclusão fácil no final, chegará mais perdido do que no início do filme. Pois a ideia é justamente essa, não dar conclusões fechadas ao público, mas sim emitir diversas opiniões e mostrar diversos fatos, que por vezes se contradizem, para que o público pense a respeito de todo o processo transmitido em cena. Não é possível chegar a uma conclusão maniqueísta, sobre o personagem ser “bom” ou “mau”, sobre suas decisões serem corretas ou erradas, são diversas ideias apresentadas que podem gerar inúmeras conclusões.

Em momentos finais do filme, quando relata fatos sobre a guerra do Vietnã, McNamara recusa ao falar de sua culpa novamente. Morris opta por uma sequência de elementos que causa certo abalo no espectador. De início temos uma cena com várias pessoas andando pelas ruas de uma cidade iluminada, as imagens aparecem sem muita definição, como borrões e transparências e muitas cores, logo em seguida vemos uma notícia de quantidade de mortos da semana entre americanos e vietnamitas, diversas imagens cruéis vão sendo inseridas no filme, vemos muitas imagens de pessoas mortas e feridas, em situações brutais. A estranheza nessa passagem de um elemento de cena para outro, tão diferentes e que aparentemente não têm nenhuma relação entre si, faz com que o espectador recue novamente para pensar no que vem a seguir. Logo após temos uma cena da entrevista de McNamara novamente, em que Morris o questiona sobre até que ponto ele havia se sentido responsável pelas coisas que aconteceram, ou apenas instrumento de forças que estava fora de seu controle. McNamara responde que estava apenas servindo seu presidente e país, e não se sente de nenhuma das duas formas. Vemos em seguida imagens de arquivo nas quais McNamara aparece segurando uma arma e mostrando para um público, aparece juntamente com soldados de guerra.

Em uma cena seguinte, um debate importante surge no filme, a partir de uma fala do personagem. McNamara relata um acontecimento no qual um protestante contra a guerra ateou fogo em si mesmo. McNamara relata que não concorda com a guerra também, com pessoas matando outras pessoas, mas em seguida questiona quanto mal deve ser feito, para se fazer o bem. Nesse momento Morris insere novamente alguns textos na tela e foca em algumas palavras, como “verdades éticas”, “lei moral”, “livre arbítrio”, e estes temas, estas questões

apresentadas surgem também para que o espectador estabeleça um julgamento, um pensamento sobre tais questões. Como pensar essas questões dentro de uma guerra? O que é de fato necessário e o que, não é? Até que ponto tal guerra é realmente necessário? São questões que surgem à tona nesse momento.

Quando novamente Morris interfere e pergunta sobre a influência que alguns protestos contra a guerra nos EUA tiveram sobre McNamara, e sobre como seu pensamento mudou nesse período, o personagem se recusa a responder e esquiva-se da pergunta. Em seguida Morris insere novas imagens de arquivo de documentos, nos quais podemos ler frases e palavras ligadas à guerra e ao McNamara, trazendo à tona novamente definições de McNamara como uma “fugira controversa”, “ditador”, “assassino”, “fascista”, referindo-se à guerra como “a guerra de McNamara”, “guerra que falou”, “cegueira”, “responsabilidade política”, “arrogância”, “egoísta”, “imperialista”, “sangue-frio”, “autoritário”, “ignorante”, charges também aparecem em um momento, sobre a questão da guerra. Enfim, uma imagem completamente cruel de Robert McNamara é instaurada aqui.

O filme de Morris termina com McNamara se recusando a responder duas perguntas de Morris, se recusa a responder quanto o diretor questiona o porquê ele não se manifestou contra a guerra depois que saiu do governo, e se recusou a responder quando foi questionado se sentia alguma culpa pela guerra.

## 5.2 Mr. Death

O filme *Mr. Death* inicia com uma abertura que remete a um filme de terror e ficção científica, com trovões, raios, uma iluminação e um acompanhamento musical assustadores, lembrando um pouco de filmes como *Frankstein* e a ideia do cientista louco. O espectador já é instaurando nessa aura cinematográfica nesse momento inicial do documentário.

Este filme em particular que analisamos é um pouco diferente dos outros documentários *The Fog of War* e *The Thin Blue Line*, isto pois neste filme em especial a ideia do distanciamento/estranhamento não é encontrada tanto em táticas particulares, cena por cena, como no filme *The Thin Blue Line*, por exemplo. Enquanto no filme *The Thin Blue Line* se identificam diversas táticas menores dentro do filme, em *Mr. Death* a tática do estranhamento, do afastamento do público, encontra-se em um panorama maior, que rege o filme como obra total, e não suas partes, além de algumas pequenas táticas também.

A título de conhecimento, o documentário conta a história de um personagem bastante controverso, Fred A. Leuchter Jr., um negador do holocausto, bastante conhecido pelo

seu projeto chamado “Relatório Leuchter”, no qual alega diante de inúmeras evidências pesquisadas por ele, que as câmeras de gás Auschwitz jamais teriam sido possíveis, e não existiram. Leuchter também era considerado um grande engenheiro em uma época nos E.U.A, muito conhecido por seus trabalhos de engenharia, e por esse motivo foi requisitado por diversos estados da América para melhorar os aparatos utilizados nas prisões para penas de morte de condenados.

Leuchter se tornou um grande negador do holocausto a partir de um outro personagem nessa história, Ernest Zundel. Ernest Zundel é conhecido no mundo todo por seu trabalho como revisionista histórico, e por suas alegações sobre a negação do holocausto. Em 1988, Leuchter elaborou em um trabalho de pesquisa seu relatório sobre as câmaras de gás, e testemunhou em um julgamento em defesa de Zundel.

O filme inicia com o relato do personagem sobre como foi chamado para revisar os equipamentos de execução, e para melhorar tais equipamento no intuito de tornar as mortes dos condenados mais “humanas”. Leuchter comenta que passou a desenhar novos equipamentos de execução para presídios. Nas primeiras cenas o personagem está sendo filmado de costas dirigindo seu carro, seguido por uma cena na qual ele aparece de frente para a câmera olhando diretamente para o espectador, e conforme faz seu relato o diretor insere imagens de arquivos dos projetos de engenharia do Leuchter, dos equipamentos de execução.

Novamente, assim como em todos os filmes analisados de Morris, as utilizações de imagens de arquivos estão presentes, imagens de documentos sempre fazem parte do filme. No entanto, percebe-se claramente que a inserção dessas imagens não tem o intuito explicativo, pelo menos não a maioria delas. Note, por exemplo, um documento de Leuchter que é inserido em cena, tal documento é um documento técnico, com informações técnicas que dificilmente o espectador vai entender ou parar para analisar, até mesmo porque o tempo que a imagem fica em cena é muito curto, o espectador não tem tempo de analisar detalhes técnicos do arquivo. O que se pode ver são alguns números, algumas imagens desenhadas, o nome de Leuchter nos arquivos, porém nada disso traz uma explicação técnica para o espectador.

A inserção de tal documento ou não em cena, não faria muita diferença para o entendimento do espectador em relação ao seu conhecimento técnico sobre equipamentos de execução, mas pode-se afirmar então que o objetivo para a inserção desse arquivo não é explicar algo ao público, e também não somente ilustrar uma fala, mas sim quebrar a cena. Ao mesmo tempo que Morris mostra a imagem do personagem fílmico falando para o espectador, ele também quebra a sua fala, transforma sua fala em uma voz sem corpo na cena ao interromper a imagem do personagem com arquivos na tela. Novamente é visto aqui os corpos estranho

inseridos com o objetivo de ruptura da ação, de ruptura da empatia entre espectador/personagem.

A cena que segue é uma cena que aparece poucas vezes nos filmes de Morris, como já foi possível perceber Morris gosta de filmar seus personagens nas entrevistas, enquanto eles se mantêm sentados, ou parados. Nessa cena Morris filma seu personagem em ação diante da tela, enquanto o personagem testa um de seus equipamentos, uma cadeira elétrica. O espectador acompanha este processo pelo qual o personagem transcorre para testar seu equipamento. Em um dado momento, quando o personagem pressiona o botão para iniciar o teste, o tom do filme muda. As imagens que antes corriam em seu tempo normal, em cores, agora se transformam em preto e branco passando em câmera lenta, com uma iluminação dura que gera uma forte sombra e uma imagem sonora que remete a um filme de terror ou suspense.

O ar de suspense/terror implantado no filme também é uma das táticas que Morris utiliza bastante. Pode-se considerar esses elementos, que geralmente são tidos como ficcionais, dentro do filme como corpos estranhos também. O diretor faz uso de técnicas como preto e branco, iluminação dura, câmera lenta, planos detalhes, imagem sonora que cria uma aura de suspense no filme, todas técnicas bastante utilizadas em filmes de ficção, e dentro de um filme documentário são inseridas com um objetivo diferente do filme ficcional. Claro que não se deve esquecer dos primeiros documentários dos anos 20, todos construídos e utilizando algumas dessas técnicas também. No entanto, na década de 20 os primeiros documentários faziam uso destes recursos por necessidade, pela questão de falta de novas tecnologias, já os filmes de Morris se inserem em um novo período do documentário, um período que as novas tecnologias não fazem estes recursos necessários mais. Portanto, é necessário pensar nos motivos pelos quais Morris utiliza tais recursos.

Por alguns segundos temos novamente a imagem de Leuchter em tela, falando com o espectador, e novamente uma interrupção. Dessa vez a interrupção são imagens de filmagens antigas que são intercaladas entre imagens em preto e branco e imagens coloridas. Essas imagens mostram detalhes da vida de Leuchter, mostram um trem chegando, Leuchter trabalhando com seu pai que trabalhava como encarregado do transporte em uma prisão correcional em Massachusetts.

Outra interrupção da continuidade da ação se dá quando o diretor insere no filme um outro filme, ele insere no meio de seu documentário atual cenas de uma filmagem documental realizada no ano de 1903 que mostra Topsy, uma elefanta de circo, sendo eletrocutada por Thomas A. Edison. Essa filmagem documental de Thomas Edison é bastante conhecida, e já foi utilizada em diversos outros filmes. No momento em que as imagens de

Topsy sendo eletrocutada são transmitidas a aura do documentário de Morris é de tristeza, a imagem sonora que acompanha as cenas é de melancolia, enquanto mostra a elefanta caminhando para seu destino final.

A inserção dessa cena documental antiga, não tem relação direta com o depoimento ou os trabalhos de Leuchter, no entanto está relacionada com o todo. Pensando que no momento que Thomas Edison realizou essa execução as discussões entre ele e Nikola Tesla sobre os usos de correntes elétricas alternadas e contínuas estavam em alta, temos um fato da história inserido no filme, que mostra um dos primeiros usos de correntes elétricas para execuções. O tempo e o espaço são anulados nessa cena, não é mais o tempo e o espaço do próprio filme, mas sim outro tempo e espaço em que algo parecido também acontecia. O espectador é tirado do espaço e tempo fílmico, no qual a entrevista de Leuchter acontece, e é transportado para outro espaço e tempo do passado, para um espaço/tempo histórico.

O que observamos analisando os requisitos que adotamos nessa pesquisa para o objetivo de estranhamento/distanciamento, é que a inserção desse novo arquivo fílmico documental dentro do filme de Morris funciona também como um corpo estranho, causando a ruptura da ação e a ruptura do depoimento do personagem, visto que tal arquivo é inserido por Morris sem que o personagem tenha mencionado tal fato em seu depoimento. Essa ruptura da ação também auxilia na quebra da continuidade da ação, pois a cena anterior e a cena posterior não se relacionam com a cena documental da elefanta sendo eletrocutada, esta cena não é inserida de forma dependente das outras cenas, ela é inserida de forma aleatória, com individualidade e independência. Não existe causalidade, não existe explicação, a cena não explica necessariamente algo dito pelo personagem, no entanto no produto fílmico final ela faz parte do pensamento do espectador para a formação de seu pensamento crítico.

Sempre quando cenas passadas são inseridas nos filmes, sejam cenas de filmes antigos, ou cenas de filmagens antigas da vida do personagem, essas cenas levam o espectador por um momento a um outro espaço e tempo que não é o do filme atual, que não é também o seu próprio espaço tempo. Essa tática auxilia no efeito de distanciamento do espectador, de estranhamento levando ele a outros momentos históricos, e a relacionar os fatos fílmicos que está vendo com outros momentos da história também.

Outro momento em eu podemos ver a inserção de um forte momento histórico é um determinado momento do filme em que Fred Leuchter relata ter sido chamado para depor em defesa de Ernst Zundel, que estava sendo julgado por propagar ideias falsas que causariam xenofobia. Neste dado momento do filme, Morris insere em cena imagens em vídeos de Ernst Zundel chegando na corte judicial acompanhado de seus companheiros, dando uma entrevista

para emissoras de TV, em um protesto contra a ideia do holocausto como é propagada, afirmando que o holocausto seria propaganda de ódio. Estes momentos históricos são inseridos dentro do filme, trazendo ao público uma nova perspectiva do assunto tratado também.

A sequência de cenas nesse momento do filme é interessante, antes de inserir a parte em que trata de Ernst Zundel, Morris agrupa uma sequência de cenas que relatam coisas pessoais de Leuchter. Ele começa falando sobre seu gosto por café, sobre sua ida ao médico, o que leva até a lanchonete onde conheceu sua esposa. Essas cenas são cenas que remetam ao íntimo, ao familiar, a fatos pessoais e sentimentais, mostrando Leuchter preparando seu café, sentando em uma mesa de lanchonete, e de repente o diretor insere Ernst Zundel na história, mostrando imagens de arquivo sobre ele e seus protestos negando o holocausto, afirmando que o os acontecimentos do holocausto são um mito. Logo em seguida a essa sequência de cenas, Morris volta a uma cena em que Leuchter fala novamente sobre sua esposa. Sobre como logo depois do casamento foi para a Polônia no intuito de pesquisar sobre as câmaras de gás, e de como isso acabou tornando-se sua lua de mel. Esse conjunto de sequências de cena podem causar estranheza, uma quebra e interrupção nas cenas que conseqüentemente interrompem o pensamento e a visão do espectador. Enquanto nos detalhes da vida íntima de Leuchter o espectador pode começar a sentir-se inclinado a colocar seus sentimentos em ação, ocorre a quebra dessa possibilidade, quando Morris insere imagens de protestos e afirmação de Ernst Zundel bastante controversas. Não é possível notar nessas sequências a continuidade da ação também, pois ela não existe, e tampouco existe uma conclusão fechada. As cenas do café não tem relação com os acontecimentos dos protestos e de Zundel, porém são colocadas lado a lado na filmagem.

Leuchter começa a narrar sua ida para a Polônia, e Morris faz uso de imagens em vídeos que foram filmadas nesses momentos da pesquisa de Leuchter, que na ocasião havia levado um câmera-man para acompanhar sua busca por respostas. Diversas imagens são transmitidas, imagens do avião, imagens aéreas de cidades, planos detalhes focando objetos pessoais da viagem. As imagens que seguem são imagens filmadas pelo cinegrafista, nas quais Leuchter chegava ao local de uma câmara de gás e começava sua busca. Leuchter escava o chão, retira amostras das paredes, mede o ambiente, enquanto tudo é gravado em vídeo. Morris coloca essas imagens enquanto em alguns momentos a narração do personagem em off relata os acontecimentos. Nesses momentos, Morris opta por inserir novamente uma imagem sonora de suspense, de terror.

Um ponto que pode ser analisado nesta cena, por exemplo, é a independência dos elementos com as quais o diretor trabalha frequentemente. Cada elemento está separado,

independe do outro, porém fazem parte do todo na construção de sentido. Enquanto a filmagem que o diretor mostra na tela é uma imagem de arquivo de filmagens antigas, a narração que ouvimos é do tempo atual, do tempo da entrevista que Morris realiza, e a sonorização nesse momento é de suspense/terror. O elemento da música é crucial aqui para passar ao espectador o sentimento de expectativa, de espera por algo terrível que vá acontecer. No entanto, normalmente, essa sonorização não faria parte de um filme documentário. O espectador está assistindo a um documentário, um registo de fatos reais que aconteceram, e o elemento da música de suspense passa a ser estranho nesse ambiente, tendo em vista que não há a necessidade da aura de suspense nesse filme.

Isso, no entanto não é nada fora do comum também, mas o que notamos é que nos documentários contemporâneos, por exemplo, que é o período que este filme está inserido, os documentaristas optam por não fazer muito o uso do elemento música. Se estivéssemos trabalhando com outro documentarista, como Michael Moore por exemplo, que também faz trabalhos investigativos, e ele fizesse uso de um vídeo dentro de seu filme, muito provavelmente o recurso utilizado por Moore seria a de deixar o áudio original do vídeo transmitido apenas, sem nenhuma sobreposição sonora, assim com muitos documentaristas fazem em documentários contemporâneos. No entanto, Morris opta por outras táticas, algumas vezes ele deixa o áudio original do vídeo de arquivo, e outras prefere incluir o uso da música na construção fílmica.

Em um determinado momento um novo personagem é inserido no filme, no início apenas é possível ouvir sua voz, é uma voz sem corpo. Tal personagem recrimina fortemente a atitude de Leuchter, afirmando que este não tinha preparo nenhum, em ir atrás de falsas respostas para falsas afirmações sobre o holocausto. Morris divide a tela em alguns momentos entre imagens atuais de como estão os campos de concentração e fotos antigas da época em que o lugar era um campo de guerra.

O novo personagem inserido na cena é o ponto mais importante do filme, principalmente para a proposta pesquisada, que é inserir no público um pensamento crítico sobre os fatos, e estabelecer suas próprias ideias. O personagem começa sua participação falando sobre sua busca e sua pesquisa sobre os fatos do holocausto, e é nesse momento que são inseridos no filme elementos fundamentais para a quebra de empatia.

Morris filma com sua câmera diversos arquivos e documentos antigos, enquanto o personagem tateia tais documentos e explica ao público o seu conteúdo, que são evidências da existência de câmaras de gás. Um dos documentos é um telegrama de Topfwerke Erfut, datado de 26 de fevereiro de 1943, às 18h20 e diz “Envie imediatamente 10 detectores de gás. Mande

a fatura mais tarde”. A câmera de Morris em plano detalha focaliza a palavra “*Gasprüfer*” no documento, palavra em alemão para detectores de gás. Além desse documento, outros documentos são mostrados nas cenas, e trechos são transcritos para o conhecimento do espectador. Esses documentos são evidências incontestáveis de conversas com pedidos e relatos sobre as câmaras de gás e artefatos que seriam utilizados para seu uso. A câmera de Morris filma tais documentos enquanto a narração do personagem é ouvida em off nas cenas.

O personagem relata sobre alguns códigos usados pelos alemães em suas correspondências, e termos que evitavam utilizar. O termo “câmara de gás” era um deles, no entanto em uma das cartas o chefe de operação comete um deslize e utiliza o termo em alemão “*Vergasungskeller*”, que significa “sótão de gás”, esse termo é sublinhado por outro membro das operações para que seja notificado sobre o deslize. A câmera filma esse termo, focalizando bem ele no documento.

Quando termina sua pesquisa e recolhimentos de materiais em Auschwitz, Leuchter volta aos E.U.A e envia suas amostras para um laboratório, e conclui que aquelas amostras não tinham resquícios de elementos que seriam componentes dos gases utilizados nas câmaras de gás, e nesse momento Leuchter decide mudar sua ideia sobre o holocausto. Ele afirma que durante 40 anos de sua vida acreditou que as câmaras de gás eram um fato, mas depois de sua pesquisa percebeu que isso era impossível. Decidiu então elaborar seu relatório e depor no julgamento de Ernst Zundel em seu favor. Morris mostra imagens do relatório de Leuchter em cena, e faz questão de focar em palavras de expressões que Leuchter utilizou em seu relatório, como “sem portas”, “sem vedação”, “sem calefação”, “não havia câmaras de gás”, “não existe”, palavras usadas para relatar as informações constatadas por Leuchter em sua pesquisa e que corroboraram para seu julgamento final, e sua afirmação de que seria impossível, naqueles lugares, terem existido câmaras de gás.

Esta sequência de fatos, e de provas de diferentes personagens, são apresentadas ao público providencialmente. O diretor faz uso de seus personagens e suas diferentes afirmações, e os coloca lado a lado, com o recurso da montagem quebrando a continuidade de cada ação, e conseguindo com esta ação instigar a tomada de decisões por parte do espectador. Morris utiliza-se de elementos, de imagens de arquivos, de encenações dos testes de laboratórios, da montagem com cenas que não são dependentes uma da outra, para apresentar ao espectador dois pontos opostos, e instigar no espectador uma tomada de decisão, um pensamento crítico tornando ele um espectador ativo.

Outro personagem aparece no filme de Morris também, David Irving, historiador e revisionista, que fala carinhosamente sobre Leuchter ser um homem honesto e inocente, um

homem simples que recebeu um grande trabalho, e entrou neste trabalho como uma aventura. David afirma que leu o relatório de Leuchter, e após a constatação de que não haviam resíduos de cianeto nas paredes do que seriam as câmaras de gás passou a concordar com a negação do holocausto também, foi o necessário para o converter e o fazer mudar de ideia. E nesse ponto quero instaurar uma dúvida que é na qual se baseia o foco desta pesquisa. Se um simples relatório, de um homem desconhecido, com análises superficiais fez com que David Irving se convertesse, mudasse sua posição frente ao holocausto e passasse a duvidar de seus fatos também, o que um filme todo dedicado ao personagem de Leuchter, com todas suas afirmações, seus argumentos, suas análises de laboratório e filmagens não poderiam causar nos espectadores? Qual o poder de influência de tal filme?

Claro que é impossível mensurar o poder de influência de um filme sobre o público, seria difícil colocar em números ou fazer uma pesquisa que afirmasse com certeza sobre uma influência desse porte de um determinado filme. Porém, é sabido que o filme documentário é bastante levado em consideração pelo seu poder de crença que instaura no público, pela credibilidade que passa ao tratar de fatos históricos. Então, não se pode deixar de se preocupar e analisar os possíveis riscos que tal filme poderia trazer.

É nessa preocupação que Morris optou por inserir em seus filmes personagens e entrevistas que não estavam programadas anteriormente. A ideia inicial do diretor era fazer um filme sobre Leuchter e utilizar apenas ele como personagem, no entanto no momento da montagem final do filme, Morris se deu conta do perigo que esse documentário dessa forma poderia resultar. O perigo de influenciar os espectadores e levar o público a crer nas afirmações de Leuchter era grande, decidiu então inserir novos personagens.

Morris não deixa evidente sua postura sobre os fatos do holocausto no filme, não afirma em nenhum momento se concorda ou não com o personagem de Leuchter, pois esse não é seu papel. Morris também não utiliza apenas um lado da história, ele intercala seu filme com alguns personagens que se colocam de cada lado. Temos personagens como Leuchter, David e Ernst que se declaram negadores do holocausto, que acreditam e afirmam que o holocausto é um mito. E de outro lado aparecem personagens como o cinegrafista de Leuchter, o químico que realizou as análises das amostras, e outro estudioso do nazismo que afirmam que os estudos de Leuchter não têm valor algum. Morris sempre contrapõe em um balanço os dois lados da história e seus argumentos, sem deixar que nenhuma afirmação se sobressaia sobre outra.

Diante de todos os argumentos e posições, o espectador recebe inúmeras informações e opiniões diferentes, e fica por conta dele a tomada de decisão.

No momento do filme que se dá resultado do julgamento de Ernst Zundel, uma narração em off surge falando de sua condenação e a câmera de Morris focaliza na palavra “culpado” em um documento. Morris insere outro documento em cena, e focaliza a manchete do jornal dizendo que Zundel foi declarado culpado por publicar notícias falsas sobre o holocausto. Imagens em vídeo mostrando Zundel saindo do seu julgamento tão são inseridas, enquanto ele da sua entrevista para emissoras de TV afirmando ainda com convicção a inexistência do holocausto.

Na parte final do filme Morris se dedica a mostrar a decadência de Leuchter, após o julgamento Leuchter voltou para sua cidade e passou a ter dificuldades em voltar a sua vida normal, pois muitas das pessoas não falavam mais com ele e havia muita pressão de grupos judeus. Morris insere imagens de arquivos de protestos de pessoas segurando cartazes contra Leuchter com as frases “somos testemunhas”, “Leuchter mente”, “lembrem dos seis milhões”.

Leuchter, no entanto encontrou lugar em algumas conferências e em grupos de revisionistas históricos. Uma imagem de arquivo em vídeo é inserida no filme com Leuchter subindo em um palco para palestrar sobre seu relatório. Seu relatório circulou em grande escala na Alemanha e em países da Europa, e foi traduzido para diversos idiomas, Morris coloca várias imagens de arquivo dos relatórios que circulam pela Alemanha.

Um vídeo aparece em cena também, de uma reportagem noticiando que um grupo de amigos e sobreviventes do holocausto pediu para que a União de Engenheiros de Massachusetts verificassem o título de Leuchter, e foi constatado que Leuchter não possuía diploma de engenheiro, e poderia ser acusado de crime por atuar como engenheiro sem possuir titulação.

Nos momentos finais do filme temos o primeiro momento em que Morris insere sua voz no filme para questionar Leuchter se em algum momento ele achou que pudesse estar errado, que havia cometido um erro.

É importante ressaltar também que Morris, mesmo que discreto, faz uso do método interativo/reflexivo em seu filme. Muito mais reflexivo que interativo é verdade, e essa reflexividade também é um ponto importante para o estranhamento do público. O inserir da sua voz em momentos oportunos, sem mostrar seu corpo em cena, lembra o espectador que existe um mediador por trás da câmera, os cortes entre cenas com a inserção de uma tela preta algumas vezes, mostra também essa quebra de uma cena e outra e a utilização da montagem no filme.

Assim como no filme *The Blue Line*, próximo a ser analisado, é evidente que Morris deixa em aberto inúmeras questões deste filme. O filme superficialmente aborda a vida de um personagem, mas parte deste personagem para abordar outros problemas muito maiores. Ao tratar do tema das formas de execução, e inserir no filme diversas informações sobre casos que

tiveram problemas por essas formas de execuções, Morris procura levar ao público o debate sobre a pena de morte, e os métodos utilizados para tal. O sistema prisional, a forma como os condenados são tratados, as torturas pelas quais são submetidos nesse processo, não apenas físicas, mas psicológicas. Todos estes temas fazem parte do texto maior do filme, do debate maior. Outro tema abordado é a negação do nazismo, e mais complexo ainda que o anterior. Morris insere no seu documentário a preocupação e os problemas que as falsas ideias disseminadas sobre o holocausto podem acarretar, leva à consciência do público os horrores causados em uma guerra e os resultados atuais dos acontecidos. O diretor busca, por seus meios, e respeitando sempre os personagens, fazer com o que o espectador se torne ativo e pense criticamente também em todos esses temas maiores abordados.

### 5.3 The Thin Blue Line

O filme *The Thin Blue Line* talvez seja o filme do Errol Morris em que se percebe com mais evidência a conscientização e debate levado ao público, isto pois neste filme temos uma resposta concreta por meio de ações que surgiram posterior ao seu lançamento, mas isso será explicado mais adiante nesta análise.

Este filme do diretor é um de seus filmes que se encontra com maior frequência na linha que divide documentário de ficção, inclusive, tal filme foi impedido de ser indicado ao Oscar de melhor documentário no ano de seu lançamento, por ser considerado “ficcional demais” para concorrer à categoria. Como já foi comentado, não é objetivo desta pesquisa entrar no debate entre ficção x documentário, porém acho necessário esclarecer nosso pensamento sobre tal assunto neste trabalho. O limite que divide ficção de documentário é tênue, e gera diversos debates na área cinematográfica.

Diversos elementos considerados elementos ficcionais, por serem comumente vistos em filmes de ficção, fazem parte deste filme. No entanto, um documentário não deixa de ser um documentário quando faz uso de elementos tidos como ficcionais, também não se pode afirmar que existe, em certa medida, ficção dentro do documentário. Neste filme isto é percebido claramente, quando em diversas vezes elementos considerados ficcionais são utilizados para expressar uma ideia e um ponto de vista, é uma escolha do diretor, e mesmo assim o filme continua sendo inserido no documentário.

Após a realização de seu filme *Vernon, Flórida*, o diretor Errol Morris se dedicou a trabalhar como detetive particular durante dois anos. No tempo em que atuou nesta profissão, Morris pesquisou sobre um polêmico psiquiatra da polícia do estado do Texas (EUA), e no

meio desta pesquisa se deparou com um caso polêmico, que analisou e considerou claramente um grave erro judicial. Tal caso envolvia um policial que foi morto à tiros ao abordar um veículo em uma noite de trabalho, no veículo estavam dois jovens, o motorista David Harris e o passageiro Randall Adams. Diante de uma investigação polêmica, e com base em provas inconsistentes o sistema judicial decidiu por condenar Randall Adams pelo assassinato do policial e o sentenciou à pena de morte. Diante de tal caso, o diretor guiou todos seus esforços em uma investigação a fundo sobre o caso, com diversas entrevistas de pessoas envolvidas no caso, e em busca de provas, Morris construiu seu filme *The Thin Blue Line*.

No início do filme cenas intercaladas de entrevistas com os personagens Randall e Adams vão aparecendo. Morris poderia colocar toda a versão da história de um dos personagens e depois do outro, de forma contínua, sem interferência, no entanto sua escolha não é essa. O diretor opta por fazer essa intercalação das falas dos personagens, por colocar lado a lado as versões dos fatos dos dois personagens para que assim, o público não crie a possível tendência de adotar a primeira versão contada, mesma tática utilizada no filme *Mr. Death*. Utilizando essa técnica de construção, da montagem paralela, o diretor obriga o espectador a ir assimilando as duas versões, as falas dos dois personagens ao mesmo tempo, e criando em sua mente seu próprio julgamento. No início pode ser difícil para o público criar uma ideia própria, visto que as versões das pessoas se contradizem e difícil identificar o que seria a verdade ou não, no entanto conforme o filme transcorre as informações vão ficando mais claras para o público.

Pode-se dizer, que talvez, se Morris tivesse optado por fazer toda a primeira parte do filme apenas com um personagem, e deixasse o segundo personagem para a segunda parte, sem interferências, esse formato poderia criar no público um efeito de aproximação imediata com o primeiro personagem com o qual ele teve contato. Não existe forma de saber isso com certeza, mas é um risco que poderia ocorrer.

Ao mesmo tempo que o diretor intercala as entrevistas dos dois personagens principais do filme, também são inseridos diversos “corpos estranhos” ao filme. Esses corpos estranhos são inserções de imagens, de imagens de arquivo, ou cenas de outros lugares e objetos filmados que são inseridas entre as entrevistas dos personagens. Por exemplo, em um momento que a palavra arma é citada e o diretor insere no filme uma imagem de uma arma isolada na tela e um fundo branco, ou a imagem de uma placa de entrada de um motel, imagens de construções e prédios da cidade, imagem de um giroflex de carro de polícia, um mapa de Dallas, são algumas das diversas inserções que estão presentes nos primeiros 4 minutos do filme.

Diante de diversas inserções de elementos externos ao filme, percebemos que alguns deles seguem o fluxo das palavras, como uma forma de ilustração da palavra. Porém,

também é visto que muitos dos elementos visuais não acompanham a palavra no filme, são isolados, inseridos no filme aparentemente sem um objetivo claro, não estão ali para explicar ou ilustrar nada, apenas são inseridos de forma aleatória. É nesses elementos ditos “estranhos” que se encontra um dos pontos principais de um efeito de distanciamento/estranhamento, pois eles são independentes dentro do filme. Eles não se encaixam ao som ou a palavra fílmica, mas estão ali com outro objetivo, o de quebrar a cena. Essa quebra da cena faz parte da quebra da continuação da ação, na qual elementos e cenas distintas independem uma da outra em uma criação de sentido, e não buscam também uma explicação ou conclusão de um fato.

O filme todo é realizado sob o efeito de *filme-noir*, e nas cenas de reconstrução do filme esse efeito é mais evidente. A aura do filme como um todo é uma aura de suspense. As cenas de reconstrução são claramente cenas ficcionais, utilização de atores e ações roteirizadas, essas cenas intercalam também inserções documentais.

Na primeira cena de reconstrução, é mostrado o suposto carro em que estavam Randall e David, e o carro do policial parado logo atrás. O policial desce do carro e caminha em direção ao carro dos suspeitos para fazer a abordagem, a cena mostra um dos ocupantes do carro atirando no policial, sem mostrar o rosto do assassino apenas a mão que segura a arma. Conforme os tiros são disparados, o diretor insere na cena imagens do laudo pericial que mostra onde os tiros da arma de fogo acertaram o corpo do policial.

Também são inseridas fotos do policial assassinado, do uniforme utilizado pelo policial no momento do crime, jornais da época noticiando o crime e a procura pelo assassino. Dentro das páginas do jornal, Morris utiliza uma técnica que também é bastante utilizada no filme *The Fog of War*. O diretor foca sua câmera em palavras e expressões no jornal, são palavras que passam algumas informações ao espectador. Expressões como “12:30 am”, indicando o horário que ocorreu o crime, “oh, meu deus”, “sem descrição”, “29 de novembro de 1976” indicando a data da notícia do assassinato, “22 de dezembro de 1976” indicando a data da prisão de Randall Adams.

O diretor gosta bastante de utilizar essa técnica de elementos independente na cena, mas que podem formar um todo e um pensamento do espectador. O diretor não utiliza um texto completo e conclusivo para passar informações, também não faz uso de uma narração explicativa, ele opta por jogar em cena elementos independentes, nesse caso palavras e expressões independentes, de diferentes partes de um documento, sem conclusão fechada, mas que instigam o espectador a pensar em seus significados, a pensar no porquê de o diretor ter escolhido mostrar justamente essas palavras e expressões. O pensamento total é formado na mente de cada espectador de forma diferente, cada espectador detém das mesmas informações

expostas por Morris, mas a conclusão do pensamento não se encontra no texto fílmico, ele se dá na mente de cada espectador.

O diretor faz diversas entrevistas durante o filme, com os dois suspeitos do crime, com policiais, com advogados, com amigos de um dos suspeitos. Em todas as entrevistas, várias versões de acontecimentos e relatos vêm à tona, são inúmeras informações lançadas ao espectador, mas nenhuma consistente o suficiente para se chegar a uma conclusão fácil. Quando as pessoas envolvidas nos interrogatórios são ouvidas o que se percebe é que houve um julgamento de personalidade, antes mesmo de provas serem julgadas. Os policiais afirmam que Randall demonstrou ser frio e não ter nenhum sentimento de culpa pelo que fez, nenhum sentimento de remorso diante do assassinato do policial, enquanto o relato sobre David é de que era um bom garoto simpático, e que não escondeu nada sobre o dia do assassinato. Além disso em seu depoimento Randall relata para a polícia que no dia do assassinato estava dirigindo o carro de David, mas não se lembra de nada nos minutos que o assassinato aconteceu.

Por outro lado, temos depoimentos de pessoas sobre David, que foi pego por roubo na cidade de Vidor, tempos após o assassinato do policial. O assalto cometido por David foi realizado com o auxílio do mesmo carro e da mesma arma utilizadas no assassinato. Nas entrevistas dos amigos de David, também é relatado que David confessou aos seus amigos ter assassinado o policial naquela noite, relato que mudou em seu depoimento oficial para a polícia, e seus amigos também descrevem as atitudes de David após o roubo como sem remorso algum.

Morris também insere elementos de pintura em suas cenas de entrevista, como se fossem quadros pintados, para quebra de momentos da entrevista da advogada de Randall. Novamente, inserindo corpos estranhos ao elemento fílmico que quebram a continuidade da ação.

Outra técnica que Morris utiliza bastante, é a da história dentro da história. Como já foi dito, Morris é um diretor que gosta de dar voz aos seus personagens e gosta de buscar histórias interessantes, e ouvi-las. Diante de horas de entrevistas com personagens muitas coisas são ditas, nem todas são usadas pelo diretor na montagem final do filme, mas as que Morris escolhe utilizar tem uma importância fundamental para o filme.

Em uma das entrevistas no documentário, o personagem fala sobre sua grande sensibilização com as mortes de policiais, e relata que seu pai foi agente do FBI em um momento bastante conturbado, nos anos 30, relatando o caso do famoso ladrão de bancos John Dillinger, e de como se deu sua morte pelos agentes do FBI. O diretor cede um espaço importante de seu documentário para o relato de seu personagem, e diante disso também guia seu filme para o caso do assassinato de Dillinger.

Morris intercala o relato de seu entrevistado com cenas ficcionais, em preto e branco, no estilo dos filmes dos anos 30, no qual um personagem que seria a interpretação de Dillinger aparece roubando um banco e sendo assassinado na saída do *Biograph Theater*, onde passava naquele dia o filme *Manhattan Melodrama*.

O espectador vê na tela, dentro do filme documentário, um outro filme. Um filme ficcional sobre a morte de um ladrão dos anos 30, cenas que são intercaladas também com fotos de arquivo da época, mostrando o verdadeiro John Dillinger assassinado, seu corpo, a ficha criminal da mulher conhecida como “ a dama de vermelho”, que ajudou na emboscada para captura de Dillinger.

O entrevistado utiliza-se de tal história para contar sobre sua comoção com a morte de policiais, mas o diretor parte daí para inserir dentro do filme uma outra história que supostamente não tem nenhuma relação com o fato do assassinato do policial em Dallas.

Aqui é visto com maior clareza essas técnicas que podem ser utilizadas em um filme, para que haja a quebra de uma ação, a quebra de uma empatia/aproximação entre personagens e público. Morris insere esse elemento ficcional dentro do seu filme, que foge completamente ao assunto tema, novamente na forma de um corpo estranho. Um corpo estranho, que desvia a atenção do espectador para outro assunto, que traz à mente do espectador uma outra história de crimes e assassinatos de muitos anos atrás.

Esse corpo estranho tão evidente, e que permanece na tela por um tempo considerável, causa novamente no filme a ruptura da ação, no caso, a ruptura da entrevista, a ruptura da imagem do entrevistado, a ruptura da história tema do documentário, a ruptura da empatia entre espectador/personagem e a ruptura do pensamento do espectador. Pois, nesse momento em que o espectador estava envolvido com a história tema, um novo assunto é trazido à tona, e seu pensamento sofre um corte para se concentrar em uma nova história mostrada.

Nesse pequeno espaço de tempo, nesse fragmento estranho inserido no filme, Morris consegue a ruptura da ação, como se fosse um choque mental no espectador, quebrando também a continuidade da ação. Enquanto o personagem entrevistado começou sua fala discorrendo sobre a história tema do documentário, ele divaga e parte para outra história, que independe das cenas anteriores. As cenas ficcionais da morte de John Dillinger são completamente independentes de todas as outras cenas que a antecedem ou a sucedem no filme, não tem nenhuma relação aparente com o assunto do documentário, não estão inseridas ali para fazer nenhuma analogia ou para trazer nenhuma conclusão ao pensamento do espectador. No entanto, fazem parte do todo final, serão utilizadas como um dos fragmentos do filme para a conclusão do pensamento final do espectador.

Logo após as cenas ficcionais sobre a história de John Dillinger, o diretor dá um salto na construção de seu filme e insere uma imagem de arquivo de um jornal noticiando sobre uma testemunha que teria visto o assassinato do policial em Dallas. Quebra novamente a percepção do público, e o arrasta bruscamente para a história tema do documentário novamente.

O filme passa novamente para cenas de entrevistados, com algumas inserções de imagens em pintura nas cenas, e o relato de Randall Adams sobre o depoimento da policial que estava junto com o policial assassinado no momento do crime. Todos os depoimentos e entrevistas de personagens se contradizem, Morris faz questão de deixar todos os entrevistados darem suas versões dos fatos, mesmo as histórias não batendo e gerando maior dúvida ainda na mente do espectador. Esse é objetivo final do diretor, o diretor não quer mostrar uma conclusão fechada sobre sua opinião do que de fato aconteceu, não quer levar ao espectador uma verdade absoluta sobre o ocorrido, esse não é seu papel. O desejo do diretor é justamente criar uma confusão de informações e fatos na cabeça do espectador, apresentando todos os relatos e todas as contradições para que no fim a conclusão seja do público. Não é papel do Morris em seu filme entregar uma história com uma conclusão e solução fechada para o caso, mas sim levar ao conhecimento do espectador diversos fragmentos dos fatos para que ele pense sobre o assunto por si só.

Em um dado momento do documentário Morris entrevista uma das testemunhas que foi fundamental para a condenação de Randall Adams, ela afirmara no julgamento ter visto Randall assassinar o policial. Em sua entrevista a personagem relata ao diretor que quando criança sonhava em ser investigadora, e sempre via os filmes de um personagem ficcional chamado Boston Blackie. Enquanto a entrevista se passa cenas de ficcionais do que poderiam ser os filmes de tal personagem que a entrevistada cita, um filme policial em preto e branco, no estilo do cinema clássico. Cenas do filme são intercaladas com as cenas da entrevistada.

Morris faz novamente nesse momento o uso da mesma tática de inserção de um filme dentro do filme, um filme que não tem relação aparente com a história tema, e que se configura, portanto dentro do documentário como um corpo estranho, um elemento independente do documentário, e que quebra a continuidade da ação no filme, pois quebra uma sequência de cenas com uma personagem, sem trazer conclusão fechada sobre o tema.

Em diversos momentos do filme, mais claramente no final, o diretor foca no personagem de David Harris e em todos os crimes que ele cometeu durante sua vida. Novos crimes, novas evidências, novos casos são apresentados no filme de inúmeros crimes cometidos por David, deixando evidente ao público sua personalidade e natureza violenta e propensa à

criminalidade. Fotos, imagens de arquivo, relatos de um policial que acompanhou os crimes de David durante anos são mostrados no filme, e também é nessa parte final que o próprio David aparece relatando alguns dos seus crimes em tom de confissão. David foi condenado por diversos outros crimes, foi preso e solto, e por fim acabou sendo preso definitivamente por outro assassinato.

Imagens da vida e da infância de David são mostradas nos momentos finais também, um certo tom de justificativa paira sobre o filme, mostrando os problemas que David teve em sua infância, e principalmente com seu pai, que de acordo com o personagem o levaram a uma vida de crimes. Morris não emite sua opinião em nenhum momento, nem mesmo nesse final mais revelador, no entanto, fica evidente a condição do personagem de David, e a diferença de personalidade entre ele e Randall Adams, que nunca havia cometido nenhum delito antes de ser condenado pelo assassinato do policial.

Na última cena do filme, por motivos técnicos Morris é obrigado a utilizar de outros recursos. Uma das últimas entrevistas com David não é filmada por problemas técnicos, Morris acaba perdendo essas imagens e se vê obrigado a usar apenas o som da voz do personagem gravado em um gravador utilizado na entrevista. Morris insere então um informativo na tela atualizando o espectador sobre a data da última entrevista com o personagem, e coloca em cena a imagem do gravador com apenas seu som em cena.

Quando o gravador é utilizado, a voz e algumas perguntas de Morris são usadas na cena também. Antes desse filme, Morris nunca havia utilizado sua voz em cena, nunca havia editado o filme de forma que sua voz pudesse aparecer. Mas pelos problemas tidos, o espectador tem acesso nesse momento às falas do diretor também.

Nessa conversa gravada que o espectador ouve em cena, o diálogo que segue entre Morris e David, deixa claro a confissão de David e a inocência de Randall sobre o assassinato do policial. Morris faz perguntas que levam o personagem a responder assumindo sua culpa, e assumindo que o único motivo de Randall ter sido condenado é por ter sido um bode expiatório, e assume sua culpa no caso todo.

Após o término da gravação, Morris insere um informativo no final do filme esclarecendo ao público que Randall Adams está preso cumprindo prisão perpétua pelo assassinato do policial. David Harris também está preso em outra prisão aguardando sua execução por outro assassinato que cometeu. E também, que o caso do policial assassinado aconteceu há mais de 11 anos.

O resultado final do filme *The Thin Blue Line* é uma investigação, ao estilo que o diretor gosta. Morris vai a fundo nesse caso, colhendo todas as evidências e entrevistas de todas as pessoas que de alguma forma estavam envolvidas no caso. Morris, no entanto, não deixa claro o lado da história que assume, o diretor nunca deixa evidente ao espectador se ele acredita que Randall é culpado, ou se acredita que David cometeu o assassinato do policial, toda sua opinião e ponto de vista ficam implícitos no texto maior, no texto completo construído.

No início desse capítulo foi dito que esse seja talvez o filme que fica mais evidente, o impacto causado no público, a construção de uma ideia, de pensamento crítico no público que o assiste. Diante de todas as provas, de todos os depoimentos, fazendo uso também de imagens de arquivo, cenas de filmes ficcionais, Morris insere esse pensamento de crítica na mente do espectador. Isso é provado nas ações posteriores ao filme.

Assim que o filme é divulgado ao público, existe uma grande comoção pública e da mídia, e uma forte pressão pública e midiática cai sobre o sistema judicial americano, resultando na revisão do processo de condenação contra Randall Adams, e que por fim, termina por inocentar Randall Adams e o livrar da prisão após mais de 11 anos condenado por um crime que não cometeu.

O trabalho do cineasta é extremamente importante e fundamental para a reversão desta injustiça, pois se não o tivesse feito talvez Adams continuasse preso. Diante de todos os fatos era evidente a inocência de Randall, mas no desejo de punir alguém com a pena máxima o sistema judicial americano optou por condenar Randall, mesmo sem provas, não importando a verdadeira versão do caso. O público, ao ver o filme de Morris, conseguiu observar como as coisas haviam caminhado naquela investigação, os erros da polícia e do sistema judicial, pois estava claro diante de todas as evidências. No entanto, era necessário que alguém, no caso o diretor, buscasse todo o conjunto e o colocasse em um todo dentro de 1 hora e 41 minutos, para que o público pudesse chegar a essa conclusão e tomasse uma iniciativa diante do caso.

O mérito do filme não recai apenas sobre a soltura de um inocente, mas também, de forma sutil, acaba trazendo ao pensamento do espectador um debate fundamental sobre a pena de morte, e sobre as falhas que o sistema judicial americano acaba cometendo, e ocasionando a morte de várias pessoas inocentes que acabam sendo condenadas.

## 6 Considerações finais

O cinema percorreu um longo caminho desde seu nascimento até os dias de hoje. O grande sucesso desta nova forma de arte se deu principalmente pelo seu poder de impressão de realidade que a imagem em movimento assegurava. A ideia de representação do mundo como ele é, da realidade, configurou ao cinema um grande poder de hipnose e influência sobre o público. Sabe-se, no entanto, que o cinema e suas formas não são capazes de representar a vida como ela é, puramente, toda obra cinematográfica é uma construção formada nas mãos de um artista/diretor.

No gênero fílmico documental a ideia de realidade e verdade ganha ainda mais força, se o cinema ficcional já impressionava por sua impressão de realidade, o documental tem um poder ainda maior da ilusão do real no espectador. O documentário trabalha com questões da realidade, do mundo histórico, e por isso transmite ao espectador uma credibilidade muito grande, isso pois, ao assistir um filme de gênero documental, o espectador espera que aquilo que está recebendo seja a realidade, a verdade.

Outra questão importante abordada pelo cinema, e que afeta o meio social, é a proposta de um cinema social, principalmente tratando do documentário, que por muitas vezes aborda temas sociais e políticos na sua construção. O poder social do documentário, já apontado por Paul Rotha não deve ser ignorado, deve ser explorado sempre no intuito de melhorar o meio social do qual faz parte.

Errol Morris, dentro de toda sua carreira dividiu seus filmes em dois nichos principais. O primeiro diz respeito a filmes que tratam de temas corriqueiros, banais, temas do cotidiano, muitas vezes com personagens excêntricos, dentro desse nicho os debates sociais e políticos não são muito explorados, não é esse o objetivo destas obras. Em outro eixo, no entanto, Morris se propõe a trabalhar com documentário mais engajados social e politicamente, são normalmente documentários que abordam temas complexos e necessários à sociedade americana, como política, guerras, nazismo, pena de morte. Dentro desse segundo eixo são analisados três filmes nesta pesquisa.

No centro de sua construção narrativa documentária, Morris faz uso do método da entrevista, assim como muitos documentaristas contemporâneos. O método da entrevista é bastante utilizado em filmes documentais, desde seu surgimento com o cinema verdade. No entanto, o método da entrevista possui um problema, apontado por Nichols, o risco de deixar

que as vozes dos personagens se sobreponham à voz fílmica do diretor. Como dito, o documentário é uma construção da realidade, e esta construção é realizada com intermédio do cineasta, a voz geral do filme é a voz do cineasta. Quando o cineasta permite que as vozes dos personagens dominem a voz fílmica, isso pode gerar problemas, pois, os personagens podem fazer asserções falsas ou verdadeiras, e como o filme documental possui grande credibilidade para o público, é possível que o público perceba e aceite todas as informações dos entrevistados como verdadeiras.

É papel do diretor construir seu filme, de modo a não permitir que a ideia geral e sua própria voz seja suprimida pelos personagens. O cineasta pode se valer de vários métodos para assegurar que isso não ocorra, inclusive de sua própria fala e intervenção. Morris, porém, sendo um cineasta discreto não participa como personagem de seus filmes e quase não faz uso de sua voz sonora, nesse sentido ele se utiliza basicamente de táticas fílmicas e elementos, juntamente com a montagem, para desviar deste problema que Nichols aponta.

Para seu método da entrevista, o cineasta desenvolveu um dispositivo denominado Interrotron, tal dispositivo permite que o entrevistado olhe diretamente para a câmera e estabeleça assim um contato visual direto, caso deseje, com o espectador que está assistindo ao filme. Morris desenvolveu este dispositivo no intuito de transformar seus filmes em conversas, em fazer com o filme se aproximasse mais de uma conversa entre o personagem e o espectador.

Esse dispositivo, usado em alguns filmes, auxilia em uma forma de encenação do personagem que pretende criar uma intimidade com o espectador. No filme *The Fog of War*, por exemplo, o personagem fílmico encena diante da câmera o tempo todo, no intuito de se justificar por suas escolhas de guerra, e criar uma empatia com o espectador, fazendo o espectador crer que todas as escolhas eram necessárias. Assim como no filme *Mr. Death*, no qual o personagem também encena nesse objetivo diante da câmera, com o objetivo de fazer com o espectador entenda seu ponto de vista e acredite também no que afirma.

A encenação do personagem, “encenação cotidiana”, sempre vai buscar esse mesmo objetivo. O objetivo de trazer o espectador para próximo de si, de criar com o público uma intimidade uma relação de empatia e proximidade com o personagem. O personagem sempre buscará a compreensão e a crença do espectador. Em alguns filmes, essa relação de proximidade não é problemática, como nos filmes *Gates of Heaven* do cineasta, ou *Fast, Cheap and Out of Control*, pois estes filmes não abordam temas tão complexos e controversos, que necessitam de uma análise mais crítica do público.

A proximidade, a empatia entre personagem e espectador, prejudica o julgamento crítico do espectador. É necessário, como nos diz Bertolt Brecht em suas teorias sobre um teatro didático e social, que o público se afaste da obra, se afaste do personagem. Quebre a ilusão da realidade, quebre a tentativa de hipnose, para que consiga pensar criticamente sobre o tema tratado. Apenas nesta distancia o espectador conseguirá fazer uma análise mais correta e pensar conscientemente, sobre os assuntos abordados na obra.

Dentro das propostas de distanciamento encontradas nos estudos de Brecht, algumas táticas e formas de se construir uma obra ficam evidentes, como a relativização a ação, a ruptura da ação com corpos estranhos, a ação instigadora de tomada de decisões, a independência dos elementos da obra, e também as escolhas por parte do diretor no uso dos elementos.

Nos filmes analisados nesta pesquisa, foi possível perceber que algumas destas táticas que podem levar ao distanciamento são bastante utilizadas pelo diretor. Como já dito, dentro do filme documentário o personagem sempre buscará a proximidade e a empatia com o espectador, é necessário que o diretor quebre essa empatia, instaure a estranheza e assim o distanciamento do espectador com relação ao personagem. Morris faz isso nos filmes analisados de diversas maneiras.

Em alguns momentos mais emblemáticos utiliza sua própria voz sonora para distanciar o espectador, principalmente no filme *The Fog of War*. No entanto, os principais recursos utilizados pelo cineasta são as inserções de elementos dentro dos filmes, elementos que muitas vezes se configuram como corpos estranhos na cena e causam a ruptura da ação, elementos que relativizam as ações e anulam o espaço e tempo dentro do filme, levando o espectador a pensar em um todo maior a partir daquele elemento ou cena. O uso da montagem é muito importante também, nesse sentido de distanciamento. Morris faz uso da montagem no intuito de quebrar sempre a continuidade da ação, a continuidade das ideias, contrapõem sempre personagens e cenas distintas dentro do filme, opiniões completamente opostas seguidas umas das outras, para que o espectador não crie um vínculo por muito tempo com uma determinada história ou personagem.

Constatamos então, que dentro destes filmes, a busca do personagem e de sua encenação é pela proximidade e empatia do espectador, tentando o transformar em um espectador passivo diante de suas falas. O diretor, no entanto, faz uso de diversos elementos fílmicos que dispõem para quebrar essa empatia, e distanciar o espectador, para que este se

torne ativo e consiga pensar criticamente sobre as falas dos personagens, estabelecendo no fim seu próprio pensamento diante dos fatos. O diretor consegue seu objetivo, dentre os filmes analisados o exemplo mais evidente dessa conquista do diretor é com relação ao filme *The Thin Blue Line*, no qual Morris consegue atingir o pensamento de seu público e gerar um resultado concreto com a mobilização social.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Gabriela Machado. *O ensaio fílmico como obra aberta*. In: Revista comunicação e cultura, v. 12, n. 01, p. 165-180, jan-abr de 2014.
- ASLAN Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma Nova Vanguarda: A “Câmera-Style”*. (1948) Sílvia Almeida (trad.). In: CINEMATECA PORTUGUESA. *Nouvelle vague*. Lisboa, 1999, p. 319-325.
- AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary film: a very short introduction*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press, c2007
- AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2ªed. Campinas: Papirus, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2nd rev. ed. New York, NY: Oxford University Press, c1993. 400 p.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991. 326p.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens. Foto Cinema Vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BLOOM, Livia. *Errol Morris: Interviews*. EUA; Mississippi Universi, 2010. 224 p.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 5ed. New York: MacGraw-Hill, 1997.
- BORNHEIM, Gerd A. (Gerd Alberto). *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1992. 382p.
- BRECHT, Bertolt. *A Mãe*. Lisboa: Ática, [19--]. 84 p.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1978. 210p. (Logos).

DAMOUR Christophe. *A influência de Delsarte no jogo do ator de cinema nos Estados Unidos*. In V. Amiel, J. Nacache, G. Sellier, C. Viviani (org.), *L'acteur de cinéma: approches plurielles*, Rennes: PUR, 2007

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Azougue, 2004. 247p.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo, SP: Globo, 1991. 506p.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo, SP: Annablume, 2011. 311 p.

FOSSEN, Pamela. *Errol Morris and the art of history*. EUA; Lap Lambert Academic, 2011. 200 p.

JAMESON, Fredric. *Brecht and method*. London: Verso, 2000. 184 p.

LELLIS, George. *Bertold Brecht: Cahiers du cinema and contemporary film theory*. Ann Arbor: UMI, 1982, c1976. 197p.

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In: FREIRE FILHO, João, HERSCHMANN, Micael (orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro, Mauad, 2007, p. 143-157

LINS, Consuelo, RESENDE, Luis. O ensaio, a voz, o outro. In: FURTADO, Beatriz. *Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009 (p. 107-119).

MACHADO, Arlindo. O Filme Ensaio. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Visual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, 2003

MACIEL GUIMARAES Pedro. In G. Souza et. all. (Org.), XIII Estudos de Cinema e Audiovisual, vol. 1, ano XV, São Paulo, 2012, p. 84-93, disponível em [http://socine.org.br/livro/XIII\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_V1.pdf](http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf)

\_\_\_\_\_, *O caipira e o travesti. O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele*. In Significação n° 37, ano 39, p. 110-125, disponível em [http://www.usp.br/significacao/pdf/37\\_maciel.pdf](http://www.usp.br/significacao/pdf/37_maciel.pdf)

\_\_\_\_\_, *O ator ao lado do personagem: os intérpretes de Manoel de Oliveira*, texto obtido com o autor.

McGILLIGAN Patrick. *Cagney, the Actor as Auteur*. London, A.S Barnes, South Brunswick, Tantivity, 1975

\_\_\_\_\_. *Jack's Life: A Biography of Jack Nicholson*. Nova York, W. W. Norton & Company, 1996

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1972

MONTAIGNE, Michel. *Ensaaios*. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores XI), 1972

MORIN Edgar. *As estrelas – Mitos e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984

MORRIS, Errol. *A wilderness of error*. EUA; Penguin USA, 2013. 544 p.

MORRIS, Errol. Truth is not subjective. An interview with Errol Morris.: entrevista. (22 de junho, 2000]. New York: Cineaste Magazine. Entrevista concedida a Roy Grundmann.

MOULLET Luc. *Politique des acteurs*. Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NAREMORE James, *Acting in the cinema*. Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1988

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 3ª ed., 2005.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1979, c1974. 354p.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1981. 218p., il., fac-similes, ret., 21cm. (Coleção Teatro; v.6). Bibliografia: p. 199-218.

PEREZ, Gilberto. *Errol Morris's Irony*. In: ROTHMAN, William. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.

PLANTINGA, Carl. *The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons*. In: ROTHMAN, William. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012. 187 p.

\_\_\_\_\_. *A Mise-en-scène do Documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/>. Acesso em: 20 de Maio de 2015

\_\_\_\_\_. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Vol. 2: Documentário e Narrativa Ficcional. São Paulo: Senac, 2005.

RENOV, Michael (Coaut. de). *Theorizing documentary*. New York, NY: Routledge, 1993

RESHA, David. *The cinema of Errol Morris*. EUA; New England Univ Pr, 2015. 304 p.

RIZZO, Eraldo Pera. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo, SP: SENAC, 2001. 141p.

ROTHA, Paul; ROAD, Sinclair; GRIFFITH, Richard. *Documentary film: the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. 3ªed. rev. and enl. London: Faber e Faber, 1952.

ROTHMAN, William. *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: State University of New York Press, 2009.

SILVA, Tatiana Levin Lopes. *A "cinescrita" de Agnès Varda: A subjetividade incorporada ao campo do documentário*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFB, Salvador, 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas "não narrativos": experimental e documentário - passagens*. São Paulo, SP: Alameda, 2012.

\_\_\_\_\_. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

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

WELLS, Paul. *The documentary form: personal and social realities*. In: NELMES, Jill. *And introduction to film studies*. 2ªed. London. New York: Routledge, 1999.

## APÊNDICE A – Ficha técnica dos filmes analisados

### **The Thin Blue Line (1988)**

American Playhouse

Duração: 903 min.

Cor: Cor

Idioma: Inglês

Formato: 35mm

Direção: Errol Morris

Música: Phillip Glass

### **Mr. Death: The Rise and Fall of A. Fred Leuchter (1999)**

Independent Film Channel/Channel 4

Duração: 91 min.

Cor: Cor

Idioma: Inglês

Formato: 35mm

Direção: Errol Morris

Música: Caleb Sampson

### **The Fog of War (2003)**

Sony Pictures Classics

Duração: 107 min.

Cor: Cor

Idioma: Inglês

Formato: 35mm

Direção: Errol Morris

Música: Phillip Glass