



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

DANIEL IFANGER

**O SENTIDO DO CORTE E DA SUA NEGAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE A
MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

CAMPINAS

2022

DANIEL IFANGER

**O SENTIDO DO CORTE E DA SUA NEGAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE A
MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Multimeios.

ORIENTADORA: PROFA DRA MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA.

**ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELO ALUNO DANIEL IFANGER E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. MARIANA
DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA.**

CAMPINAS

2022

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

If1s Ifanger, Daniel, 1983-
O sentido do corte e da sua negação : reflexões sobre a montagem no documentário brasileiro contemporâneo / Daniel Ifanger. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Mariana Duccini Junqueira da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema). 2. Cinema - Montagem. 3. Realidade. I. Silva, Mariana Duccini Junqueira da, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The meaning of cut and its negation : editing thoughts in contemporary brazilian documentary

Palavras-chave em inglês:

Documentary films

Motion pictures - Editing

Reality

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Mariana Duccini Junqueira da Silva [Orientador]

Marcus César Soares Freire

Patrícia Moran Fernandes

Data de defesa: 26-01-2022

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-5272-9096>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3124000099503413>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

DANIEL IFANGER

ORIENTADOR(A): MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA
2. PROF. DR. MARCIUS CÉSAR SOARES FREIRE
3. PROFA. DRA. PATRÍCIA MORAN FERNANDES

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 comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 26.01.2022

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, processo número 88887.596197/2020-00.

A Unicamp, universidade pública, gratuita e de qualidade.

A Mariana Duccini Junqueira da Silva, pela perspicácia, inteligência, solidariedade, rigor, sensibilidade e coragem por acolher a proposta de pesquisa e orientar-me neste processo intenso e desafiador.

A alguns professores, verdadeiros mestros mobilizadores de reflexões durante a minha etapa de Mestrado: Mariana Duccini (PPG), Fernando Teixeira da Silva (IFCH), Pedro Maciel Guimarães (PPG) e Fabiana Bruno (IFCH).

Aos professores, funcionários e colegas do PPG Multimeios.

A Claudia, minha esposa, por acreditar exageradamente na minha capacidade de escrita, e pelo apoio e carinho permanente, quando Martin precisava de atenção.

A todos que colaboram direta ou indiretamente para esta pesquisa.

RESUMO

A montagem de filmes documentários é considerada a etapa mais importante desse tipo de realização, pois enfrenta dificuldades que são inerentes à relação com o mundo histórico e à organização de um ponto de vista sobre o que se filma. Esta pesquisa investiga a montagem de três documentários brasileiros contemporâneos: *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós, *Górgona* (2016), de Pedro Jezler e Fábio Furtado, e *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes. O objetivo da análise é compreender como se organiza e controla, a partir da filmagem e da montagem, as imagens capturadas no real; assim como apreender os sentidos que a montagem introduz no material filmado através do corte, da sua ausência, ou das outras ferramentas possíveis no filme. Partindo da ideia de que há transformação e ponto de vista sobre o mundo real, apresentamos os métodos de montagem de documentários como processos variados, coerentes com seus projetos e que por isso respondem a questões de produção, de estilo e de relações com o cinema narrativo de ficção.

Palavras-chave: documentário brasileiro contemporâneo, montagem, controle, realidade.

ABSTRACT

The editing of documentary films is considered the most important step in its production process, as it faces difficulties inherent in the relationship with the historical world and in organizing a point of view in relation to what is being filmed. This research investigates the role of editing of three contemporary Brazilian documentaries: *A cidade é uma só?* (2011), directed by Adirley Queirós; *Górgona* (2016), directed by Pedro Jezler and Fábio Furtado; and *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019), directed by Marcelo Gomes, in order to understand how the footage organization and control takes place from the filming and editing of images captured in real life, in addition to seeking to understand the meanings that the editing introduces to the filmed material, from the cut, from the use of longer shots or other possible tools in the film. Based on the idea that there is a transformation and a point of view about the real world, we present the methods of editing documentaries as varied processes, well consistent with their prior projects and that, therefore, respond to questions of production, style and relationships with narrative cinema of fiction.

Keywords: Brazilian contemporary documentary, editing, control, reality.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1: <i>Górgona</i>	49
Imagem 2: <i>Górgona</i>	49
Imagem 3: <i>Górgona</i>	49
Imagem 4: <i>Górgona</i>	49
Imagem 5: <i>Górgona</i>	49
Imagem 6: <i>Górgona</i>	51
Imagem 7: <i>Górgona</i>	51
Imagem 8: <i>Górgona</i>	55
Imagem 9: <i>Górgona</i>	55
Imagem 10: <i>Górgona</i>	55
Imagem 11: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	67
Imagem 12: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	67
Imagem 13: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	67
Imagem 14: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	67
Imagem 15: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	68
Imagem 16: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	68
Imagem 17: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	68
Imagem 18: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	68
Imagem 19: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	73
Imagem 20: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	73
Imagem 21: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	78
Imagem 22: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	78
Imagem 23: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	82
Imagem 24: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	82
Imagem 25: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	82
Imagem 26: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	85
Imagem 27: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	85
Imagem 28: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	85
Imagem 29: <i>Estou me guardando para quando o Carnaval chegar</i>	90
Imagem 30: <i>A greve</i>	90
Imagem 31: <i>A greve</i>	90
Imagem 32: <i>A cidade é uma só?</i>	93
Imagem 33: <i>A cidade é uma só?</i>	93
Imagem 34: <i>A cidade é uma só?</i>	93
Imagem 35: <i>A cidade é uma só?</i>	97
Imagem 36: <i>A cidade é uma só?</i>	97
Imagem 37: <i>A cidade é uma só?</i>	97
Imagem 38: <i>A cidade é uma só?</i>	97
Imagem 39: <i>A cidade é uma só?</i>	99
Imagem 40: <i>A cidade é uma só?</i>	99
Imagem 41: <i>A cidade é uma só?</i>	99
Imagem 42: <i>A cidade é uma só?</i>	102
Imagem 43: <i>A cidade é uma só?</i>	102
Imagem 44: <i>A cidade é uma só?</i>	103
Imagem 45: <i>A cidade é uma só?</i>	103

Imagem 46: <i>A cidade é uma só?</i>	104
Imagem 47: <i>A cidade é uma só?</i>	104
Imagem 48: <i>A cidade é uma só?</i>	106
Imagem 49: <i>A cidade é uma só?</i>	106
Imagem 50: <i>A cidade é uma só?</i>	110
Imagem 51: <i>A cidade é uma só?</i>	112
Imagem 52: <i>A cidade é uma só?</i>	112
Imagem 53: <i>A cidade é uma só?</i>	114
Imagem 54: <i>A cidade é uma só?</i>	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 CAPÍTULO 1: O DOCUMENTÁRIO, A MONTAGEM E SUA RELAÇÃO COM O REAL.....	20
1.1 O DOCUMENTÁRIO: QUESTÃO DE CONTROLE?.....	20
1.2 VERTOV E O CINE-OLHO: MONTAGEM TOTAL	23
1.3 CONFLITOS E COLISÕES NA MONTAGEM EISENSTEINIANA	25
1.4 A MONTAGEM BAZĪNIANA: O RELATO ENCONTRA A REALIDADE	28
1.5 A CÂMERA E A MONTAGEM COMO RESPOSTA À EXTERIORIDADE DO MUNDO	31
1.6 ELEMENTOS FICCIONAIS EM MONTAGENS DE DOCUMENTÁRIO.....	34
1.7 DOCUMENTÁRIO E MONTAGEM	37
2 CAPÍTULO 2: MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO <i>GÓRGONA (2018)</i>: CONTROLE COMO PERMANENTE OBSERVAÇÃO	44
2.1 GÓRGONA: A (ANTI)CINEBIOGRAFIA DE UM CORPO EM CENA	44
2.2 ABORDAGEM OBSERVACIONAL.....	45
2.3 A MONTAGEM DE GÓRGONA	46
2.4 PROFUNDIDADE DE CAMPO E MOVIMENTOS DE CÂMERA	54
2.5 PRÁTICA DE REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO GÓRGONA	57
2.6 O CONTROLE NA FILMAGEM	60
2.7 O CONTROLE NA MONTAGEM (TAMBÉM A PARTIR DA FILMAGEM)	61
3 CAPÍTULO 3: DESMONTAGEM DE MÁQUINAS DE COSTURA: EDIÇÃO EM <i>ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (2019)</i>.....	64
3.1 A OBSERVAÇÃO E A INTERAÇÃO COM OS RUÍDOS DE FÁBRICAS DE COSTURA: O CONTROLE EXERCIDO PELA CÂMERA 64	
3.2 AS CASAS E O JEANS: IMAGENS PRODUZIDAS PELA MONTAGEM	71
3.3 (A)VERSÕES DO REALIZADOR/NARRADOR.....	75
3.4 IMAGENS QUE PARTICIPAM DO JOGO SOCIAL.....	79
3.5 OUTROS (E)FEITOS DA MONTAGEM.....	84
3.6 VISÕES DE DENTRO DO PROCESSO E POTÊNCIAS SUBVERSIVAS	86
4 CAPÍTULO 4 - A CIDADE É UMA SÓ? (2011): MONTAGEM CRÍTICA ÀS IMAGENS CONFORMADORAS DO PASSADO	91
4.1 A MONTAGEM E SEUS EFEITOS RÍTMICOS EM A CIDADE É UMA SÓ?	92
4.2 NANCY COMO SUJEITO PRINCIPAL DA ESTRUTURA CRÍTICA E DA MONTAGEM	98
4.3 DILDU E OS TRAJETOS DA INTERVENÇÃO NA REALIDADE	103
4.4 EFEITOS DE CORTE NO PLANO, EFEITOS DE PLANOS SEM CORTE	105

4.5	A MONTAGEM E SEUS FANTASMAS: REVISITANDO ARQUIVOS HISTÓRICOS	110
4.6	MONTAGEM QUE RIVALIZA COM DISCURSOS OFICIAIS	115
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
6	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
7	FILMOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

É possível afirmar que a montagem de um filme é o momento mais importante e o gesto mais específico de seu processo de produção. Ao organizar o material, revisar a filmagem e iniciar o processo de justapor e integrar os planos, o montador executa a construção do filme em seu estágio final, criando relações entre imagem e som. Durante a montagem, é possível modificar consideravelmente o que foi feito antes, tal como as primeiras concepções do projeto, a escrita do roteiro e até os registros da câmera. Essa é a última parte da criação de uma obra audiovisual, seja ela ficção ou documentário, por seu caráter produtivo e de transformação das imagens em filme. Jacques Aumont aponta um fato histórico essencial, que defende a importância da montagem:

Se a noção de montagem é tão importante para a teoria do cinema, é também (e talvez essencialmente) porque foi o local e o desafio de confrontos extremamente profundos e duráveis entre duas concepções radicalmente opostas de cinema. (AUMONT et al., 2009, p. 71)

Nesta dissertação, não pretendemos focar na natureza desses confrontos (ainda que ela possa se apresentar eventualmente), mas na importância da montagem, que é indispensável para a construção de sentido e estruturação da narrativa. Propomos a análise das produções de sentido geradas a partir dos métodos de montagem de três documentários brasileiros: *Górgona* (2016), de Pedro Jezler e Fábio Furtado, *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2018), de Marcelo Gomes, e *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós. Dentre a quantidade e qualidade considerável de filmes documentários produzidos no Brasil a cada ano, a escolha desses filmes nos pareceu oportuna pelos diferentes desafios que oferecem à pesquisa. Os três possibilitam reflexões sobre a montagem, assim como aproximações relevantes sobre a maneira de reger o material filmado e o corpo-a-corpo registrado nos momentos de filmagem, quando equipe (realizadores ou mesmo a câmera) e sujeitos filmados interagem. Além disso, nesses filmes, a relação produzida entre a operação da câmera ao realizar um registro e os sujeitos filmados revela que os gestos de montagem já estavam presentes durante a filmagem, pois nesse momento é possível perceber intenções de corte e permanência de determinados planos.

Górgona é um filme feito sem incentivos financeiros que começou a partir de um gesto artístico mínimo, gravações algo despreziosas de cenas e eventos de um grupo de teatro, assim como muitos documentários. Este filme, aos poucos e a partir da persistência dos realizadores, foi encontrando o seu olhar e o seu tema durante as filmagens. Talvez por conta

desse tempo de maturação do ponto de vista e do estilo do filme, em *Górgona* também podemos observar um movimento narrativo que não busca a cinebiografia informativa, jornalística, modelo que se consolidou na cinegrafia nacional, mas que (re)cria um retrato em aberto e incompleto da atriz Maria Alice Vergueiro, revelando um momento definido de sua vida. Ademais, embora consideremos que esse filme seja “pequeno” em termos de produção, ele possui um ponto de vista bastante vigoroso e foi exibido durante semanas em cinemas da cidade de São Paulo. A constatação de que o filme se caracterizava por um projeto menor, inicial e quase amador busca evidenciar o processo das primeiras (e primárias) condições de sua produção, importantes para o trajeto final da montagem.

Já o filme de Marcelo Gomes foi exibido no Festival de Berlim, na mostra Panorama¹, e hoje faz parte do catálogo de filmes da plataforma de *streaming* Netflix. São dados nada irrelevantes, tendo em vista a trajetória do cineasta Marcelo Gomes como um dos diretores mais renomados do cinema nacional. Trajetória que, inclusive, permite-nos aproximar os tempos mortos de *Cinema, Aspirinas e Urubus* dos de *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. Este filme apresenta uma infinidade de personagens, trabalhadores cujas pequenas casas são transformadas em fábricas de jeans, seus olhares sobre a cidade de Toritama, o próprio trabalho e as expectativas financeiras para a possibilidade de deixar a cidade (logo, o trabalho) para trás e viajar durante o Carnaval. O filme se abre mais ao mundo do trabalho, à dinâmica social do emprego, do microempreendedorismo algo fracassado e do ganha-pão do brasileiro médio.

A noção de cidade é objeto de reflexão em *A cidade é uma só*, cujo tema principal é a consolidação da cidade brasileira mais emblemática em nossa dinâmica social: Brasília. Recorrendo a imagens de arquivo da época da constituição da Ceilândia, isto é, da remoção de invasões no entorno da capital federal para realocação em zonas periféricas, o filme mescla imagens documentais com personagens reais e cenas ficcionais. Embora utilizem personagens fictícios, essas imagens ressignificam o contexto dos espaços e da própria história desses personagens, que contaminam e se imiscuem no mundo histórico representado, ao fazer eco aos eventos reais. O que pertence ao mundo real e ao mundo da ficção se misturam de tal maneira que o absurdo das dinâmicas sociais construídas e impostas pelo poder oficial parece não caber na realidade. As imagens gravadas pelo realizador (ficção, documentário, já não importa) comentam e refletem as situações representadas nas imagens de arquivo, em um jogo no qual a montagem, irônica, mas também reflexiva, é fundamental.

¹ O filme participou do Festival de Berlim em 2019.

Nesses três filmes, há diversas cenas em que a produção de sentido é obra da montagem, da aproximação e da associação dos planos. Este é o objeto de interesse principal da nossa pesquisa. Entendemos que a investigação sobre montagem no documentário ainda é escassa, tanto do ponto de vista prático quanto teórico e estético, sendo que estes processos se transversalizam durante o trabalho do montador. A prática da montagem no documentário parece derivar de recursos materiais pouco disponíveis, dificuldades e desafios inerentes à prática documentária. A pesquisa também parte da ideia de que o embate com a realidade é essencial para pensar as especificidades e estratégias do documentário. É verdade que esses conceitos não são de modo algum exatos ou fechados, sendo impossível seguir uma reflexão sem antes considerar as especificidades semânticas desses termos. Partimos do pressuposto de que o documentário interage com o mundo histórico, com atores e com eventos que minimamente respondem à realidade. Ainda que também imbuídos de suas narrativas, sua *mise-en-scène*, como indica Jean-Louis Comolli (2008, p. 84). A partir da sua relação com o mundo histórico e as realidades que se movimentam, o documentário deve organizar as imagens captadas já na filmagem, e é na montagem que elas adquirem cada vez mais significado. Dessa forma, controle é o termo que melhor define a relação, ainda que seja um termo abrangente. A tentativa de controlar e dominar é o que permite ao documentarista criar os sentidos que apenas se ensaiam nas imagens filmadas, porém, esta reflexão também entende que durante a filmagem é desejável, para não dizer necessário, organizar o olhar em torno do que se quer filmar e de como se quer fazê-lo. Pretendemos demonstrar que nessa relação com o mundo histórico, com o real, com a *mise-en-scènes* e com as “*representações já em andamento*” (COMOLLI, 2008, p. 85), o documentário (e principalmente a montagem) age a favor dessa realidade, trazendo para seu campo aquilo que se apontava como dificuldade. Trata-se de extrair das dificuldades de se fazer documentários suas potências criativas, criando sentido a partir destes embates.

Para esta pesquisa, partimos principalmente da análise fílmica de determinadas sequências dos filmes, que revelam as principais atividades da montagem como produtora de sentido. Através da análise e da leitura de textos diversos, que facilitou o entendimento de certas especificidades do documentário e da montagem. Foi necessário recorrer a uma bibliografia que versasse sobre a montagem no documentário (e majoritariamente a prática do documentário em si) e a um conjunto de textos que problematizasse e refletisse sobre as especificidades dessa tipologia e suas condições enquanto gênero cinematográfico. Consideramos que o tema é pertinente, porque há certa dificuldade para encontrar textos que abordem os processos de montagem no gênero documentário, em virtude das singularidades que caracterizam seus métodos de produção. Além disso, é menos frequente a pesquisa que trate da montagem à luz de uma teoria histórica do documentário.

Os escritos teóricos de Eisenstein² e Dziga Vertov³ são relevantes, pois ambos os autores foram cineastas e teóricos do cinema e da montagem, apesar de não refletirem especificamente sobre o gênero documentário. Seus textos são fundamentais para se pensar a ideia do corte e do sentido entre o encontro e o choque de dois planos mobilizados pelo montador. Andre Bazin⁴ é uma contraposição à teoria soviética da montagem, mas possui pontos de convergência consideráveis. O autor francês, embora defensor do uso cuidadoso da montagem⁵, faz pensar em seus mecanismos presentes no plano-sequência, como a composição plástica. Jean-Louis Comolli⁶, cineasta e ensaísta francês, apresenta dificuldades inerentes ao pensamento e à prática do documentário e faz destas suas principais fontes de pesquisa. Assim como Bazin, o ensaísta também reflete sobre a montagem e seus possíveis excessos ao não permitir que o corte excessivo favoreça ambiguidades iminentes a um registro mais extenso de movimentos e eventos constituintes de um plano⁷. Outras reflexões, como as do texto de Sérgio Puccini, tratam da prática do roteiro documentário. Este autor busca propor um novo entendimento sobre o roteiro e procura relacionar o fazer documentário à teoria e história do gênero. Em alguns trechos, este texto evoca as teorias de montagem e de documentário e reflete sobre as questões que envolvem a montagem dessa tipologia fílmica. Bill Nichols⁸ fala das tentativas de singularizar o documentário a partir de algumas características (entrevistas, *voice-over*, sequências de ações entre atores sociais e uso de material de arquivo) e comenta os diferentes modelos de documentários presentes na história do cinema. Dentre os modos de documentário apresentados pelo autor, indicamos os cinco principais: o modelo expositivo, em que ideias e conceitos, a partir de determinadas perspectivas e relações com o que se filma, são apresentados. Outro modelo seria o observacional, que busca registrar o que ocorre em frente à câmera, de modo que apreendemos a narrativa pelo que vemos na tela. Há também os modelos participativo, em que há diversas interações pessoais provocadas e gravadas; reflexivo, que ignora os processos formais de representação do mundo; e o performativo, em que pontos de vista pessoais são dissociados de percepções sociais mais abrangentes. O pensamento do autor

² *A forma do filme* (2002b) e *O sentido do filme* (2002b).

³ Uma compilação de textos está presente em *A experiência do cinema* (XAVIER, 1983)

⁴ *O Cinema: Ensaios* (1991)

⁵ As principais ideias de Bazin serão explicitadas, mas pode-se adiantar aqui que ele defendia, a partir de inúmeros exemplos em cineastas cujas obras ele admirava, o uso do plano-sequência e da profundidade de campo ao corte da montagem entre dois planos. Um dos seus textos mais importantes, *A montagem proibida*, já anuncia no título que os artifícios da montagem estão proibidos em determinadas situações do filme. Neste texto, ele fala das condições em que a montagem deve ser evitada em favor de maior realismo dentro da história representada no filme.

⁶ Em *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2008)

⁷ Em *Algumas notas em torno da montagem* (2007)

⁸ O livro é *Introduction to documentary* (2001)

estadunidense é mobilizado para elucidar as estratégias do documentário observacional e como este está vinculado a certas ferramentas do cinema narrativo de ficção.

Como dito acima, a trajetória de análise dos filmes pretendeu, em grande parte, levar em conta os métodos de montagem de algumas cenas, ou seja, a organização das imagens em sequência, a correlação entre elas e a sua duração. E, claro, a ideia do corte, da interrupção, daquilo que nos permite ver uma imagem e, a seguir, outra. Do mesmo modo, tratamos de analisar momentos dos filmes em que a ausência do corte cria sentidos dentro da narrativa. São sequências em que a duração mais alongada do tempo de filmagem cria sentidos que, mesmo já presentes no momento da filmagem, adquirem ainda mais força na montagem, quando a duração e o retardamento do corte são finalmente definidos. Estas diferentes estratégias de produção de sentido, tal como o corte e sua ausência, quando a mudança de plano é anulada e o que vemos é a permanência, caracterizando a presença quase excessiva de uma imagem, são tarefas e articulações quase que exclusivas da montagem. No entanto, apesar da sua grande importância para a linguagem cinematográfica – e esta dissertação trata sempre de sublinhar esta questão – a montagem não é a única forma de fazer o filme falar e seu discurso fluir, apesar de ser uma das últimas ferramentas cinematográficas, que encerra, ou reabre novos sentidos. A ideia da montagem, do seu entendimento e da sua função em um filme será bastante comentada no primeiro capítulo, no qual apresentaremos as reflexões de teóricos do cinema sobre a montagem.

Logo, acreditamos que seja possível falar de escolhas de montagem para recorrer a certos efeitos expressivos, construções de sentido calculadas previamente. Há opções que são feitas somente na ilha de montagem⁹ e os documentários são exemplos da forte atuação do montador para finalizar o filme, encontrando, em meio a tantos problemas de produção e até de direção, soluções estéticas que dão à obra seu fechamento. Vários autores aqui presentes (teóricos e cineastas que refletiram sobre o seu trabalho) reiteram a ideia de que a montagem é a etapa mais importante da produção de um filme documentário. Veremos com mais profundidade na pesquisa que montar um documentário é, frequentemente, uma tarefa com exigências específicas. É um trabalho árduo que envolve muito tempo, na maioria dos casos, para encontrar o filme. Uma verdadeira “*batalha da montagem*” (XAVIER, 1983, p. 265).

No primeiro capítulo, faremos uma exposição teórica dos principais conceitos empregados durante a escrita da dissertação, a partir das referências de leitura. Foi preciso recorrer a autores que refletissem sobre especificidades do documentário, tanto pesquisadores como cineastas, e sobre processos e ideias do que pode ser a montagem, seu significado para o

⁹ A ilha de montagem ou ilha de edição é o nome dado ao espaço próprio de trabalho do montador: geralmente uma sala fechada, uma mesa com duas telas de computador e uma cadeira. É o espaço de revisão, organização e montagem do material.

filme e para o cinema. Tais leituras foram imprescindíveis para se falar dos métodos de montagem levando-se em conta as diferentes propostas de documentários referidos no texto e as ideias de montagem de alguns teóricos. Isto é, foi necessário estar mais familiarizado às modalidades de documentário para compreender os métodos e estilos presentes nos filmes. Igualmente, alguns conceitos importantes, como o de exterioridade, reflexividade e controle, contribuem para entender a montagem no documentário de diferentes formas.

No segundo capítulo, faremos uma análise de trechos importantes do documentário *Górgona*, a fim de refletir sobre seu processo de montagem e estilo materializado no filme. Neste trabalho sobre os bastidores da peça que Maria Alice Vergueiro dirige, produz e contracena, ressaltamos a persistência da equipe de filmagem na busca por imagens que comporão a montagem, portanto, o filme. Essa persistência se dá pelo espaço reduzido de atuação e se torna a verdadeira força da linguagem do filme: as inúmeras imagens captadas nos camarins e bastidores revelam muito dos estados e processos artísticos ali produzidos. Ademais, a partir de duas entrevistas dos realizadores, buscamos analisar do ponto de vista prático os processos de filmagem e montagem, a forma como surge uma ideia de montagem ampla, presente em todas as fases de realização do filme.

No terceiro capítulo, analisamos o trabalho de edição do filme *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. O filme de Marcelo Gomes é, do ponto de vista dos diferentes modelos de documentário, mais híbrido que *Górgona*, porque usa entrevistas (interação com personagens) e momentos de observação dos eventos, além das frequentes entradas da voz *over* do realizador. O processo de relação com o mundo histórico parece mais arriscado e aberto, pois lida com condições de filmagem que consideramos menos controláveis: há mais locações no filme se compararmos com os pequenos espaços de *Górgona*, representados a partir dos ensaios da companhia de teatro. A ideia de roteiro no filme sobre Maria Alice Vergueiro é inerente aos acontecimentos, potencializando (sem totalizar) o controle sobre os eventos. Já o documentário pernambucano se permite alguns riscos práticos e estéticos que são transformados pela narrativa. Outrossim, a relação entre a narração e algumas das principais imagens do filme revela certa tensão da qual a montagem também participa na construção, desvelando as contradições inerentes a uma região em constante transformação econômico-social.

No quarto capítulo, analisamos alguns exemplos de montagem do filme de Adirley Queirós, *A cidade é uma só*. Este filme faz uso de imagens de arquivo, de entrevista e de interação com personagens para desconstruir a ideia de uma única Brasília, a partir de um resgate da história da construção da cidade. O contexto é o da Campanha de Erradicação das Invasões (CEI) durante a década de 1970, quando os trabalhadores que constroem a cidade e

suas famílias se instalam em zonas próximas ao plano piloto, gerando incômodo para os habitantes das áreas nobres. Nesse caso, a montagem joga com efeitos de sentido que dão às imagens alheias significações alternativas àquelas disseminadas pelo poder vigente e pelas imagens oficiais. As várias ferramentas utilizadas pela montagem buscam propor outra visão sobre os acontecimentos históricos ainda influentes na organização da capital federal.

A bibliografia e o debate sobre o gênero documentário são cada vez mais abundantes, mas observá-lo a partir das particularidades da montagem é um território ainda novo. É notória a escassez de mais referências bibliográficas sobre essa relação, pois a maioria das teses e dissertações enfoca aspectos da montagem como o *faux-raccord* e sua utilização em filmes de ficção¹⁰, ou outros aspectos presentes em filmes documentários, tal como a reflexividade, os fundamentos da montagem audiovisual¹¹ e a relação entre Cinema e História¹². A respeito do documentário e da edição, há uma dissertação que analisa a montagem do filme *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, feita por Renata Fonseca Catharino¹³. Nesta pesquisa, analisa-se a forma pela qual a montagem do filme atua de forma crítica, fazendo uso de procedimentos empregados em documentários que versam sobre a memória histórica: imagens de arquivo, testemunhos e reencenações. Segundo a autora, o filme de Tonacci foi construído nas fronteiras entre o discurso referencial e o discurso ficcional e cria procedimentos questionadores ao utilizar essas ferramentas. Catharino ainda emprega a noção de intervalo para refletir sobre a montagem de *Serras da Desordem* (CATHARINO, 2014, p. 12).

O que encontramos na bibliografia tem sido provocador para mobilizar algumas questões pertinentes tanto à prática do documentário como ao gesto do montador. É um campo possível e favorável para relacionar leituras de Bill Nichols, Jean-Louis Comolli, Fernão Ramos, Claudia Mesquita e Consuelo Lins com textos sobre a prática do documentário, elaborados por Sergio Puccini, Patricio Guzmán e Silvio Da-Rin. Do ponto de vista da montagem propriamente, as ideias de Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Andre Bazin foram fundamentais para a reflexão sobre os efeitos de sentido e sensorialidade produzidos. Tomar como horizonte a ideia de controle, dos riscos que o real impõe e dos estratagemas encontrados nos filmes de ficção, ajuda a seguir um caminho potente para entender algumas escolhas artísticas presentes nos documentários a partir do processo de montagem.

Contudo, o embate com o filme é sempre o principal desafio, pois a reflexão sobre seus procedimentos de montagem nem sempre dão conta de todos os detalhes e nuances produzidos

¹⁰ Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica, de Mayara Fior Oliveira, dissertação apresentada na ECA/USP, São Paulo, 2017.

¹¹ Fundamentos da montagem audiovisual, de Silvia Okumura Hayashi, tese apresentada na ECA/USP em 2016.

¹² A "DESORDEM" DO TEMPO: as relações entre cinema e história a partir do filme *Serras da Desordem*, de Bernardo Teodorico Costa Souza, dissertação apresentada no IA/UNICAMP, Campinas, SP: [s.n.], 2010.

¹³ Potências do intervalo: a montagem em *Serras da Desordem*, dissertação apresentada na UFRJ em 2014.

no momento de montar o filme. Apostamos em sequências relevantes destes três filmes, nos quais os gestos de montagem ora se evidenciam, ora se escondem, mas jamais deixam de produzir, no jogo persistente de encontros e associações entre imagens, sentidos pertinentes à enunciação que estes documentários buscam gerar.

1 CAPÍTULO 1: O DOCUMENTÁRIO, A MONTAGEM E SUA RELAÇÃO COM O REAL

1.1 O DOCUMENTÁRIO: QUESTÃO DE CONTROLE?

Bill Nichols faz uma interessante reflexão sobre a especificidade, ou definição do documentário, do ponto de vista do realizador. Ele comenta que há um senso comum enganoso de que no documentário há menos controle sobre o produto final, o filme acabado, quando comparado ao controle exercido na produção de filmes de ficção (1997, p. 42). Embora o autor concorde que há uma dificuldade para controlar o mundo histórico e seus eventos, fonte inicial de todo documentário; Nichols aponta que a equipe de filmagem de um documentário deve exercer certo grau de autocontrole visando provocar e representar momentos interessantes de filmagem, que facilitam a produção do filme e a sua própria existência. Ele parte da asseveração de que há, sim, controle no documentário, que se revela de várias maneiras. Afinal, os documentaristas que querem gravar os fatos presentes no mundo histórico, os eventos que acontecem na sua frente, devem estar plenamente preparados e organizados para aqueles momentos em que a câmera captura estas imagens. Logo, a disciplina e a gerência estão na alçada dos que ocupam o espaço atrás da câmera. Isto para que nos cause a percepção, como espectadores, de que aquilo que vemos realmente aconteceu e existe no mundo fora do filme. Há uma engenharia e organização anteriores que reforçam o controle na realização de um documentário.

Nichols também indica que quando tratamos de definir o documentário a partir do controle do realizador sobre as variáveis estabelecidas, deixamos de lado questões sociais que surgem no decorrer do processo e que envolvem poder, hierarquia e consentimento entre o sujeito que filma e o sujeito filmado. A exterioridade é condição inerente da maioria dos documentários, mas é natural a existência de uma relação negociada, ainda que mínima. Não se trata de um contrato formal, estabelecido entre produção e elenco, tal como nos moldes dos filmes de ficção, mas de um acordo frequentemente informal, que caracteriza um entendimento entre aqueles que filmam e os que são filmados. Isto porque estes últimos existem fora do filme e, como não dependem (absolutamente) dos documentários para serem o que são, sujeitos que se inscrevem no mundo, é a partir dessa relação entre eles e os documentários dos quais participam que surge uma auto *mise-en-scène*, própria do exercício do filme em processo de construção. Então, ainda que haja uma separação entre o realizador e a (outra) parte que

possibilita a realização do filme (sujeito da câmera/sujeito para a câmera), a relação que se estabelece é transformadora destes participantes. Deste fenômeno, ninguém sai ileso.

Segundo Jean-Louis Comolli, o documentário depende consideravelmente da parte filmada, um ser exterior, que pode a qualquer momento acabar com o filme (COMOLLI, 2008). Nesse encontro, uma relação que às vezes é violenta, conflituosa e frequentemente negociada, fundamenta-se a criação do documentário. O autor, em *Ver e poder*, faz várias reflexões sobre o documentário a partir de uma perspectiva fenomenológica. Há um não-controle decisivo no gênero, altamente arriscado, que é a condição fundante do seu processo de criação e da sua originalidade. O documentário está sempre em risco de não existir, de o filme não acontecer, porque a qualquer momento o sujeito filmado pode cancelar o pacto. É preciso que o sujeito filmado esteja minimamente disposto, mesmo que em constante atrito. O autor também se pergunta sobre como documentar sem violar, dominar e reduzir, dando espaço para a *mise-en-scène* alheia acontecer no interior do filme. *Sob o risco do real* é o título de um de seus textos mais emblemáticos no qual chama atenção para o fato de que no documentário:

(...) não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme. A prática do cinema documentário [como fazer para que haja filme?] depende da boa vontade e da disponibilidade de quem ou daquilo que escolhemos para filmar. Desejo no posto de comando (2008, p. 169).

Isto porque os documentários são atravessados pelo mundo e por ele ultrapassados. Nesta dificuldade inerente é que se funda a exigência criativa de quem filma e deve lidar com o que muitas vezes não é filmável, ou que não se deixa filmar. As condições materiais de filmagem são outras e dependem de um contexto, de um espaço que é cinematográfico por ser também histórico, social e cultural. O documentarista deve tornar filmável, interessante e criativo aquilo que não necessariamente possui essas características. Para Comolli, o cinema documentário está sempre engajado no mundo e sofre as consequências de imiscuir-se nas regras e ordens alheias ao cinematográfico. Trata-se de um jogo em que o atrito com o mundo é inevitável. O documentário, então, se aproxima do jornalismo porque ambos se referem a fatos e eventos reais, presentes no mundo histórico; mas o que os afasta é que o documentário, segundo o autor, não esconde o seu gesto, que, através das narrativas, reescreve o mundo a partir de um ponto de vista, do olhar de um sujeito: a câmera, o realizador etc.

Ao diferenciar o gesto do documentário da onipotência e controle dos roteiros¹⁴, Comolli faz uma reflexão necessária: nessa relação de acordo criado, aquilo que serve ao filme

¹⁴ A ideia de roteirização da vida para Comolli, presente no texto *Sob o risco do real*, reflete sobre a condição da crescente “roteirização das relações sociais”, em que tudo, no mundo, é programado, e o jogo se torna desigual. Hoje, somos entendidos não mais como atores, mas consumidores. Tudo parece remeter a programações

documentário (ou seja, o mundo, os sujeitos, as instituições) é ao mesmo tempo aquilo que resiste a ele, que se esquivava, porque existe fora dele (2008, p. 175). Quaisquer que sejam as instâncias, formações sociais ou subjetivas, elas organizam sua *mise-en-scène* sem esperar que o cinema chegue até elas. Por isso, ainda que haja controle no cinema documentário, ele é de fato contingente e trabalha com essa limitação, com os fragmentos de realidade que lhe são permitidos. Patricio Guzmán, conhecido documentarista chileno, diretor de *A batalha de Chile* e *Nostalgia da Luz*, comenta que: “A grande virtude do gênero é sua flexibilidade. [...] uma história de documentário continua aberta depois da filmagem, assim como depois da montagem” (2017, p. 46).

Esta história é aberta porque ela existe apesar do filme, mas também se altera a partir dele. Ela não o espera para acontecer, não aguarda que o cinegrafista ligue a câmera e o operador de som opere o microfone, mas ela também se apresenta como narrativa, como *mise-en-scène* que se movimenta e que se transforma com o fenômeno do documentário que ali chega. No entanto, essa transformação se dará mediante um acordo que não é natural, mas construído (sobretudo) durante o filme e muitas vezes sendo parte dele.

O documentário é feito a partir de representações do mundo histórico, dos fatos e eventos exteriores ao gênero. A peça *As três velhas*, de Alejandro Jodorowsky, encenada por Maria Alice Vergueiro e sua equipe em diferentes teatros do Brasil ao longo de vários anos, não depende do documentário *Górgona* para existir; tampouco necessita do cinema para que ocorram ensaios e apresentações ao público. No entanto, mesmo que conheçamos mais sobre Maria Alice Vergueiro a partir do filme de Pedro Jezler e Fábio Furtado, “mesmo que a voz do filme adote o disfarce de uma testemunha sem julgamento, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela oferece uma perspectiva”¹⁵. Esta perspectiva se constrói já no controle da filmagem, com a câmera, o posicionamento, os enquadramentos e os diferentes momentos do acordo entre sujeitos (da câmera e filmado) e se efetiva na montagem, na qual pode recriar outras perspectivas com as limitações estabelecidas.

Em seguida, introduziremos ideias sobre montagem da lavra de diferentes teóricos do cinema para que possamos associar os conceitos de montagem e de controle aos filmes documentários.

predeterminadas da vida e o documentário é uma resposta aberta, rompida, de fricção com o mundo, que escapa, através da arte, desse controle.

¹⁵ “Even if the voice of the film adopts the guise of a nonjudgmental, impartial, disinterested, or objective witness, it nonetheless offers a perspective” (NICHOLS, 2001, p. 48). Tradução do autor.

1.2 VERTOV E O CINE-OLHO: MONTAGEM TOTAL

Cineasta e teórico do cinema soviético, Dziga Vertov atribuiu essencial importância à montagem. Para o autor, o cinema deveria esquecer a música, o teatro e a literatura. Ele criticava a miscigenação das artes, pois defendia que o cinema deveria encontrar a sua forma de se expressar, sendo a montagem sua ferramenta principal, o que lhe é peculiar e exclusivo. Era preciso negar o presente da arte cinematográfica para afirmar seu futuro e reconhecer os ritmos e movimentos das coisas de maneira própria (sem o apoio de outras artes).

Vertov proclamava o nascimento de um novo homem, já que seus filmes foram realizados sob o ideal de uma nova sociedade, a socialista, projetada a partir da verve revolucionária de 1917. Este “novo homem, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes” (1983, p. 249). “O olho submete-se à vontade da câmera e se deixa guiar por ela”(1983, p. 254). Este novo homem é produto da montagem, que em Vertov é organizadora: elimina o dispensável e organiza as impressões visuais recebidas pelo olho comum. O novo homem seria uma reunião do olho da câmera (que se libertou) e do cérebro do homem, que dirige.

Vertov sentiu a necessidade de inscrever (e não escrever) os sons e as imagens que ele experimentava no cotidiano. Por isso, reuniu-se com os colegas de trabalho (os *kinoks*) para a realização de filmes (as cine-atualidades) no movimento que ficou conhecido como *Cine-olho*, a libertação da câmera em relação a miopia do olho humano. Vertov faz um relato interessante e fiel ao contexto em que se encontrava: ele caminhava, em 1918, pela (nova) cidade, aproximava-se da estação e descreve como ouvia o barulho do trem, os suspiros, as conversas e vários sons frequentes da vida na cidade¹⁶. A necessidade do nascimento do *Cine-olho* tinha como pressuposto a invenção cinematográfica, pois o olho humano era incapaz de ver o que se poderia ver pela câmera, que, assim como o telescópio e o microscópio, era uma invenção que tinha um papel fundamental sobre o mundo visível. Os *kinoks* então trabalhavam na vida, “mestres da visão, organizadores da vida sensível, armados com o cine-olho, presente em toda parte e sempre que necessário” (1983, p. 258). Assim nasciam as cine-atualidades e as pessoas eram filmadas sem maquiagem, sem máscaras, sem que estivessem representando.

A noção de intervalo também é um conceito importante na reflexão de Vertov e o movimento entre as imagens é o que justapõe e cria suas correlações. O pensador lista as

¹⁶ Em *Nascimento do Cine-Olho* (1924, p. 260).

diferentes formas dessa correlação: de planos, enquadramentos, movimentos no interior, luzes, sombras e velocidades. Assim, a principal tarefa do autor-montador é:

Encontrar o “itinerário” mais racional para o olho do espectador dentre todas essas interações, atrações e repulsões interimagens; reduzir toda esta infinidade de “intervalos”(movimentos entre as imagens) à simples equação visual, à fórmula visual que melhor expresse o tema essencial do filme [...] (1983, p. 265).

O autor indica que as possibilidades de correlação são muitas e que cabe ao montador estabelecer, produzir e organizar o filme, encontrando seu tema essencial. Entre duas imagens consecutivas, portanto, há diferentes relações visuais que podem ser consideradas.

De todas as ideias apresentadas nos escritos de Vertov, talvez a mais emblemática seja a de que a montagem está presente em todas as etapas do trabalho de um cineasta. Para ele, “todo filme do *Cine-olho* está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo seu processo de fabricação” (1983, p. 263). Para o autor, a montagem ocorre quando se escolhe um tema (dentre milhares possíveis), quando se faz observações sobre o tema (a escolha entre mil observações sobre o tema) e quando se estabelece a ordem de sucessão do material filmado sobre tal tema (levando em consideração tanto o conteúdo do que foi filmado quanto as necessidades do tema). A montagem aparece como um modo de pensamento que organiza, seleciona e elege alguns caminhos em detrimento de outros para a fabricação do filme.

Se relacionarmos as principais ideias da teoria de Vertov com uma de suas obras mais emblemáticas, *O homem com uma câmera* (1929), veremos que há forte associação entre suas ideias e sua prática cinematográfica. Já nas cartelas iniciais, esse filme é qualificado como diário de cinegrafista, um experimento de comunicação cinematográfica, que não conta com a ajuda de intertítulos, cenários ou teatro (atores, set) e propõe uma linguagem universal separada do teatro e da literatura. O filme é uma profusão de imagens de uma cidade entre o amanhecer e o anoitecer: seus movimentos, sua dinâmica, seus habitantes, seu repouso. Todo o pulsar constante de uma cidade na União Soviética é representado no filme com muita originalidade, a ponto de os próprios cinegrafistas e a montadora do filme, Elizaveta Svilova, parceira da maioria dos filmes de Vertov, aparecerem várias vezes na tela, reafirmando o gesto reflexivo. Além disso, os truques de montagem, tal como acelerações, pausas e fusões entre imagens, reforçam a ideia de que o olho da câmera vê mais do que nossos próprios olhos e revela algo a mais da realidade do mundo visível.

Os escritos do autor soviético e o seu filme mais emblemático, um clássico do documentário e um experimento cinematográfico radical, confirmam o seu entendimento da montagem como organizadora do mundo visível e de que ela é presente em todas as etapas da

realização audiovisual. Esse cineasta visionário, soviético, confiava na montagem, nos seus gestos, truques e efeitos para a revelação de um mundo novo.

Contudo, Vertov já preconizava em seus escritos uma certa predileção e defesa de filmes documentários, que poderiam revelar as verdades do mundo. Ainda que não utilizasse estes termos, seu cinema, revelador das realidades de uma nova sociedade, buscava “[...] mostrar as pessoas sem máscara, sem maquilagem, fixá-las no momento em que não estão representando [...]”, propondo a “[...] decifração comunista do mundo; tentativa de mostrar a verdade na tela pelo Cine-Verdade” (XAVIER, 1983, p. 262). Vertov descobriu o documentário através de uma profunda intervenção na realidade.

1.3 CONFLITOS E COLISÕES NA MONTAGEM EISENSTEINIANA

Embora não tenham concordado na apreciação e no entendimento sobre os inúmeros meios da montagem, Vertov e Eisenstein assentem, como toda a escola soviética, que esta é um recurso cinematográfico essencial. Eisenstein, diretor de tantos filmes emblemáticos, tais como *A greve* (1924), *O encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1928) e *Alexander Nevsky* (1938), tem uma reflexão importante sobre o cinema e a montagem, produto de sua obra teórica. Em *A forma do filme*, Eisenstein faz várias reflexões sobre os elementos cinematográficos. Antes de tratar da montagem em si, o autor parte do plano e da constatação de sua resistência, “*mais resistente do que o granito*” (2002a, p. 16), justificada pelo conteúdo trazido pela imagem, que só pode ser transformada criativamente pela montagem. A ideia é de que o plano é um elemento que, quando isolado, não produz significado para além de seu valor nominal; portanto, somente a montagem pode transformá-lo: “O menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem” (2002a, p. 17).

É a partir do plano que a montagem vai operar na reunião e combinação dessas imagens. Os planos, duros e fixos no significado, quando associados a outros planos, transformam-se. Eisenstein diz que o sujeito que manipula estes fragmentos de filme sabe que eles são neutros até que sejam associados a outros fragmentos e adquiram novo significado, que algumas vezes é diferente do que foi planejado na filmagem.

Nos seus textos, Eisenstein também faz uma engenhosa comparação e associação entre a literatura (de Flaubert e Dickens) e o cinema, a partir de uma noção de montagem encontrada em outros fenômenos artísticos e intelectuais. Em *Madame Bovary* de Flaubert, por exemplo, a montagem-cruzada dos diálogos demonstra um efeito expressivo que pode ser usado no cinema,

pois encontra uma relação com combinações da montagem cinematográfica. Ainda, o autor dedica um artigo à relação entre a literatura de Charles Dickens e os filmes de David W. Griffith, afirmando que o cineasta norte-americano do período clássico do cinema, considerado o pioneiro da narrativa clássica, foi influenciado pelo método de ação paralela encontrado na literatura do escritor inglês. Este método de ação paralela é a origem da montagem paralela¹⁷, um recurso narrativo encontrado na maioria dos filmes de Griffith que se disseminou por uma vasta gama de filmes do período clássico hollywoodiano. Eisenstein afirma também que há muitas proximidades entre o método literário de Charles Dickens e as características do cinema, sobretudo a forma, o ponto de vista e de exposição. Neste sentido, a reflexão de Eisenstein se afasta das ideias de Vertov, que preconizava uma independência total do cinema sobre as outras artes. Eisenstein não ignora as outras artes, como Vertov parece fazer nos seus manifestos a favor do cinema. Dessa forma, há um pensamento de montagem, um método, que está presente em todas as artes e, inclusive, é um elemento básico na cultura visual japonesa, nas pinturas e nos ideogramas, conforme sublinha um dos textos mais famosos do cineasta soviético¹⁸.

Para Eisenstein, “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (2002b, p. 35). A ideia central de montagem presente na obra de Eisenstein é encontrada tanto na sua produção teórica como nos seus filmes: a montagem é conflito, colisão. Primeiro, deve-se entender que:

O plano não é um elemento da montagem. O plano é uma célula da montagem. [...] O que, então, caracteriza a montagem e, conseqüentemente, sua célula – o plano? A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão (2002a, p. 42).

O cineasta se diferencia de outros autores da escola soviética, como Kulechov e Pudovkin, para os quais a montagem é uma ligação orgânica de peças que formam uma cadeia. Eisenstein questiona essa ideia de montagem como “tijolos”, pois a considera uma colisão, ou conflito, que gera um conceito, uma nova ideia. Porém, esta qualidade de juntar dois pedaços de filme para criar um novo conceito não é uma característica própria do cinema, segundo o autor, mas um fenômeno que surge sempre que lidamos com múltiplos objetos, fatos etc. (2002b, p. 14). Não obstante, o autor compara a montagem a um motor de combustão interna, que permite o funcionamento de um automóvel, assim como a montagem permite o funcionamento de todo o filme. Dessa maneira, temos que em Vertov a montagem é

¹⁷ A montagem paralela consiste em apresentar, sequencialmente, duas ações, em espaços diferentes, e que, segundo o filme, estão acontecendo simultaneamente, daí que se gera o suspense, porque o filme vai e volta em cada cena. Esta ferramenta de estilo faculta ao espectador (nos termos de efeito de sentido) uma nova forma de figurativização da concomitância de ações: o “enquanto isso”.

¹⁸ *Fora de quadro*, escrito em 1929, já teve inúmeros títulos diferentes até esta versão brasileira.

organizadora das imagens caóticas do mundo visível, escrevendo o filme pelo agrupamento dos pedaços filmados, que, uma vez arranjados, revelam o mundo de uma maneira que o olho humano era incapaz de ver. Não se trata de agrupar os planos como tijolos (tal como entendem Kulechov e Pudovkin), mas de revelar numa ação e situação filmada os principais movimentos, ritmos e gestos, evitando o ponto de vista de quem vê um espetáculo¹⁹. Em Eisenstein, a montagem é a estrutura criadora de sentido: ela põe tudo (o filme) a funcionar. Para ambos, funda-se uma nova percepção do mundo a partir da experiência do socialismo.

Eisenstein também afirma existir o conflito dentro do quadro, do plano, como “montagem em potencial, que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos de montagem”(2002a, p. 43). Este autor chega a enumerar, como Vertov faz com as correlações visuais entre imagens, os conflitos cinematográficos dentro do quadro: direções gráficas, escalas, volumes, massas, profundidades etc. Neste desenrolar de sua teoria é que Eisenstein vincula o plano cinematográfico a um caso particular de montagem, demonstrando que no plano também há ideias de montagem inseridas em seu conteúdo. Suas famosas análises, através de fotogramas, desenhos e partituras, da cena da batalha no gelo de *Alexander Nevsky* e de alguns trechos de *O encouraçado Potemkin* são indicativas do grau de atenção e detalhe que o autor aplicava às suas reflexões sobre a montagem a partir do plano. Eisenstein questiona a ideia de que uma construção em plano único e longo, em que um ator atua, não é tocada pela montagem. Segundo ele, apesar da ausência do corte, a montagem está presente na realidade, ou na interpretação do ator (2002a, p. 24). A montagem, então, está sempre presente na construção do filme. Esta ideia da montagem no quadro se relaciona bastante com o que Bazin apresenta na montagem do plano-sequência, que apresentaremos a seguir.

Finalmente, Eisenstein fala da montagem, da criação de conceitos a partir do conflito, para dizer que em cada justaposição de imagens deve fazer entender o tema do filme, a sua qualidade geral. Ou seja, o tema do filme deve estar minimamente presente em cada imagem associada (2002b, p. 18). A montagem deve personificar o tema, através das imagens, da “*imagem construída pela montagem*”(2002a, p. 219). Cada parte do filme (os planos, os conflitos) deve responder à estrutura (ao filme acabado). O exemplo mais claro e descrito pelo cineasta soviético é o leão de mármore em *O encouraçado Potemkin*: são três primeiros planos isolados de três leões de mármore em diferentes posições (descansando, de cabeça erguida e totalmente em pé) que se fundem em um leão rugindo, através de dois cortes sequenciais. Trata-se de uma metáfora do protesto pelo massacre das escadarias de Odessa: as próprias pedras

¹⁹ Vertov dá exemplo de uma luta de boxe e de um espetáculo de balé filmados/montados não do ponto de vista de quem vê no próprio espaço, sentado numa sala ou arena, mas a partir de percepções únicas e singulares de cada espectador, que são esparsas e diferentes (1983, p 254).

rugem. Há colisão, choque de três imagens diferentes que geram um conceito. A ideia de levante, revolução, presente no conceito criado a partir da colisão de três planos isolados do filme, é o tema geral de toda a narrativa de *O encouraçado Potemkin*. O que Eisenstein não diz abertamente, mas parece inferir, é que o conflito, a colisão, só se torna sensível e cognoscível no corte entre as imagens.

1.4 A MONTAGEM BAZINIANA: O RELATO ENCONTRA A REALIDADE

As reflexões sobre a montagem presentes na obra de Andre Bazin podem parecer negativas a princípio, questionadoras da prática de montagem predominante na história do cinema (em comparação ao frenesi dos teóricos soviéticos, por exemplo), mas não é exatamente este o viés que ele propõe. Primeiro, é plausível entender que, para o autor, o cinema deve ser capaz de modificar a realidade a partir de dentro, através do realismo presente nas imagens. A ideia de realismo é fundamental para este autor, pois o cinema, junto à fotografia, é um fenômeno capaz de capturar a realidade. Bazin entende que as imagens fotográfica e cinematográfica possuem um teor de objetividade que lhes confere uma credulidade que é ausente nas obras pictóricas, por exemplo. Somos obrigados a crer na existência desse objeto representado, tornado presente no tempo e no espaço. Há uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução (1991, p. 22).

A montagem pode ter papel importante no estabelecimento de efeitos de realismo, de maneira que seu uso adequado não construa excessivamente os sentidos calculados pelo diretor, mas permita o acesso do espectador às ambiguidades da fluência do real. A montagem, para Bazin, deve ter um uso bastante calculado e equilibrado (quando não limitado) no interior de um enunciado fílmico.

No texto intitulado *Montagem proibida*, Bazin compara dois filmes, *O balão vermelho*²⁰ e *No reino das fadas*²¹, e afirma que ambos apresentam, de maneira oposta, as possibilidades e os limites da montagem. *O balão vermelho* não deve nada à montagem (nas palavras do autor), ao passo que *No reino das fadas* faz uso predominante dos efeitos de montagem para criar sentidos, mantendo o espetáculo na sua irrealidade necessária. O autor não necessariamente valoriza os recursos estéticos de um em relação ao outro, porque, a fim de produzir efeitos de sentido diversos, ambos os filmes se constroem de acordo com o relato que propõem fazer. No

²⁰ *Le ballon rouge* (1956), de Albert Lamorisse.

²¹ *Une fée pas comme les autres* (1957), de Jean Tourane.

entanto, para Bazin, em *O balão vermelho*, a ilusão e a fantasia caminham com a realidade, sem abandonar as trucagens e os artifícios: o filme recorre a montagem, no dizer do autor, “acidentalmente”(BAZIN, 1991, p. 59).

Bazin procura defender que há leis precisas de uso da montagem. O que deve ser respeitado é “[...] a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária”(BAZIN, 1991, p. 62). Ou, mais exatamente, “[...] quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida”(BAZIN, 1991, p. 62). O autor defende que, em momentos precisos, o plano-sequência deve ter primazia em detrimento da fragmentação da cena pelos cortes. Deve-se respeitar a duração dos eventos, seus movimentos e objetos, tratando de registrá-los em um plano ininterrupto. Este plano contínuo é o que possibilita que o relato reencontre a realidade, cujos elementos estão muitas vezes dispersos pela montagem (1991, p. 64).

Na visão do autor, há um nível de artificialismo próprio ao uso excessivo da montagem que deve ser evitado. Ele reforça a busca pelo realismo das imagens, do tempo e da duração das coisas que mais se aproximam de um “real” necessário. Para tanto, defende o uso mais frequente do plano-sequência e da profundidade de campo, que possui uma estrutura mais realista ao colocar o espectador numa relação com a imagem que é mais próxima da que ele mantém com a própria realidade (1991, p. 77). No texto *A evolução da montagem cinematográfica*, Bazin afirma que a profundidade de campo é mais ambígua e, por isso, há uma atitude mental mais ativa e uma contribuição assertiva do espectador; ao passo que numa montagem analítica o espectador só precisa seguir o guia: o realizador direciona o que deve ser visto (1991, p. 77). O autor cita o exemplo dos experimentos e da teoria de Kulechov²² para corroborar suas ideias de que a fragmentação dos acontecimentos, via montagem, cria sentidos precisos ao rosto filmado do ator por conta das outras imagens agenciadas, e que esta utilização da montagem anula a ambiguidade das imagens, nesse caso, presente no rosto do ator filmado.

Este é o fundamento do seu pensamento sobre o realismo no cinema e, conseqüentemente, sua objeção ao uso da montagem no cinema clássico americano e no cinema soviético. Objeção que se justifica pela compreensão de que as imagens ora descrevem acontecimentos, ora aludem a eles, mas não procuram representar a realidade em sua ambiguidade imanente. Bazin elege cineastas que fazem uso da profundidade de campo e revelam o realismo no cinema: Friedrich Murnau, Eric Stroheim, Jean Renoir, Orson Welles,

²² Lev Kulechov (1899-1970), foi um cineasta e teórico russo, que fez experimentos sobre a montagem, em que utilizava um rosto filmado aparentemente neutro de um ator e outras imagens que seriam, através da montagem, objetos de seu olhar (um prato de sopa, uma mulher e um caixão). Através da justaposição dessas imagens, geravam-se sentidos diversos.

para citar os principais. Ainda que façam uso da montagem em diversas sequências de seus filmes, esses cineastas têm como característica o uso de planos-sequência e profundidade de campo que buscam emular a temporalidade dos acontecimentos e a unidade espacial dos eventos, construindo junto ao espectador a representação de tempos e espaços reais. Segundo Bazin, estes são cineastas que acreditam na realidade.

O modelo de montagem do cinema soviético, das vanguardas europeias dos anos vinte e do cinema clássico americano não revelaram com propriedade o realismo ontológico da produção das imagens fotográficas e cinematográficas, de acordo com o autor francês. Os teóricos soviéticos e os vanguardistas propunham uma montagem que criasse sentidos produzidos através das relações entre as imagens e não propriamente do seu conteúdo. É a montagem enquanto “transformador estético”(1991, p. 68). Para Bazin, parte da realidade daquelas imagens é sonogada e é a organização dos elementos que dá significação final ao filme, através de metáforas e associações de ideias. É o resultado abstrato que elimina os elementos concretos presentes anteriormente nas imagens. Já o cinema americano clássico empregava a montagem de modo “invisível”: a ideia de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena (1991, p. 67). É a aparente descrição “neutra” dos eventos através da *decupagem*²³, do seu ritmo, mas o ponto de vista do diretor, justificado pelo interesse dramático de cada cena e pela geografia das ações, é adotado pelo espectador. Bazin afirma que estes cineastas acreditam na imagem, na força expressiva do seu conteúdo plástico e nos recursos da montagem.

O que pode confundir o leitor atento de sua obra é que Bazin entende essas operações estéticas do cinema moderno (o plano-sequência e a profundidade de campo) de duas maneiras diferentes. Às vezes, considera-as uma nova modalidade de montagem, pois o plano-sequência e a profundidade de campo não a renunciam, mas integram a composição plástica (1991, p. 76), ou dão a ela certa relatividade e sentido (1991, p. 81). Outras vezes, compreende tais operações como uma forma de não atribuir à montagem um papel relevante (1991, p. 69). Apesar do enorme interesse que as teorias de Bazin sobre realismo e linguagem cinematográfica despertam – e da sua grandiosa importância na formação de muitos cineastas e intelectuais da França e de outros países –, esta ambiguidade em relação à montagem cinematográfica é evidente. Se é verdade que o plano-sequência e a profundidade de campo são também modalidades de montagem, por que, em outras passagens do texto e a partir da análise das obras destes mesmos cineastas, a montagem se tornaria irrelevante? Seria possível considerar um filme sem montagem, no qual ela ocuparia papel secundário? É exato falar de “filme de montagem”, como

²³ A decupagem é a tradução do roteiro cinematográfico para as imagens, a materialização da ideia do filme (ainda não filmado) em imagens, que vão guiar e organizar a equipe no momento de gravação.

o próprio autor relata *No reino das fadas* (1991, p. 57)? Seria a montagem a única produtora de sentido em uma obra cinematográfica, ou seria possível prescindir de sua prática na realização de um filme? Ainda que estes questionamentos fiquem sem resposta cabal, é inegável que a teoria baziniana trouxe várias considerações sobre os efeitos que a montagem produz. Possivelmente, estas questões giram em torno do que Bazin defendia em relação à unidade natural no plano cinematográfico, na cena, que não deve ser quebrada ou fragmentada. A montagem deve atuar sob certos limites e não ir contra a ontologia da fábula cinematográfica.

Dessa forma, Bazin sugere limites à montagem – aquela do corte, soviética, que apresenta fragmentos em sequência –, mas não parece limitar o uso do plano-sequência e da profundidade de campo, ainda que proíba a montagem quando os eventos e ações aconteçam simultaneamente, como citado anteriormente. O autor francês sugere, com muito acerto, que a montagem adere à composição plástica do plano: ela poderia ser parte da fotografia, do som, dos ritmos de interpretação dos atores (como sugeria Eisenstein); ou estar, sobretudo, nos movimentos de câmera e de atuação.

1.5 A CÂMERA E A MONTAGEM COMO RESPOSTA À EXTERIORIDADE DO MUNDO

Quando debatemos o documentário brasileiro, é natural que a questão da exterioridade (ou alteridade) esteja presente, pois a representação de indivíduos que pertencem a segmentos sociais diferentes dos realizadores dos filmes²⁴ é uma característica marcante do modelo de documentário brasileiro ao longo de sua história. Esta é uma reflexão bastante fundamentada (e ainda muito promovida) na teoria de cinema no Brasil desde o livro de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo* (2003), que reflete sobre essa condição da produção de filmes de ficção e documentários no Brasil: a classe média filmando os mais vulneráveis socialmente. É verdade que a ideia de alteridade se refere a algo diferente, a culturas ou setores sociais que não correspondem àqueles dos cineastas, mas a exterioridade também é, como afirma Arthur Omar (1978), condição necessária para o documentário: falar de algo externo ao filme, que existe fora do filme.

Considerando as nossas primeiras reflexões sobre documentário e montagem, a ideia de exterioridade nos documentários analisados, a dificuldade de controle (e não a ausência) e a

²⁴ (MESQUITA; LINS, 2013).

relação com o mundo, sugerimos que a técnica da montagem, enquanto etapa de pós-produção, é o meio pelo qual esse controle é mais exercido, ou exercido de maneira mais decisiva; apesar das inúmeras dificuldades encontradas no processo de realização. Durante a preparação e a filmagem já existe um nível de controle por parte dos realizadores, como Bill Nichols afirma, mas parece ser na montagem que ele procura se estabelecer. No entanto, como defende Comolli, há um nível de não-controle do cineasta sobre o mundo, que rearticula os procedimentos de produção de filmes do gênero documentário, inclusive no momento da montagem. Segundo Nichols, o modo de documentário observacional, que está presente como corpus fílmico nesta pesquisa, deixa, durante a filmagem, considerável espaço para o acaso, para o mundo que se apresenta segundo seus próprios percursos (NICHOLS, 1997). Veremos, porém, que em cada filme analisado há uma forte relação entre o improvisado, a diminuição do controle, a construção da narrativa a partir das dificuldades e a derivação estética produzida por esta complexa equação.

Desse modo, como é possível que a montagem trabalhe em favor do filme, controlando o real? De que maneira ela organiza o material filmado em favor de um ponto de vista, de um estilo, de um modo de apresentação que calcule a narrativa documentária mais apropriada para o público? O que já foi filmado está filmado, não há como refazê-lo. A única forma é continuar filmando, repensando os métodos, inclusive, durante a montagem. Caso o material bruto já esteja fechado (ou seja, totalmente filmado), o montador pode exercer seu controle de diferentes maneiras. Do ponto de vista técnico e/ou tecnológico, ele pode melhorar tomadas fora de foco, com baixa luminosidade, com som deficiente. É possível até mesmo reenquadrar a imagem, eliminando detalhes ou até personagens presentes. Há um sem-número de trucagens que podem ser feitas para corrigir o que foi filmado. Do ponto de vista da narrativa, o montador, junto com o diretor, pode eleger retirar uma personagem da narrativa, ou selecionar situações filmadas que robusteçam o tipo de perfil daquela personagem, correspondendo às ideias e à perspectiva pela qual o filme deve ser construído. Enfim, não é que o montador possa reformular completamente o material filmado (chamado de *material bruto*, sem montagem), mas ele pode reformá-lo, ressignificá-lo, dar-lhe novos sentidos. Patrício Guzmán defende que, durante a montagem de um documentário, o melhor a fazer é encontrar o que o filme narra, respeitando o sentido do material, e não o contrário (2017, p. 77). Não seria interessante, portanto, ir contra o material, questioná-lo, fazê-lo dizer o que não está ali, sob pena de ir contra as próprias reflexões presentes na filmagem. Um nível de manipulação que pode atrapalhar o filme à luz das conformações próprias ao gênero documentário. Logo, é possível modificar o que foi filmado, e a montagem sempre trabalha neste paradigma – nisso, Eisenstein, Vertov e Bazin concordam.

Em *Algumas notas em torno da montagem*, Comolli traz reflexões sobre a montagem de filmes contemporâneos e descreve uma certa exigência por um número maior de planos de menor duração nos filmes, inclusive, na França. Ele questiona o uso excessivo de *jump cuts*²⁵ em filmes como *Tiros em Columbine* (2002), de Michael Morre, porque, apesar do gesto revelador que demonstra o poder da montagem, do desvelamento do filme através do corte brusco, sua repetição cria um efeito que contradiz e reescreve a filmagem (2007, p. 16). O espectador torna-se então um degustador dos melhores momentos do filme, por conta de um abuso de poder e controle. A renúncia do outro filmado como imprevisto (2007, p. 17). O autor diz que, mesmo que a montagem seja escolha, seleção (do diretor, do montador), o espectador pode e deve apropriar-se dela, mas o excesso de cortes diminui o grau dessa apropriação.

Além dos gestos da montagem, também é importante para este trabalho a reflexão, a partir de textos de Fernão Ramos, de que a tomada é essencial para a enunciação documentária. Este é o momento em que o mundo deixa sua marca no suporte da câmera, e a presença da câmera e do sujeito percebida na tomada é o que cria a intensidade das imagens não-ficcionais (RAMOS, 2001). Em outro texto do autor, tem-se que a tomada é a situação de embate entre o sujeito-da-câmera e o mundo (RAMOS, 2011). A tomada inscreve a relação entre sujeito que filma e mundo filmado. Fernão Ramos também reitera a importância, para o documentário, da constituição da tomada como momento criador. O autor cita Frederick Wiseman e Robert Flaherty – realizadores que gravavam muito e passavam bastante tempo à espera de boas imagens – como exemplos da valorização do momento de filmagem, da apreensão da vida por parte do documentarista, porque há um “[...] saber transfigurar a presença em imagem”(RAMOS, 2001).

Esta espera e a duração estendida da produção de um documentário, como fazem Wiseman e Flaherty, também é uma forma de controle. Representa um entendimento dos processos de enunciação fílmica na filmagem e, até mesmo, na montagem, prevendo soluções narrativas e criativas no momento de montar o filme. É uma construção de imagens através da permanência no espaço de filmagem. Esta característica da realização também é encontrada em *Górgona*.

O trabalho de câmera, tanto quanto o de montagem, é bastante relevante na produção de um documentário. Os cineastas supracitados, aliás, também valorizam o momento da montagem e passam muito tempo esculpindo o filme na ilha de edição. Portanto, assim como Nichols, Ramos sugere que o trabalho de filmagem no documentário, o uso da tomada, pode e deve ser rigoroso, e que esta primeira organização do quê filmar e como filmar é seu modo

²⁵ *Jump cut* é uma modalidade de corte em que um mesmo plano filmado é editado e há um corte no mesmo eixo, dando a sensação de um salto na imagem.

particular de controle sobre o mundo. Neste texto, indicamos essa organização como uma das mais importantes formas de controle do cineasta (sujeito da câmera) sobre o mundo (objeto filmado, exterioridade, o sujeito filmado). A relação de alteridade pela qual o sujeito da câmera grava outra presença, o sujeito filmado, é uma característica fundamental do documentário. Esta relação é diferente em cada filme, caracterizando uma condição primordial dos modos de enunciação de cada narrativa sobre o mundo.

Se é verdade que no documentário a câmera ocupa um espaço tão importante quanto o da montagem, é possível inferir que é através do potencial da montagem para criar sentidos que a câmera se institui. A câmera é a primeira possibilidade, imposta pelo filme, de criação do plano, que é a unidade da montagem. Há uma coincidência no modo de produção do documentário e nos processos de montagem que se equiparam, e os cineastas e filmes citados acima se encaixam neste perfil. No contato com o mundo histórico, fragmentado, disforme e muitas vezes incompreensível, a permanência do olhar, que busca compreender as narrativas que surgem, são formas de concretizar o filme, pensando como a montagem. No contato com o mundo histórico, com as instituições, com a realidade das coisas e a vida das pessoas, montar o filme antes da montagem pode equivaler a refletir e compreender estes mundos, de modo a organizar o pensamento e transformá-lo nos enunciados fílmicos desejados. A montagem facilita a transformação do mundo real em imagens em movimento, mas não são quaisquer imagens: são as que os responsáveis pelo filme pretendem (re)construir.

1.6 ELEMENTOS FICCIONAIS EM MONTAGENS DE DOCUMENTÁRIO

Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin elabora sobre a montagem, afirmando que “cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte” (2005, p. 177). Sobretudo, isto se dá em certo cinema de ficção, cujo roteiro, organização e planejamento das filmagens estabelece diretrizes que serão seguidas (ainda que não estritamente) na montagem. A partir do uso de *raccords* espaço-temporais, em que se mantém um mínimo de continuidade entre as imagens, faz-se com que estas sejam interdependentes em prol da linearidade narrativa, caracterizando uma apresentação lógica dos acontecimentos que dê conta de estabelecer o perfil de cada personagem envolvido na trama. Já Bazin cita como traço comum da montagem “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (1991, p. 68). Assim, as

imagens adquirem novos sentidos quando montadas. Antes gravadas de forma fragmentada, passam a criar relações de dependência entre si dentro da narrativa do filme.

A partir do *corpus* fílmico, demonstraremos quais métodos de montagem e de organização de uma cena presentes em certos filmes de ficção são utilizados em filmes documentários tendo em vista formas de construção do discurso, de materialização de sentidos e (por que não?) de controle do mundo histórico. Certa tipologia de filme de ficção, comercialmente exitosa e cuja linguagem é por vezes tratada como universal, utiliza procedimentos de roteiro e montagem em favor de uma narrativa linearmente estruturada sobre determinados personagens e seus conflitos, que serão resolvidos ao final do filme. Não é só porque este tipo de filme de ficção é o modelo dominante tanto na história do cinema como no mercado exibidor mundial, mas porque suas estratégias ficcionais incorporadas são modos de organização, de controle da realidade e de produção de sentido em alguma medida validadas. Historicamente, ficção e documentário intercambiam modos de produção e de estilo. O cinema moderno²⁶, além de ter utilizado os equipamentos portáteis e aproveitado as novas formas de filmagens nas ruas, fazia referência constante aos modos de representação dos documentários e seus estilos. Igualmente, muitos filmes de não-ficção se construíam a partir de métodos narrativos clássicos, inclusive, formas de organização de filmagem presentes em etapas de produção de filmes de ficção. Fernão Ramos atribui a esses documentários a característica de “encenação construída”(RAMOS, 2011). Entre vários elementos de composição da linguagem de ficção, destacamos o plano e o contra-plano, presentes nos filmes narrativos de ficção e que neste trabalho são analisados a partir do seu uso no documentário *Górgona* e em algumas cenas de *A cidade é uma só?*.

Ademais, é necessário evidenciar, como insiste Bazin, que muitas vezes a montagem não se apresenta como artifício²⁷. Talvez a predominância de um cinema narrativo, de transparência, ilusionista, possibilite este entendimento, pois nesse caso a montagem é utilizada como ferramenta invisível para gerar, através do *raccord*, a impressão de continuidade, que mascara ou diminui a violência do corte²⁸. Não obstante, o corte, ou seja, a interrupção de uma imagem para a apresentação de outra em sequência, é um dos grandes gestos alcançados pela montagem.

Todo corte – e podemos insistir nisso – deve ter um objetivo definido. Deve haver um motivo para que se transfira a atenção do espectador de uma imagem para outra (REISZ; MILLAR, 1978, p. 228).

²⁶ O cinema moderno se refere ao tipo de cinema surgido em vários países no período da Segunda Guerra Mundial em diante. De fato, a partir dos filmes do neorealismo italiano, houve uma leva de filmes de diferentes países que podem ser considerados como modernos.

²⁷(BAZIN, 1991, p. 57).

²⁸(COMOLLI, 2007, p. 19).

Na ficção e no documentário, o corte na montagem é um instrumento de escolha, de controle. Como diz Comolli em outro texto importante, toda montagem é controle e toda filmagem é *mise-en-scène*, alteração, artificialização, ainda que o controle não seja total ²⁹. Veremos na reflexão sobre os filmes que há cortes mais evidentes e outros que se escondem, atenuando sua tarefa de justaposição de imagens. Assim, o corte é um gesto que visa o controle sobre o mundo histórico representado nas imagens em movimento.

Lembramos também que o corte não é o único gesto primordial da montagem. Eisenstein e Vertov são dois teóricos que celebram o uso do corte como ferramenta que produz sentidos na montagem, mas mesmo Eisenstein entende o uso do plano longo como montagem em potencial. Trata-se de uma montagem dentro do plano, realizada a partir da interpretação e movimentação dos atores, do uso de objetos, da movimentação da câmera e da quantidade de conflitos presentes que implodem os limites do quadro. Já Bazin introduz a profundidade de campo como elemento que dá mais realismo à imagem e defende que o plano-sequência não nega a montagem, mas a integra a sua composição plástica (1991, p. 76). O autor francês era entusiasta dos cineastas modernos justamente porque estes, no uso de planos-sequência e profundidade de campo, incorporavam o realismo presente, fazendo uso da montagem interna ao plano.

A partir da elaboração teórica de Bill Nichols sobre os modos de documentário, em *Introduction to documentary*, podemos nos perguntar se os estilos e características citados sobre a maioria dos filmes documentários podem definir, ou mobilizar, os modos de edição dos filmes; refletindo sobre a possibilidade de notar, em documentários ensaísticos, certos traquejos de edição. Ou ainda, se os documentários interativos podem revelar outras formas de expressão pela montagem. Os documentários do cinema direto, por exemplo, que geralmente acompanham determinados personagens, captando os fenômenos que ocorrem diante da câmera como revelações singulares e detalhadas; priorizam, durante a montagem, a continuidade da sequência, o diálogo e a interação das personagens envolvidas no momento histórico particular representado pela câmera. Este tipo de recurso estético utilizado na filmagem movimenta uma edição que prioriza a cena, a sequência e a interação contínua entre personagens, respeitando alguns preceitos de cenas de diálogo dos filmes de ficção. Não é à toa que muitos cineastas do cinema direto americano sugeriam que o operador de câmera se ocultasse para que os acontecimentos fossem vistos na sua realidade, isentos de parcialidade. Dessa forma, o que acontece na frente da câmera é o “acontecimento ele mesmo”, o real, que a equipe de filmagem

²⁹ (COMOLLI, 2007, p. 28).

simplesmente captura para que o cinema o reproduza, respeitando sua essência, como se fosse possível este nível de transparência.

O que estes cineastas pareciam buscar é o efeito da ilusão presente na ficção cinematográfica tradicional, na qual os personagens parecem viver realmente aquilo que vemos na tela, como se nós espectadores fôssemos testemunhas privilegiadas da história reproduzida. Desse impasse, é possível admitir que o debate entre os cineastas do cinema-verdade francês e o cinema direto americano, bem apresentado por Silvio Da-Rin (DA-RIN, 2004), ecoa a reflexão sobre algumas das principais características dos discursos cinematográficos: a opacidade e a transparência. Estes dois conceitos são mobilizados por Ismail Xavier³⁰ para se referir a dois regimes de representação fílmica, de uso do dispositivo. A transparência seria análoga ao olhar através de uma janela, pela qual se vê um mundo com realidade própria, independente em seu desenvolvimento, porque o dispositivo se esconde em favor do ganho de maior ilusionismo. Os filmes que trabalham com este regime nos fazem imergir na narrativa, como se estivéssemos olhando por uma janela. Já o regime da opacidade é aquele em que vemos o filme em sua condição de filme, discurso, porque a narrativa nos chama a atenção para a sua materialidade, sua construção enquanto filme, o dispositivo revelado. Vemos a cena se compondo, o corte, a personagem que nos fala diretamente etc. Não há janela e um mundo separado. Assim, o cinema direto americano e grande parte dos filmes de ficção privilegiam a transparência do dispositivo e, conseqüentemente, uma relação maior com a história, sem interrupções, sem mediações. Há uma dose maior de ilusionismo na narrativa, que nos deixa algo capturados pela história. Já o cinema mais experimental, tal como alguns filmes do cinema moderno e o cinema-verdade francês, trabalha, sobretudo, no regime da opacidade. Somos interpelados pelo filme, que nos lembra que tudo é construção, que as personagens são atores, que as pessoas são contingentes a um tempo e a um espaço.

1.7 DOCUMENTÁRIO E MONTAGEM

É importante destacar as condições, muitas vezes precárias, em que se montam documentários, pois há especificidades recorrentes na sua produção. Quantidade elevada e variada de material gravado, financiamento escasso e muito tempo de trabalho são as circunstâncias mais frequentes. É um dado concreto que os documentaristas fazem destas

³⁰ Ver em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Ed Paz e Terra, São Paulo:2005.

dificuldades verdadeiras aliadas em favor do filme, como mostraremos nas análises. Porém, embora o gênero documentário ocupe cada vez mais espaço nas televisões a cabo, na internet via streaming, nos festivais e mesmo nos cinemas comerciais, ele ainda é um produto audiovisual alternativo frente ao amplo domínio e presença das narrativas de ficção. Portanto, é natural que grande parte das produções de documentário não receba a mesma relevância e, conseqüentemente, o financiamento apropriado. Disto resulta que muitos documentários sejam feitos de forma precária, sem recursos, a partir da vontade e ímpeto dos realizadores e dos acordos arranjados entre realizadores e sujeitos gravados.

Uma das principais dificuldades inerentes à prática do filme documentário reside na organização da sua pós-produção³¹, sobretudo quando a sala de edição recebe as imagens, pois o total de material reunido durante a pesquisa de imagens – no caso de um documentário de arquivo –, ou a quantidade de material gravado, é altamente elevada quando comparada à produção de imagens de filmes de ficção. É verdade que ambos o filme de ficção e o documentário, no ambiente das imagens digitais, produzem muito mais material audiovisual que em tempos anteriores, quando os sistemas ótico e analógico eram mais limitados. Para se ter uma ideia, durante a produção de um filme de ficção calcula-se a razão entre o número de tomadas escolhidas pelo diretor e utilizadas pelo editor e o número de tomadas gravadas no set. Dessa maneira, é possível medir o aproveitamento das filmagens no momento da edição. Via de regra, no período de filmagem de um filme de ficção, utiliza-se nomenclaturas como “Cena 7, plano 1, tomada 4” para indicar que foram gravadas, até aquele momento, quatro tomadas daquele plano (7, 1), naquela determinada cena (7). No entanto, somente uma das tomadas será utilizada - a que melhor atender aos critérios do diretor e de outros membros da equipe. Ou seja, se determinado diretor grava, em média, cinco tomadas para cada plano, a razão de filmagem é de 5:1, indicando que para cada plano utilizado na montagem, o diretor filmou outros quatro que não foram usados³². Este tipo de informação é próprio dos boletins de câmera e folhas de continuidade presentes em produções de filmes de ficção, já que se busca organizar ao máximo as filmagens que, previstas no roteiro, adquirem maior detalhe por meio de profissionais que anotam toda e qualquer informação necessária à pós-produção. O caso mais emblemático é o

³¹ A pós-produção é uma etapa da produção audiovisual que dá o acabamento final às imagens que serão exibidas e/ou vinculadas, e começa na montagem do material, mas não termina aí: edição e mixagem de som, efeitos, correção de cor e finalmente a finalização. Caso o projeto seja filmado em película, o processo ainda passaria pela digitalização do material ou em um laboratório de revelação, antes de entrar na montagem. Portanto, a pós-produção é um processo amplo onde a montagem se inclui.

³² O controle da quantidade de material filmado é antigo, pois, no período dos rolos de filme, a película propriamente dita, a economia de filmagem era ainda mais importante por questões orçamentárias: mais filmagens significava utilizar mais rolos de filme e mais tempo de laboratório. Muitos diretores consagrados, como Alfred Hitchcock, são reconhecidos por gravarem de duas a três tomadas por plano selecionado, o que é um número bastante razoável. Por outro lado, o diretor Stanley Kubrick, famoso por ser bastante rigoroso, gravava dezenas de tomadas, repetindo à exaustão determinados planos.

ofício do continuísta³³, que deve anotar e checar a relação entre os planos filmados, buscando a manutenção da continuidade de dramaturgia, de ações e de objetos da história, colaborando estreitamente com o diretor, no set, e com o montador, quando este organizar as imagens. Ademais, o continuísta é o responsável por anotar, dentre todas as tomadas filmadas de um plano, a que mais agradou ao diretor.

No caso da produção de filmes documentários, é rara a organização prévia de cenas decupadas, assim como o registro das melhores tomadas e o cálculo da quantidade de planos a serem gravados em uma diária de trabalho. A própria ideia de tomada (do *take*, palavra inglesa frequentemente utilizada), de claquete, de repetir uma ação ou uma imagem, não encaixa na mobilização de um dispositivo que busca contato com o real, que se vê diante do mundo histórico. Em uma produção do gênero, quase sempre, registra-se ao final da filmagem o número de horas gravadas e/ou de *gigabytes* e *terabytes* que ocupam os discos rígidos³⁴. Podemos afirmar que é comum o aparecimento de mais de um montador nos créditos finais de um documentário. Como se trata de um trabalho frequentemente longo, caracterizado pelo visionamento de centenas de horas de material e seleção de material posterior que prescinde de um roteiro detalhado de como ficará o filme finalizado, é compreensível que haja mais pessoas lidando com o material gravado.

O surgimento de câmeras digitais pequenas e portáteis, a fabricação de minúsculos cartões de memória, discos rígidos com grande capacidade de armazenamento e o lançamento permanente de computadores *laptop* potentes, todos de fácil e rápida manipulação, são avanços tecnológicos que fomentaram o aumento da quantidade de horas de filmagem de qualquer gênero audiovisual, da publicidade ao vídeo institucional, do filme de ficção ao vídeo de férias da família. Porém, é no gênero documentário que essas inovações tecnológicas parecem se afirmar como ferramentas importantes. Provavelmente, por questões relacionadas à prática do documentário: o sentido de urgência e ímpeto artístico dos documentaristas combinados à execução mais prática de suas filmagens; a ausência de um roteiro prévio detalhado que

³³ O continuísta é membro da equipe de direção em filmes de ficção (assim como os assistentes de direção) e sua função é extremamente importante para que se preserve o tom e a continuidade da narrativa global presente no roteiro. O continuísta também colabora com o editor, já que ele vai confirmar se durante as filmagens os atores/personagens preservam certas características como vestuário e gestos; portanto, se a imagem mantém continuidade entre planos. É curioso que o continuísta, como se fosse um editor no set, está sempre próximo do monitor de vídeo que reproduz as imagens gravadas pela câmera, checando a totalidade da imagem. Na realização de filmes de ficção que buscam a transparência da narrativa e que é a produção audiovisual majoritária, na qual os efeitos ilusionistas em prol da história são evidentes, o papel desse profissional é fundamental, pois garante essa transparência pela continuidade total de um plano a outro.

³⁴ É possível tomar como exemplo a filmagem do documentário brasileiro *Democracia em Vertigem*, que contabilizou, aproximadamente, 6 mil horas. Um número extremamente alto até para um documentário. Na produção deste filme trabalharam 15 montadores, sendo que 6 figuram como principais e outros 9 como auxiliares. Para ver todo o material do filme, os editores necessitariam 250 dias ininterruptos sem dormir.

organize as filmagens como na ficção e, finalmente, o peso que a montagem exerce no filme acabado, mais evidenciado na prática do documentário que no filme de ficção.

Estes facilitadores tecnológicos, porém, de maneira alguma determinam a existência e feitura dos documentários, assim como as câmeras e gravadores portáteis surgidos nos anos 60 não explicam (sozinhos) os documentários realizados naquela década. A realização de documentários depende basicamente do ímpeto, do desejo e da persistência de seus realizadores e, em alguns casos, de outros fatores externos. Trata-se de pensar que, dentre uma proliferação massiva de imagens, seja possível realizar obras que desafiam nossa compreensão do mundo. São filmes que atuam sobre o mundo, que conversam com ele e sobre ele, tanto a partir das técnicas disponíveis como baseadas nas relações humanas e sociais.

No documentário também se usa câmeras maiores de altíssima resolução, vários equipamentos de luz e maquinaria e há construção de sets ou adereçamento de locações para filmagem. É bastante possível e frequente, nos documentários para canais a cabo e mercado exibidor de cinema comercial, que os orçamentos para a realização de documentários sejam altos, justos e coerentes com os gastos de produção. Isso contribui para que a imagem exibida nestes documentários tenha a homogeneidade e a harmonia de filmes publicitários. A diversidade do gênero também se percebe nos diferentes tamanhos de produção e, conseqüentemente, diferentes estéticas, linguagens e formas de apresentação do ponto de vista sobre o mundo histórico. Por essa razão, é possível que o gênero documentário seja o que mais se contrapõe à estandardização das narrativas da ficção presentes no cinema comercial – efeitos naturalistas, transparência efetiva –, porque ele sabe utilizar seus artifícios mais frequentes e negá-los completamente, através de opções estéticas diversas.

O gênero documentário é tão heterogêneo em suas produções que o recurso a modelos que categorizam esta ou aquela prática traz muitas dificuldades. Não obstante, é fato que o documentário, e o documentário brasileiro em geral, faz amplo uso de câmeras mais portáteis e de uma grande quantidade de filmagem porque, entre outros motivos, o roteiro vai se construindo ao longo de todo o processo. Cada filme documentário parece fundar seu próprio modo de produção.

Vários manuais práticos de documentário ou de montagem comentam sobre a importância da montagem em um documentário, mas até teóricos de cinema, como Jean-Louis Comolli, atentam para a relevância desse processo nos documentários como um momento de organização e de controle do material filmado. Há diversas razões para corroborar esta afirmação. Em primeiro lugar, grande parte das produções de documentário não utilizam um roteiro detalhado das cenas a serem filmadas, principalmente em produções em que as situações são gravadas de modo observacional. Por conta disso, o material filmado será revisado na ilha

de montagem e daí, se necessário, um roteiro será escrito para organizar as imagens captadas, para estruturar a narrativa na montagem. Em segundo lugar, a ausência desse roteiro prévio demanda, frequentemente, a gravação de muitas horas de material, exigindo mais tempo de trabalho de um montador. Logo, antes mesmo de criar-se um roteiro, um texto que estruture a montagem, o responsável por este momento da pós-produção (pode ser assistente ou montador) deve rever todo o material filmado. Um filme muito importante da história do documentário brasileiro como *O prisioneiro da grade de ferro* tinha 170 horas de material filmado e demorou um mês para que o realizador pudesse ver tudo (4-6 horas diárias) e mais 7 meses para “limpar”, selecionando o material, deixando 40 horas de gravações a serem editadas em uma nova etapa³⁵.

Em terceiro lugar, se por um lado a realização de um documentário é mais ágil, no sentido de que basta uma câmera, a vontade criadora e o consentimento do sujeito filmado para que as filmagens se iniciem; por outro, essa facilidade se traduz em largos períodos de filmagem, por conta da falta de recursos ou até mesmo pelo entendimento do que deve ser gravado, do período de desenvolvimento pleno das ideias e dos principais acontecimentos que, muitas vezes, não ocorrem nos momentos previstos (caso, por exemplo, de *Górgona*). Em muitos casos de realização de documentários, o período que vai do início das filmagens até a última versão do filme editado (o último corte) é relativamente grande.

Finalmente, talvez o principal motivo da importância da montagem em um documentário, e que possivelmente atravessa todos os outros motivos, é o risco imposto ao documentarista pelo real, que cria situações em que se tem pouco controle. Em muitos momentos, o realizador deve lidar com estes obstáculos impostos pelo mundo histórico durante filmagem, e é justamente na montagem que seu filme aparecerá de fato e será construído com a organização de todo o material gravado. “É como se tudo começasse de novo”, diz Patricio Guzmán sobre a montagem (2017, p. 75).

Comolli talvez seja o teórico que mais se debruçou sobre essa dificuldade inerente ao documentário, referindo-se a um real que incorre em risco permanente para o realizador e para o sujeito filmado. Como ele mesmo sugere, a grande questão parece ser: o que fazer para que haja filme?³⁶ Como lidar com as vontades do sujeito filmado, que pode desistir do projeto a qualquer momento? Como, em *Górgona*, lidar com a velhice e a doença de Maria Alice Vergueiro? Como lidar com os constantes ruídos de máquinas de costura de Toritama? É possível revisitar e criticar a história da construção de Brasília através de imagens de arquivo?

³⁵ Ver a entrevista do diretor e montador Paulo Sacramento em <http://www.olhosdecao.com.br/prisioneiro/entrevista.htm>.

³⁶ (2008, p. 169).

E, por parte de quem é filmado, como lidar com essa abertura da privacidade? De que maneira é possível interromper a narrativa da sua própria vida, seu cotidiano, sem perdas, em nome de um projeto fílmico que avança? Sempre que se trata de filmar o outro, há questões éticas incontornáveis por conta das implicações que o filme traz à vida das pessoas filmadas. Enfim, o tema que fundamenta o filme pode ser também a condição de sua impossibilidade.

Nesta dissertação, reunimos três diferentes documentários brasileiros, produzidos em diferentes anos. A partir desta reunião, procuramos esmiuçar o trabalho da montagem, na condição de produtora de sentido e organizadora de enunciados fílmicos coerentes com as propostas iniciais dos realizadores. No entanto, na montagem, os realizadores também encontraram momentos gravados em que o próprio fazer documentário se encontra em risco. Nestas filmagens, inúmeras dificuldades surgiram e foram documentadas. Por isso, a montagem opera em favor do enunciado fílmico. Ela ressignifica a relação, às vezes conflituosa, da produção dos documentários com o mundo.

A composição deste corpus fílmico se fundamenta a partir da seguinte afirmação: através do controle e tendo a montagem como ferramenta audiovisual principal, cada narrativa de documentário aqui apresentada e analisada se arrisca no encontro com o real. Os três documentários exercem controle sobre o mundo que elegeram gravar, incorrendo em um risco do real permanente, inescapável. Cada filme oferece um jogo permanente de contato com o mundo, onde persistem alternâncias entre a intervenção e o recuo, a mediação e a subtração. É claro que filmar o mundo é enquadrá-lo, recortá-lo, narrando-o segundo pontos de vista determinados, mas cada um destes documentários buscou formas de falar e deixar falar, mostrar e deixar ver. Para além do conteúdo e tema de cada obra audiovisual analisada, as narrativas, segundo estas premissas, posicionam-se de maneiras diferentes, relacionam-se com o que filmam segundo regras próprias – algumas, encontradas na montagem.

Talvez o filme que mais procura subtrair, recuar diante do mundo, seja *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*, porque há um espaço e um tempo filmados que dão às pessoas uma voz, que lhes permite fluidez no discurso e presença na imagem. Curiosamente, é o único filme que utiliza, abertamente, a voz de um narrador, quase sempre incomodado com o ritmo frenético da cidade. Mas este narrador se rende às máquinas de costura e aos depoimentos das pessoas, ao menos é o que nos parece quando a câmera procura gravar, de modo permanente, as imagens das fábricas, corpos e mãos produzindo jeans. Há, sem dúvidas, uma confrontação entre o velho e o novo, mas a chegada do Carnaval, ao final do filme, revela o ponto de vista de um personagem sobre o seu momento de lazer, de fuga da lógica de trabalho na cidade. Trata-se de uma cena única neste corpus fílmico, em que um sujeito filmado se torna cinegrafista e agente produtor de imagens em movimento.

Górgona pode parecer, a princípio, um típico documentário de observação, em que a câmera buscaria o recuo, o canto da cena, para registrar a vida em movimento. Porém, o seu foco é tão definido (evitando, assim, a cinebiografia) que o controle só pode ser reconhecido ao longo do filme. O tempo vivido e filmado nos bastidores, camarins e coxias nos faz pensar no espaço de tempo necessário para construir o documentário e no grau de intimidade instalado entre os realizadores e o grupo de teatro. Além disso, não vemos imagens de apresentações da peça e sequer saímos das paredes do teatro. O que fala neste documentário não é necessariamente a voz e a história de cada um, via entrevistas ou depoimentos, mas o próprio fazer teatro nestes termos. O que também fala é a condição física de Maria Alice, mas a sua persistência no teatro e a parceria com os colegas de trabalho se sobressaem. A câmera, e depois a montagem, intervém em favor destes enunciados sobre um teatro sobrevivente, mas ainda possível.

Já *A cidade é uma só?* é o exemplo de documentário em que a intervenção se registra mais constantemente, seja pelo uso de atores em cenas que ressignificam os destinos da população marginalizada, seja pela crítica constante às imagens de arquivo oficiais das remoções na época da construção de Brasília. Mas não só: a dinâmica da montagem cria um ritmo constante, um vai-e-vem cinematográfico em que acompanhamos as trajetórias de cada personagem, à medida que o filme vai avançando e vamos reconhecendo este jogo permanente de intervenção audiovisual necessária na realidade e na história da capital federal. A montagem produz inúmeros efeitos de sentido a partir destas intervenções.

Portanto, a análise destes documentários procura dar conta desta gradação, em que é possível reconhecer tanto processos de intervenção na realidade quanto medidas de recuo e subtração das instancias narrativas. Estes movimentos partem da ideia de controle do mundo histórico e da forma como as suas imagens são mobilizadas na montagem.

2 CAPÍTULO 2: MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO *GÓRGONA* (2018): CONTROLE COMO PERMANENTE OBSERVAÇÃO

2.1 GÓRGONA: A (ANTI)CINEBIOGRAFIA DE UM CORPO EM CENA

Em *Górgona*, dirigido por Fábio Furtado e Pedro Jezler (que também editou o filme), estamos sempre próximos da atriz veterana, septuagenária e recentemente falecida, Maria Alice Vergueiro³⁷, nos bastidores do teatro, durante a preparação para a peça *As três velhas*, que ela dirige e atua. Embora participe de quase todas as cenas e esteja presente na maioria das imagens que constituem o filme, não há uma única entrevista formal com a atriz. Nunca saímos do espaço teatral, sendo que praticamente tudo acontece nos camarins, na coxia e nos corredores meio escuros dos teatros. Não há sequer uma cena de apresentação da peça ao público, pois convivemos, durante todo o filme, com os bastidores do teatro que Maria Alice e seus colegas produzem. Os outros personagens são companheiros de trabalho, equipe da companhia e outros atores, dividindo os mesmos ambientes.

Não se trata de uma cinebiografia, pelo menos não de uma cinebiografia que seja como as que se convencionou produzir no Brasil nas últimas décadas (MESQUITA, 2010). Não é a história de Maria Alice Vergueiro, atriz reconhecida do teatro brasileiro desde os anos 60 e que há anos ficou famosa para as novas gerações através do sucesso do YouTube *Tapa na pantera*, dirigido por Esmir Filho, no qual a atriz encarna uma velha maconheira, engraçada, sem papas na língua³⁸. O filme é um retrato do momento da vida em que Maria Alice, seus colegas de trabalho e o grupo Pândega montam a peça. Não há nenhuma informação adicional que dê conta da vida dela e das outras pessoas envolvidas. O espectador que não faz ideia de quem é Maria Alice Vergueiro pode, com certeza, confundir-se com a narrativa.

Logo, estão presentes a velhice, que pouco a pouco atinge o corpo de Maria Alice, e o teatro em suas múltiplas facetas: os ensaios, o texto, o prazer em montar uma peça e a precariedade sob forma de dificuldades financeiras. Conforme as imagens passam, vamos entendendo que o corpo de Maria Alice é um corpo que se move na cadeira de rodas, que toma remédios com frequência e que necessita, várias vezes, de auxílios para se locomover e até para ir ao banheiro. No entanto, também é verdade que esse corpo se dispõe, durante todo o filme, a

³⁷ Falecida em 3 de junho de 2020.

³⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6rMloiFmSbw>

encarnar o teatro de que Maria Alice tanto se orgulha: investigativo, atrevido, irreverente e apaixonado. A peça encenada é *As três velhas*, de Alejandro Jodorowski, mas a verdade é que, pelo filme, muito pouco sabemos sobre ela; a não ser pelo conhecimento cultural que temos sobre o autor, que é cineasta, filósofo, reconhecido por suas múltiplas facetas e pelas obras audiovisuais bastante provocativas e surrealistas.

É fato que o cinema brasileiro, assim como o documentário, poucas vezes retratou um corpo em cadeira de rodas, um corpo reconhecido dentro do seu nicho (o teatro brasileiro), um corpo que treme, que balança a cabeça involuntariamente, encarnando pouco a pouco os efeitos do mal de Parkinson. Sendo a encenação documentária tão determinada pela tomada, a partir de uma relação de ação de um corpo e de um sujeito-da-câmera que o captura, este corpo que se move com ajuda de um aparato (a cadeira de rodas) é um corpo singular, que encarna uma temporalidade peculiar. Sobre este corpo, que é uma atriz social, podemos dizer também que é uma personagem em construção (uma das três velhas), uma diretora e produtora daquela obra teatral. As camadas que constroem esse corpo no filme são inúmeras. Corpo cuja cabeça é atravessada por uma serpente, no dizer da própria Maria Alice, pois logo que entra no palco começa a tremer.

Parece ser, também, um filme sobre a morte, que poderia ser a morte de uma atriz brasileira do teatro brasileiro, de um certo modo de fazer teatro no Brasil, onde a cultura não é entendida, oficialmente e de diferentes formas, como relevante. A liberdade convocada da velhice, ainda mais a velhice que incide sobre uma atriz que se arrisca, e a precariedade do teatro estão lá. O filme parece discorrer, em parte, sobre as últimas horas, gloriosas ou não, desses seres que habitam o teatro e desse teatro que (ainda) habita o mundo.

2.2 ABORDAGEM OBSERVACIONAL

Górgona dialoga estreitamente com o documentário observacional, uma modalidade de filme em que a equipe de filmagem acompanha o seu tema, o objeto filmado, a partir do seu cotidiano, sem se envolver totalmente com os acontecimentos, buscando o recuo (RAMOS, 2011), a posição de câmera que favoreça a captação das principais ações que surgem. O sujeito que opera a câmera busca o mínimo possível de intervenção na cena, até mesmo a invisibilidade, atuando como um primeiro espectador privilegiado. O sujeito-da-câmera está nos bastidores do teatro, nos ensaios e nos camarins o tempo todo, quase invisível, captando os acontecimentos no frescor do processo.

O modelo observacional é certamente o que prevalece, mas é um dado incontestável que há interação, por várias vezes, entre os sujeitos filmados e a câmera. Certamente, este sujeito-da-câmera é alguém conhecido, de confiança, pois a interação se dá de forma bastante fluida, como se fosse uma conversa informal entre as partes. Em alguns momentos os atores, principalmente Luciano Chirolli, conversam com a câmera, comentam sobre a precariedade do teatro ou a maquiagem. Maria Alice chega a narrar para a câmera um episódio de quando esqueceu o texto em uma apresentação. Duas ou três vezes, através dos espelhos do camarim, vemos a imagem dos cinegrafistas refletida, ainda que rapidamente. Estes momentos do filme são até sutis, no sentido de que não interrompem o fluxo de imagens e a narrativa que se movimenta. Não estão ali para suspender o fluxo narrativo, exigindo atenção para si, ou fazer predominar um efeito em determinado momento; pelo contrário, parece até natural que os atores e a equipe falem com a câmera, pois ela se posiciona tão próxima, tão a par das intimidades de um lugar sagrado como um camarim, que a sensação é de grande intimidade e cumplicidade. Fábio Furtado, um dos diretores de *Górgona* e integrante da Cia de Teatro, comenta em entrevista que durante o ensaio da peça, que sofria com falta de verba e um pouco de desânimo por parte da companhia, uma amiga tinha uma câmera e estava interessada em filmar qualquer coisa. Ao mesmo tempo, Fábio sentia que apesar das dificuldades, o processo de realização da peça, os ensaios, era um trabalho muito rico, muito vivo, algo importante de documentar³⁹. Foi daí que surgiu, aos poucos, esse documentário. Nesse sentido, o grau de intimidade entre o grupo teatral e os realizadores de *Górgona* contribuiu para a sua realização.

2.3 A MONTAGEM DE GÓRGONA

Em *Górgona*, como na maioria dos documentários, a montagem une imagens através de saltos, elipses, sem a necessidade de unificar, via *raccord*, as ações, os espaços e os tempos, construindo continuidade. Ainda que vejamos espaços e personagens que nos são apresentados e persistem na narrativa, as imagens são algo fragmentadas se comparadas a um filme de ficção. No documentário de Pedro Jezler e Fábio Furtado, a câmera, no estilo observacional, está sempre ligada e se reposiciona à medida que as situações exigem novos ângulos e enquadramentos. Logo, durante a montagem, esse plano-sequência gravado é fragmentado em planos menores. O resultado são cenas que, por conta da unidade do espaço (o teatro, o

³⁹ O link dessa entrevista está disponível em outro momento do texto e na bibliografia.

camarim, os corredores), dão a impressão de continuidade, mais espacialmente do que temporalmente.

Embora parta do estilo observacional, a câmera não é necessariamente discreta: vemos seus movimentos e reposicionamentos, buscando o melhor ângulo da tomada ao mesmo tempo em que regula sua presença no filme enquanto aparato. Através desses movimentos, sentimos que ela encontra seu lugar no filme, um pouco como espectadora privilegiada dos acontecimentos, um pouco como um dispositivo que se aproxima, que compartilha o espaço teatral com as personagens. Nos dá a sensação de uma presença afetiva, seja pelos seus posicionamentos – sempre próximos, mas com uma distância respeitosa –, seja pelas interpelações e pelos diálogos que as personagens (atores da companhia) estabelecem com a câmera. Logo, a câmera ora se vê discreta, ora se anuncia como mediadora.

Há dois exemplos no filme de uso da montagem para criar efeitos que são corriqueiros na ficção: a organização de planos gerais, médios e próximos para reforçar determinadas informações e emoções presentes na narrativa, criando determinados sentidos no filme; e o uso de *raccord* para passar a sensação de continuidade de ação e de diálogo. *Raccord*, na definição de Noel Burch, “[...] refere-se a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos”⁴⁰. Nessas cenas, o agenciamento de planos dá a ideia de continuidade de cena, das ações, das conversas, algo que nem sempre é possível criar no filme documentário.

Logo no começo do filme, depois da cartela que diz “4 anos antes”, vemos a imagem da apresentação do grupo e um ator que sai do palco e passa pela câmera, que está atrás da coxia – uma imagem relativamente rápida, a câmera chega mesmo a se mover bruscamente.

Em seguida, no segundo plano da sequência, a partir de um buraco no cenário, a câmera mostra o público ao fundo e Maria se levantando, ajudada pelos dois colegas atores, para saudar a plateia.

O plano seguinte é de uma câmera do outro lado que capta o mesmo movimento, como se estivesse mais próxima do palco, mas agora Maria se senta e convida as pessoas a beijarem e a abraçarem os atores. Ela chega a receber um abraço. Outras pessoas ocupam o palco.

O quarto plano é de uma câmera que se aproxima de Maria por trás, enquanto ela recebe beijos e abraços e já está cercada por várias pessoas.

No quinto plano, mais lateral (mesma câmera do terceiro plano), o ator Pascoal da Conceição recebe beijos e abraços e Maria está oculta, perdida entre o público.

⁴⁰ (BURCH, 1973).

No sexto plano, vemos as costas de Pascoal à esquerda do quadro e Maria, sentada, no meio, sendo abraçada por uma jovem. Todos estes planos são de tamanho médio, mostram as pessoas filmadas da cabeça até a cintura.

Em seguida, o sétimo plano representa o primeiro plano do rosto de Maria, bastante emocionada, alegre, conversando (possivelmente) com aquela mesma jovem que a abraçou no plano anterior. Este é um dos planos mais demorados da sequência. A câmera, um pouco trêmula, consegue captar toda a emoção nos olhos e nas palavras de Maria, feliz por ser acolhida pelo público e por reconhecer naquela jovem um rosto conhecido. É um dos momentos mais calorosos e emotivos do filme, já que no plano seguinte, o oitavo da sequência, o ator Luciano também é beijado e abraçado por duas pessoas. O plano também é próximo, bem fechado em seu rosto, e capta o seu estado de felicidade e emoção, com lágrimas nos olhos. Fim da sequência.

Há um agenciamento de planos bem sincronizados do ponto de vista da montagem, que em parte explica por que a sequência foi captada com duas câmeras: o sincronismo das ações, mostradas em dois ângulos diferentes, é bastante preciso, principalmente no momento em que Maria e os atores estão em pé cumprimentando o público e ela se senta. Este mesmo sincronismo se nota quando, em um plano médio, a jovem abraça Maria. No plano seguinte, mais próximo, a atriz conversa com a jovem. É nessa variedade de planos e aproximações que a sequência mostra sua importância. Primeiro, é relevante a forma como a câmera mostra Maria Alice sendo alçada pelos seus colegas, em um plano médio, como se não só o teatro fosse capaz de restituir-lhe o movimento de levantar-se (impossibilitado por sua condição física), mas também o cinema (através da câmera e da montagem). De fato, no plano em que Maria é levantada, a câmera está atrás da coxa e filma através de um buraco no cenário. Vemos, então, o enquadramento da câmera e o reenquadramento desse círculo, e é por aí que vemos Maria e seus colegas em pé, saudando o público. Este duplo enquadramento faz relação com o jogo do teatro, com o estar no palco (que é em si outro dispositivo), mas também com a condição física de Maria: a câmera revela uma distância respeitosa em relação a ela, distância que diminui no decorrer do filme. Quando Maria se levanta, com os seus colegas, o momento é dela, de saudar o público, de ser querida e festejada pelo seu trabalho. O documentário, neste momento, cria uma distância, que a câmera já calculava e a montagem mantém.

Ainda, no começo da sequência, os planos médios nos localizam no espaço e apresentam os corpos em movimento: os atores acabaram de apresentar a peça e cumprimentam o público. A imagem, então, vai se aproximando dos atores, principalmente de Maria Alice. A própria câmera, em um gesto típico de documentário observacional, em que o equipamento se movimenta para melhor registrar o momento, aproxima-se e grava esse encontro mais próximo

com a atriz no palco. Finalmente, um plano próximo, depois de algumas imagens nas quais vemos beijos e abraços entusiasmados, revela a emoção da atriz, com lágrimas nos olhos, feliz. Não é por acaso que este plano é um dos mais longos da sequência. Em seguida, outro plano próximo do ator Luciano, também feliz, emocionado.



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5

Ao longo da história do cinema e através dos filmes, os primeiros planos são em geral mobilizados para momentos de mais emoção, de sentimentos revelados, a fim de se detalhar, por exemplo, as expressões de um rosto, ou um objeto importante. Porém, é comum que em uma cena, antes de primeiros planos em que a câmera se aproxime dos atores, a narrativa localize e apresente o entorno, as ações e os eventos em planos maiores (planos médios e gerais). De certa maneira, essa sequência de *Górgona* dialoga com a tradição da ficção cinematográfica que utiliza diferentes tamanhos de planos para diferentes situações da encenação cinematográfica com o intuito de descrever linearmente o conteúdo de uma cena, ou de provocar certas emoções no espectador. Nesse caso, o plano próximo ao final é o êxtase da cena, no qual vemos a atriz emocionada, em lágrimas, bastante feliz. Toda a sequência se constrói até a chegada destes últimos planos próximos de Maria Alice e de Luciano, que estão visivelmente emocionados, e somente esse tipo de plano é capaz de nos fazer perceber isso. Logo, esta sequência segue uma lógica narrativa que divide a cena em momentos precisos, de descrição do que está acontecendo (planos mais abertos), até o ápice em que as personagens principais (Maria Alice, mas também Luciano) estão emocionadas, felizes, e nos emocionamos

com elas. Estes planos fechados, próximos, isolam o conteúdo (o rosto emocionado) do restante da cena e é natural que sejam, nessa lógica, os últimos planos da sequência.

Podemos associar a montagem desse segmento com aquilo que Bazin comentava sobre a montagem “invisível” do filme americano clássico, já que nesse caso o objetivo é o de analisar os acontecimentos segundo a lógica dramática da cena: Maria termina a apresentação, levanta-se, recebe abraços e beijos, senta-se e se emociona. Como diz Bazin, o espectador é dirigido pela geografia da ação, ou pelo deslocamento do interesse dramático (1991, p. 67), que nos leva até a emoção final.

Em outra sequência exemplar do filme, perto do minuto 30, Maria Alice está na frente do espelho olhando o texto. Ela lê e canta uma música da peça. Enquanto ela fala e canta, outra voz responde, em *off*, tentando completar o texto (“*Talvez agora então...*”).

No plano seguinte, vemos Luciano arrumando seu figurino em frente ao espelho e cantando com ela, e é através de seu olhar que entendemos sua posição no espaço. Ele olha para a esquerda do quadro, cantando com Maria, que continua falando (agora em *off*).

No terceiro plano da cena voltamos ao mesmo plano anterior de Maria. Ela olha para a direita do quadro (onde está Luciano) e continua cantando, com ele.

Em seguida, surge o quarto plano da cena através de um procedimento que é raro no filme, mas neste momento é utilizado: o *jump cut*, que corta no mesmo plano, dando a sensação de um salto. Maria continua cantando e devolve o olhar, novamente, para Luciano.

No quinto plano está Luciano cantando com Maria e arrumando seu figurino. É um plano relativamente rápido.

No sexto plano, voltamos a Maria, que se afasta da mesa, ergue os braços e canta com mais energia. Para seguir filmando, a câmera corrige o enquadramento – movimento documentário por excelência, pois, no modo observacional, a câmera, testemunha privilegiada, corrige-se frequentemente, buscando o melhor ângulo, sem receio de denunciar sua presença.

O sétimo plano é a volta de Luciano, cantando, dando um sorriso que é correspondido por Maria no oitavo plano, que termina a música e sorri.

O nono plano retorna à imagem de Luciano, folheando o seu caderno para cantar. Nesse plano, a câmera faz uma panorâmica que vai de Luciano até Maria, que para de cantar, mas ele continua, em *off*. Ela pega um lápis de maquiagem e um espelho pequeno enquanto Luciano continua cantando. Corta para a próxima cena na qual Maria ensaia com o músico no piano. Aliás, um corte muito interessante, claramente associativo com o assunto da cena anterior.

A câmera na mão às vezes deixa a imagem trêmula, mas nada que atrapalhe a fruição do espectador acostumado ao modo documentário e aos procedimentos documentários em filmes de ficção. Ela se mexe para reenquadrar o corpo de Maria, que inesperadamente se move.

No mesmo plano, por um instante, perde-se o foco na atriz, pois com seu movimento ela se aproxima mais da lente da câmera. São os jogos entre o sujeito filmado e o sujeito-da-câmera, este sempre atento aos movimentos inesperados de quem sabe que é filmado, mas que vive a sua própria narrativa, sem texto e sem roteiro.

Por conta da posição da câmera na cena, centralizada no espaço entre os dois atores, pode-se inferir que há somente uma máquina filmadora naquele espaço e um sujeito que a opera, o que dificulta consideravelmente o uso de planos diferentes para cada ator. A câmera deve corrigir a todo o momento para a imagem que deseja captar e, nesse caso, perder de vista o outro ator, fazendo uma escolha incontornável, uma certa montagem *in loco*. Ou então, o operador da câmera, o sujeito-da-câmera, poderia se afastar mais e tentar gravar os dois atores na mesma imagem, mas definitivamente não teria o mesmo efeito de sentido da cena. E, possivelmente, não havia recuo suficiente para essa posição. Não controle, risco do real. Para Patricio Guzmán, a montagem ocupa lugar preponderante, mas a única coisa que está a sua altura é a câmera (ou seja, o trabalho de câmera nos momentos de filmagem)⁴¹.



Imagem 6



Imagem 7

Através de dois planos diferentes que tendem a se repetir na cena, o uso do *raccord* como elemento que gera sensação de continuidade é evidente, pois o que cria esse efeito na relação entre as imagens são os olhares das personagens (Maria e Luciano), a interação entre eles e a panorâmica, no nono plano da cena, que revela o espaço entre eles, demonstrando que apesar de certa distância, eles se inscrevem em um mesmo espaço cênico e fílmico. Assim, os planos são interdependentes: a imagem de Maria é o campo, e a imagem de Luciano é o contra-campo, ambos não existem fora da relação entre eles. Isto caracteriza a própria definição do que é montagem nas palavras de Bazin: “a criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que procede unicamente de suas relações” (1991, p. 68).

Este agenciamento entre dois tipos de imagem distintas, através do *raccord*, é um dos procedimentos mais eficazes do cinema narrativo clássico. O campo e o contra-campo entre dois atores em uma cena de diálogo é uma ferramenta da linguagem cinematográfica utilizada

⁴¹ “Em um documentário, a montagem ocupa lugar preponderante: quase nenhuma outra coisa está a sua altura, com exceção da câmera” (GUZMÁN, 2017, p. 79).

na grande maioria dos filmes de ficção. A relação criada entre essas imagens se dá pela continuidade calculada na filmagem e reiterada na montagem para a consolidação da cena. Jacques Aumont e Michel Marie descrevem a importância do *raccord* como artifício que favorece a continuidade:

Concretamente, essa "impressão de continuidade e de homogeneidade" é obtida por um trabalho formal, que caracteriza o período da história do cinema que muitas vezes chamamos de "cinema clássico"- e cuja figura mais representativa é a noção de *raccord*. O *raccord*, cuja existência concreta decorre da experiência de décadas dos montadores do "cinema clássico", seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade (AUMONT et al., 2009, p. 76).

Mesmo o áudio da cena é utilizado com a intenção de criar essa relação de dependência e continuidade entre os planos filmados, porque, enquanto vemos a imagem de Maria, escutamos a voz de Luciano falando ou cantando com ela, fora de quadro. O próprio som nos remete à outra imagem, ao outro assunto presente na cena. Utiliza-se o fora de campo para reforçar o vínculo entre as imagens e para apresentar um elemento ainda não visto.

Contudo, os efeitos de sentido produzidos vão muito além da utilização do *raccord* e da continuidade espacial, porque no começo da sequência o uso do áudio em *off* cria um efeito expressivo considerável, ainda que sutil. No primeiro plano, Maria está sozinha e começa a cantar. Então, ouvimos em *off* a voz de Luciano, o que denota que ele está próximo, ainda que só possamos vê-lo no plano seguinte. Os dois não estão presentes na mesma imagem, e a sequência demonstra isso, mas este efeito através do som, da voz dele na imagem dela, cria sensações de amparo, parceria e colaboração, que são expostas durante todo o filme. Luciano cantando completa a canção que primeiro saiu pela voz de Maria Alice; do mesmo modo, o ator e amigo íntimo é um frequente parceiro e colaborador do teatro que ela sonha e defende. A sequência termina com os dois cantando até que ela pare e ele continue, enquanto vemos a imagem dela se maquiando.

Ainda, esta imagem de Maria se maquiando se associa ao modo como a vemos cada vez mais próxima da morte, mas usufruindo de cada momento do processo do teatro, que ela alimenta como atriz. Ao longo do filme, esta aproximação é realizada de maneira lenta e sensível. Essa cena com Luciano também indica, através das colaborações íntimas e apaixonadas proporcionadas pelo teatro e construídas por Maria Alice, que o amigo e colega de trabalho será o responsável por continuar esse ideal de arte em processo, junto de outros colegas que também participam da peça. A morte lenta, mas alegre, de Maria Alice exhibe também a força de um teatro que nunca falece, por causa das relações próximas e prolíficas entre atores, construídas no tempo de convívio e trabalho.

É como se nessa correlação entre imagens, nesse intervalo (Vertov) que existe entre os movimentos dos dois planos, a qualidade geral do filme se revele. Trata-se do que Eisenstein chama de “imagem construída pela montagem”, como o fragmento em questão seguisse a estrutura que rege todas as partes. A qualidade rara de filme que ele parece apresentar, totalmente, em um momento qualquer da narrativa no qual um plano toca o seu sucessor. Então, através da montagem, é possível unir dois corpos que estão em imagens separadas, revelando sua intimidade, amizade e parceria. Assim como a amizade cria laços de dependência e colaboração, os planos dessa sequência são interdependentes e esta relação é criada pela montagem, que também recria ou representa a relação entre Maria Alice e Luciano.

Dessa forma, mesmo tratando-se de um documentário, a construção da cena a partir de ferramentas de uso frequente no cinema de ficção é notória, e podemos imaginar que a cena gravada de outra maneira não teria o mesmo efeito e talvez não encontrasse a mesma força expressiva que constrói, pela montagem, a relação entre os dois atores. É dizer: talvez se o sujeito-da-câmera gravasse o diálogo entre Maria e Luciano em uma mesma tomada, enquadrando os dois corpos ao mesmo tempo, não seria possível captar a essência da relação entre os dois, a sua interdependência. É possível que nossa atenção, como espectadores, ficasse dividida entre dois corpos que interagem na mesma imagem, praticamente ao mesmo tempo; ou que não fosse possível que o sujeito-da-câmera recuasse mais para gravar os dois atores no mesmo plano. São os limites que o mundo empírico impõe, mas que terminam a partir de soluções encontradas pelo diretor e/ou montador, gerando sentidos altamente expressivos.

Poderíamos inclusive apresentar uma reflexão sobre a criação dessa relação entre imagens que formarão o campo e o contra-campo na montagem. Em filmes de ficção, essa continuidade, o *raccord* na montagem, é pensada por toda a equipe de direção, mas durante a filmagem está a cargo principalmente do profissional continuísta, pois os planos são gravados separadamente e seguindo princípios de organização de set, economia de tempo, montagem de iluminação etc. A produção de um filme de ficção, sua filmagem, é bastante fragmentada, e nisto reside uma pequena diferença. Na cena de *Górgona* em questão, caso se tratasse de uma produção de filme de ficção, seguindo os procedimentos normativos de filmagem, primeiro se gravaria todos os planos de um ator e depois o de outro – a fim de que a câmera não mudasse tanto de lugar. Assim, no plano de ficção gravado, o ator não necessariamente contracenaria com seu colega de trabalho (porque o outro não estaria na imagem) e poderia fazer a cena mais de uma vez (como frequentemente acontece), até encontrar a tomada que mais agradasse o diretor. Já a cena gravada em *Górgona*, como filme documentário, foi rodada em uma tomada única, sem repetições, sem fragmentar a cena a ponto de gravar um ator primeiro e depois o outro. É assim que se produzem e se apresentam os filmes de documentários observacionais, o

que não quer dizer que em documentários essa reencenação, ou repetição de ações não seja possível. Grava-se sob o risco do real, do imediato, daquilo que raramente, e dificilmente, vai se repetir. Por isso, o modo como essa cena foi gravada é contínuo, sem cortes ou interrupções – a realidade, afinal, não cessa de acontecer – diferentemente do modelo fragmentado de uma típica cena de ficção. O que nos leva a pensar que apesar da fragmentação mais frequente na narrativa documentária, tendo em vista sua natureza de representar a realidade lidando com ela, a modalidade documental de observação grava as cenas de forma contínua, sem desligar a câmera, e frequentemente se beneficia dessa persistência (PUCCINI, 2012, p. 83). Isto é, o plano-sequência é o momento em que o relato reencontra a realidade, como defendia Bazin (1991, p. 62), que também afirmava ser importante eliminar a montagem no momento em que a realidade fosse abundante demais (1991, p. 69).

2.4 PROFUNDIDADE DE CAMPO E MOVIMENTOS DE CÂMERA

Górgona pode parecer um filme pequeno, barato, em um estilo marcadamente documentário, feito nos bastidores e corredores de um teatro que luta para se manter, com pessoas conhecidas do entorno dos cineastas, mas a narrativa recorre a diferentes elementos cinematográficos para se expressar. Em uma cena específica, do meio para o final do filme, em um camarim escuro no qual vemos melhor a silhueta da atriz do que seu rosto propriamente, Maria Alice comenta que foi abraçada por um jovem que chorava muito e que parecia que não era de verdade. Na cena, Maria está do lado esquerdo da imagem e, do lado direito, mais ao fundo, está Luciano, sentado em um camarim improvisado em outra sala. Depois que ela fala, Luciano diz que o jovem chorava mesmo, de verdade. Depois, no segundo plano, Maria está mais próxima da câmera, e Luciano, na sala ao fundo, aproxima-se dela, comentando que ela deveria aproveitar que as pessoas queiram vê-la. Entre o segundo e o terceiro plano há um *jump cut*, que corta no eixo da câmera. Neste terceiro plano, Maria e Luciano estão mais próximos da câmera, conversando sobre o final da peça e o momento no qual ela se levanta da cadeira.

A cena faz uso da profundidade de campo para apresentar o espaço e a *mise-en-scène* dos atores. O segundo plano é realmente o mais destacado, porque Maria está em um plano espacial mais próximo da câmera, e Luciano se movimenta do fundo para a frente do quadro. A fotografia também é muito contrastada, com sombras e pequenos pontos de luz. Os dois corpos estão banhados de sombra, que neles desenha limites entre claro e escuro, luz e sombra. Toda a cena é esteticamente sofisticada se comparada com o restante do filme (onde predomina

uma imagem mais amena, equilibrada na quantidade de luz e de sombra) em um jogo entre enquadramento, luz e sombra, corpos em movimento, câmera bem posicionada, desenhando uma imagem muito composta, como se bem calculada antes da filmagem. Estão presentes as condições limitantes do fazer documentário: ausência de boa iluminação e pouco controle da situação, fundamentos de sua criação e criatividade.

Em outras cenas do filme, apesar de toda a limitação imposta pelas condições de luz e pelo tamanho do espaço, pequenos corredores e coxias do teatro, encontramos o uso de profundidade de campo para compor a narrativa mais plasticamente. Nos primeiros planos do começo do filme, quando vemos uma escada no meio da plateia que ainda não foi montada, e quando Maria está no palco, de frente para a pequena arquibancada vazia. Ao fundo, acima, a equipe trabalhando, enquanto ela observa o espaço. Depois, um corredor iluminado ao fundo; a escada sendo utilizada por dois jovens, e Maria, na cadeira de rodas, no meio da plateia, parada. Em seguida, outro plano em que Maria, em primeiro plano, ao lado da câmera, dá o texto, acompanhada pela produtora da peça, que está em cima, distante no quadro.



Imagem 8



Imagem 10



Imagem 9

Górgona: profundidade de campo como recurso estético dentro da narrativa.

O que estas primeiras imagens do filme parecem sugerir é a relação de pertencimento da atriz Maria Alice Vergueiro ao universo do teatro. Ela está ali, ainda que inerte, no meio dos bastidores, do trabalho de montagem das luzes, no escuro das condições de trabalho antes dos ensaios. No momento em que sua idade e sua doença avançam, Maria consegue se manter, pertencer a um lugar em que goza de sua liberdade artística, de seus atos de criação, ao lado de colegas que compartilham com ela dessa paixão.

Com a profundidade de campo podemos observar a quantidade de objetos presentes numa produção de teatro, ainda que seja de um certo tipo de teatro. O uso da profundidade de campo como recurso estilístico é bem apropriado pelo cinema de ficção, tanto de um cinema

comercial como de um cinema que se arrisca mais, que se expressa não somente por vias narrativas. Por isso, muitos teóricos escreveram sobre este elemento presente na imagem cinematográfica, mas talvez tenha sido André Bazin quem propôs as reflexões sobre o tema mais pertinentes. É reconhecido que ele defendia o uso frequente do plano-sequência e da profundidade de campo como forma de se respeitar a unidade espacial do acontecimento, pois sua ruptura (no caso, o corte) representaria uma transformação da realidade em representação tão-somente (1991, p. 62). Para Bazin, a montagem ficaria proibida se o essencial de um evento dependesse de uma presença simultânea de dois ou mais fatores de ação. No entanto, a ideia de Bazin sobre profundidade de campo é de que:

[...] o plano-sequência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem - como poderia renunciar sem recair num balbúcio primitivo; ele a integra à composição plástica (1991, p. 76).

Segundo o teórico francês, há montagem presente na profundidade de campo. Ela é interna, integrada à composição da imagem, do plano filmado. É mais um recurso de montagem presente na própria filmagem. Então, o uso frequente de profundidade de campo em *Górgona* reforça o rigoroso trabalho de (ideia de) montagem já presente nas tomadas, o que nem sempre é frequente em documentários.

Outros dois momentos bastante singulares de *Górgona* apresentam recursos estilísticos notáveis para um documentário e muito bem utilizados no filme. O recurso a uma câmera que gira em círculo em volta dos atores durante o aquecimento antes das apresentações é peculiar em relação a todo o método de gravação anterior, principalmente pelo fato de que a câmera giratória reforça a sua presença no momento da filmagem, tornando mais evidente o processo.

No meio do filme, a câmera grava, em movimento circular, dentro da roda, os atores de mãos dadas aquecendo. Há um corte durante o seu movimento, mas o recurso é muito evidente como efeito. Porém, o transe do aquecimento é potencializado no final, quando a câmera faz círculos seguidos, em um plano-sequência muito expressivo, durante o aquecimento em outro espaço de teatro, mais aberto. A câmera está atrás dos atores, talvez por isso tenha mais liberdade de se mover, de criar um ritmo próprio que acompanha, quase no mesmo compasso, os braços esticados dos atores, que cantam, rugem, durante este momento pré-apresentação que talvez só o teatro, arte da presença e do corpo, seja capaz de mobilizar.

Eis o plano-sequência com movimento mais longo do filme, sem diálogo, exibindo somente cantos e exercícios de voz, que são parte do aquecimento. Essa câmera circular, na mão, em velocidade e movimento constantes, é um dos momentos de maior reflexividade do filme, que nos retira do jogo ilusionista da observação, fazendo-nos lembrar que a câmera está

ali, tentando entrar em transe com esses atores, nesse espaço pouco iluminado. Não parece exagero associar esses movimentos circulares ao uso constante da câmera na mão dos filmes do Cinema Novo dos anos 1960 e 70. Claro que o cinema brasileiro contemporâneo, no manejo da câmera presente em muitos filmes, segue sendo discípulo de uma gama de fotógrafos e operadores de câmera que souberam utilizar de forma expressiva as facilidades que as câmeras portáteis ofereceram na época. Seria forçoso remeter a fala de Maria Alice sobre como Jodorowsky, o autor da peça, conhecia e admirava Glauber Rocha, mas é fato que não é possível ver esses movimentos de câmera circulares em *Górgona* e não pensar em várias sequências de *Terra em Transe* (1968) e, possivelmente, de vários outros filmes do cineasta baiano. O transe está presente nas sequências filmadas em *Górgona* como estava impregnado na *mise-en-scène* construída entre atores e movimentos de câmera nos filmes de Glauber Rocha.

Mas, afinal, do que nos fala *Górgona*? A que pedaço de mundo histórico parece remeter, representar? É pertinente a discussão que Silvio Da-Rin faz em seu livro *Espelho partido*, comentando que os documentários atuais não precisam ser reflexivos, interativos, que não são prerrogativas do gênero, apesar do aumento de produções que recorrem a essas modalidades e opções estéticas (DA-RIN, 2004). Segundo Da-Rin, o documentário pode falar verdades, pode aferir sobre o mundo, ainda que problematizando, questionando, fazendo refletir não só sobre os seus próprios meios, sobre a imagem, mas sobre o que existe fora dele.

Neste sentido, a precariedade de um teatro brasileiro ousado, abusado, é notável em *Górgona*. A falta de financiamento, a impossibilidade de pagar os empregados, as constantes prestações de contas no camarim são informações concretas do mundo em que vivem esses atores, a ponto de o assunto virar piada na locução que apresenta a peça: *Patrocínio: Petrobrás que não foi*. Em relação a este dado material sobre o fazer teatro, vemos a persistência de Maria Alice na realização da peça, lutando contra a velhice e a doença, tratando de domá-las.

2.5 PRÁTICA DE REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO GÓRGONA

Nesta parte do texto, relacionamos o que já foi apresentado sobre montagem, controle e risco do real com o depoimento dos realizadores de *Górgona*. Entendemos que a análise fílmica que verse sobre o que podemos demonstrar e supor a partir do filme, e tendo a teoria do documentário como horizonte, possui limitações que são dificuldades recorrentes na pesquisa. Este tipo de análise não pode prever, na maioria das vezes, o processo de realização do filme e suas inúmeras camadas, e esta limitação não é um problema que diminui a investigação. Pelo

contrário, essa limitação surge como uma demarcação que fortalece o gesto pesquisador, organizado em torno de alguns aspectos essenciais, que não têm o processo de realização como foco principal.

No caso desta pesquisa, esse processo é parte integrante do conhecimento sobre montagem no documentário. É preciso reconhecer a prática do documentário *Górgona*, através do depoimento dos cineastas envolvidos, para iluminar nosso conhecimento sobre os efeitos de controle na filmagem. Logo, trata-se de evitar, ao mobilizar essa metodologia, a sobre-interpretação, a explicação dos próprios autores envolvidos no processo. É mais importante para a pesquisa os filmes possíveis do que o filme acabado. Pretendemos expor o conteúdo de duas entrevistas que são mais interessantes para nós e, em seguida, fazer reflexões e associações entre esse conteúdo e os principais temas desta dissertação.

Em uma das entrevistas, feita para um canal do Youtube⁴², os diretores Pedro Jezler e Fábio Furtado comentam que *Górgona* nasceu de um gesto de realização audiovisual bastante primário: uma amiga de Fábio tinha uma câmera e queria filmar algo. Na ocasião, ele estava participando da montagem de *As três velhas* e diz que a peça chegava a um impasse: faltava patrocínio e sobrava desânimo. Apesar disso, segundo ele, todo o processo era teatralmente muito rico.

A partir de uma cena gravada com o ator Luciano, que interagiu com a câmera, nasceu a ideia do documentário. Dois anos depois, essa cena e outras foram mostradas para Pedro. No entanto, todo esse primeiro material gravado não foi utilizado na montagem, porque os realizadores entenderam com o tempo que a abordagem sobre o objeto filmado deveria ser documental e não ficcional. Inicialmente, parecia um filme sobre atores, processos e ensaios. Havia muitos acontecimentos. Houve até um momento de intensa discussão, gravada com duas câmeras e que, segundo eles, foi um dos poucos momentos em que tiveram que correr para filmar algo, a fim de não perder esse evento. Foi com o passar do tempo que finalmente descobriram que o importante era gravar as ausências de acontecimentos relevantes, dramáticos, e entenderam que o gesto observacional era mais interessante para abordar esse processo.

Eles filmavam de dia e assistiam ao material à noite para refinar o olhar, a filmagem. Como se tratava de uma preparação para a mesma peça durante anos, eles entenderam que podiam filmar praticamente a mesma coisa mais de uma vez. “Sempre acontece a mesma coisa”, dizem na entrevista, pois os procedimentos do teatro, os ensaios, a preparação, seguem um certo padrão. Apesar disso, eles também disseram que as coisas aconteciam apesar da gente (do

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=eMw3dkw9a14>

filme). Mesmo assim, segundo eles, um fato mais extraordinário não poderia se repetir e que era importante estar atento. Pedro comenta que as cenas (mais) fortes eram sempre notadas a partir da quarta ou quinta vez em que eles gravavam o mesmo evento. Eles iam adensando o olhar sobre a forma de filmar. Ele chega a dizer que era como se fossem tomadas (os *takes*) de filmes de ficção: os melhores em geral eram os últimos. Os realizadores comentam também sobre o tempo das personagens. Dizem que Maria, por sua velhice e doença (que não é especificada em nenhum momento do filme), tinha um tempo diferente do restante. Tempo que se adensa ao longo do filme.

Na segunda entrevista que citaremos ⁴³, também para um canal na internet, o entrevistador faz uma pergunta equivocada de partida: pergunta sobre como foi pensada a ideia para essa cinebiografia. Depois, os realizadores confirmam que nunca pensavam em fazer um filme sobre Maria Alice, dando conta de toda sua vida. Inicialmente, pensavam tratar-se de um filme sobre atores, mas o interesse e o olhar sobre Maria foram se concretizando na filmagem. Eles falam dos sentimentos e da intuição que tiveram para descobrir isso.

A montagem do filme durou dois anos, porque dependia das temporadas da peça. Se não houvesse peça, não filmavam nada. Então, eles explicam sobre algo que parece ser essencial para o processo de muitos documentários. Falam que há um benefício de processos longos: eles vão amadurecendo, os autores vão entendendo melhor a forma como evoluem. Talvez a frase que melhor descreva o processo de realização de *Górgona* (e que está presente nessa segunda entrevista) seja: filme não é feito de tudo, é feito de muito pouco. Não é pegar e filmar tudo. Eles puderam se dedicar a filmar a mesma coisa, por muito tempo, até encontrar o jeito certo de filmar aquilo.

O passo inicial da realização de *Górgona* foi o interesse em gravar alguma coisa (por parte da amiga de um dos diretores) e o processo de montagem de *As três velhas*, que, para o diretor Fábio Furtado, era muito interessante. Esse interesse em gravar algo qualquer, essa vontade, mais relacionada ao ímpeto criativo que ao compromisso formado, relaciona-se às ideias de Comolli sobre o fazer documentário. O autor sugere que o documentário é um cinema de poucos recursos, pobre, e sua prática se resume a uma redução essencial do corpo e máquina (COMOLLI, 2008, p 20). Logo, o documentário *Górgona* se inicia com as primeiras filmagens do processo de montagem da peça, na qual existem (apenas) os corpos filmados e a máquina, a filmadora, utilizada pelo sujeito que filma.

Essa primeira etapa de gravação do documentário, que produz imagens que não serão utilizadas no final, tem um valor determinante para o filme. Porque são os primeiros gestos do

⁴³ No canal do Cinéfilos Anônimos, o link:

https://www.youtube.com/watch?v=4t6q2kJIDTo&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0dvw3MFw_vwgsqL_EpExh_yA7VdC1A8WikErB0kg0qrJxek9YqQ29vaUms

fazer documentário, da pesquisa e da descoberta do que se quer gravar. É um momento de aprendizado dos realizadores e (possivelmente) de desenvolvimento da relação e do acordo criado entre as partes, no qual há confiança crescente ao longo do tempo. Também é uma etapa na qual as imagens são captadas e provavelmente experimentadas na edição. Dessa forma, do ponto de vista estético, os realizadores, com o tempo, adquirem maior conhecimento sobre o tipo de imagens que desejam e sobre o que estas imagens dizem sobre o estilo do filme. Esse início de trabalho parece ser essencial para o desenvolvimento da relação entre realizadores e mundo gravado.

2.6 O CONTROLE NA FILMAGEM

O que estas duas entrevistas com os realizadores de *Górgona* nos fazem ver, ou mesmo compreender a partir do ponto de vista deles, é a importância do controle sobre o mundo histórico para a realização do documentário. Sob o risco permanente do real, o documentarista utiliza algumas estratégias de prevenção e de controle das situações. No caso estudado, é certo que o fato de a peça ter sido encenada durante anos é um dado facilitador desse controle, mas para que esse controle se realize, é preciso que a equipe de filmagem grave diariamente e reveja as imagens. Similarmente a como fazia Flaherty, segundo Comolli e Fernão Ramos. Filmar, rever a filmagem, entendê-la, reconhecer no mundo histórico a sua *mise-en-scène* própria e tentar, novamente, dominar o processo de filmagem. Há um paradoxo muito relevante em relação ao que os documentaristas lidam nesse processo de filmar o retrato particular de Maria Alice durante *As três velhas*: os eventos se repetem, segundo os próprios realizadores, mas também não podem acontecer novamente da mesma forma. Se algo extraordinário e profundamente revelador acontecer, o sujeito-da-câmera deve estar atento, bem posicionado, garantindo que seja gravado e esteja no filme finalizado. O controle deve estar a postos na filmagem.

A ideia de controle está presente nas falas dos realizadores. A reflexão sobre não filmar tudo, mas filmar muito a mesma coisa, ainda que seja específica da produção desse documentário, pode contribuir para compreender as singularidades do gênero. Afinal, o mundo histórico está ao redor e se apresenta através de infindáveis eventos. Por que não gravar tudo? Porque há ponto de vista, perspectiva, escolhas e, conseqüentemente, condições nas quais esses eventos determinados se apresentam. No documentário, é preciso organizar o controle ao redor deles, como afirma Bill Nichols.

Outra condição específica para esse filme, mas bastante frequente no documentário, é a variável tempo. Esperar é um benefício, segundo os realizadores, porque é possível gravar mais, e melhor, ainda que as filmagens se interrompam constantemente – e neste aspecto o documentário se diferencia bastante da produção dos filmes de ficção, que tende a se concentrar em um período demarcado, por questões práticas dificilmente questionáveis. Então, uma questão de produção que tende a ser um problema, o tempo de realização, pode tornar-se uma qualidade, que dá ao filme a condição de sua existência. Em *Górgona*, o tempo de realização, gravação, revisão do material e edição foi benéfico para a conclusão do filme, ainda que esse retardamento pudesse ter sido, em muitos aspectos, um problema prático, considerando que os realizadores e os atores da peça poderiam se comprometer com outros projetos por questões financeiras, ou relacionadas ao cronograma de produção.

O tempo produz acúmulo de experiência e conhecimento. Os realizadores já entendem perfeitamente o que filmar, como proceder no interior daquele espaço e como filmá-lo. A possibilidade de estar próximo do tema filmado durante anos facilita a realização do filme. O risco do real diminui, porque há um acordo muito favorável para as duas partes, ainda que apenas isto não seja suficiente para garantir o sucesso do filme. Seria pouco provável que Maria Alice interrompesse o documentário, quisesse cancelar as filmagens, porque conhece um dos realizadores e porque, ao longo do tempo de realização da peça e do filme, está mais próxima dos outros membros da equipe do documentário. Porém, é fato que a condição física de Maria Alice já potencializava o risco de uma interrupção, além de uma possível paralisação da produção da peça por uma ausência total de orçamento para sua manutenção.

2.7 O CONTROLE NA MONTAGEM (TAMBÉM A PARTIR DA FILMAGEM)

O exercício de analisar a montagem de um filme não é simples, principalmente se a ideia é refletir sobre as inúmeras escolhas presentes na ilha de edição de uma pós-produção de documentário. Horas de material, ausência de roteiro, ideias em fase de discussão. Como apontado em páginas anteriores desta dissertação, é possível analisar algumas estratégias de montagem presentes em *Górgona*, mas a reflexão sobre os filmes possíveis que foram deixados de lado na montagem é uma tarefa mais complicada. Na entrevista dos realizadores sobre o processo do filme, algo sobre as imagens gravadas que não fizeram parte da edição final foram comentadas. Cenas com atores, interações, uma briga etc. são resíduos que não fizeram parte do material finalizado.

Alguns autores citados já apontam para a importância da montagem no processo do filme, como forma de controle (COMOLLI, 2007, 2008), ou de organização e lapidação do trabalho artístico (GUZMÁN, 2017; PUCCINI, 2012). Não obstante, outros autores sugerem que o controle já é exercido no momento da filmagem (NICHOLS, 1997). Considerando que o controle é uma preocupação constante no processo de realização de qualquer obra audiovisual (e que pode ser nomeado de outras formas), é possível afirmar que no documentário ele adquire uma grande importância, pois sua ausência pode transformar-se em efeito de sentido e ser incorporado ao filme. Logo, não seria exagero atribuir ao momento de filmagem aspectos relevantes da montagem. Ou seja, no momento de filmagem, mais do que roteirizando o filme, os realizadores já estão montando, editando, selecionando as melhores imagens e cenas mais importantes, tal como sugere Puccini (2012). Assim como os realizadores de *Górgona* reforçam nas entrevistas, eles filmam o que será necessário ao filme, cada vez mais atentos, compreendendo exatamente o que o filme deve ser. Isto já é um pensamento de montagem, que seleciona o que será utilizado. Nos documentários, a câmera é tão importante quanto a montagem – segundo citação anterior de Patricio Guzmán.

Podemos considerar que a ideia de montagem, no uso da câmera no processo de filmagem, já está evidente no enquadramento e posição do cinegrafista em relação ao que ele grava, e até mesmo o desligamento do botão de gravação equivale ao corte do montador na ilha de edição. Todo processo de organização e seleção do que se filma e se edita é uma ideia, ainda que geral, de montagem e controle. Trata-se de controlar o que se vê, uma perspectiva definida em etapas anteriores à montagem, ainda que se tenha como horizonte as ideias de Comolli, que aponta a necessidade de evitar o domínio (total) sobre os sujeitos filmados.

“Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? [...] Como construir para nossos espectadores um percurso de liberdade e de subjetividade?” (COMOLLI, 2008, p. 30). Em *Górgona*, é possível entender o ponto de vista dos realizadores através dos planos que acompanham o tempo do corpo de Maria Alice. Inclusive, os planos nos quais a construção estética é mais evidente, tal como a câmera que rodopia em volta dos atores, ou o enquadramento que procura fixar luzes e sombras em um camarim segmentado por duas salas, são exemplares para entender a montagem e sua plasticidade construída na filmagem.

Evidentemente, a montagem de *Górgona* se dirige aos espectadores, evitando o modelo da cinebiografia tradicional, que frequentemente trata de explicar, narrar e descrever uma personagem histórica através do uso de imagens de arquivos, entrevistas, depoimentos etc. A cinebiografia busca na informação totalizante e na diversidade de enfoques a estrutura narrativa principal; ao passo que nesse filme sobre um determinado momento de Maria Alice Vergueiro, atriz septuagenária, com larga história no teatro brasileiro, a montagem permite construir um

retrato específico da atriz em relação a um espaço e a um grupo de amigos e colegas que compartilham sua paixão por um certo tipo de teatro. Certamente um retrato pequeno, mas não menos arriscado e rigoroso.

3 CAPÍTULO 3: DESMONTAGEM DE MÁQUINAS DE COSTURA: EDIÇÃO EM *ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR (2019)*

3.1 A OBSERVAÇÃO E A INTERAÇÃO COM OS RUÍDOS DE FÁBRICAS DE COSTURA: O CONTROLE EXERCIDO PELA CÂMERA

Em *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*, há uma observação constante do trabalho dos habitantes de Toritama, na região agreste do estado de Pernambuco. O trabalho é realizado em fábricas e ateliês que produzem de jeans, pequenas instalações organizadas em garagens e quintais e chamadas de facções. Essa observação, na qual a câmera funciona como testemunha demorada e silenciosa dos trabalhos na cidade, é frequentemente interrompida por interações com as personagens, que são entrevistadas durante o trabalho e em pequenos momentos de pausa. Há também reflexões do próprio diretor Marcelo Gomes, que guarda lembranças familiares sobre o lugar, pois seu pai foi fiscal do governo e visitava com frequência a região.

Nesse documentário, há dois pares de ideias opostas que vão surgindo durante a narrativa: tradição e modernidade, trabalho e descanso. Não é que *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* seja exatamente um documentário sobre essas duas oposições, mas elas encontram lugar importante no filme; tanto na materialidade das imagens, quanto nas falas do narrador. No filme, Marcelo Gomes comenta que conhecia Toritama porque o pai trabalhava para o governo e frequentemente visitava a região, e ele nota que a cidade era muito mais pacata antes das fábricas e facções do jeans, o “ouro azul”. O que antes era tradicional da cidade e da região do agreste, a tranquilidade e o tempo morto dos interiores do Brasil, agora, por efeito da modernidade, deu lugar a uma concentrada e incansável produtora de jeans. Essa transformação foi intensa a ponto de os habitantes da cidade passarem a viver, quase em sua totalidade, da economia têxtil; de maneira que tudo que remete à dinâmica social e econômica da cidade encontra laços profundos nas fábricas e nos ateliês (as facções) domiciliares. Hoje, a cidade vive para o jeans, sua economia depende quase que exclusivamente disso.

Os habitantes de Toritama não possuem patrão e seu salário depende totalmente da produção de suas mãos. Quem quer ganhar dinheiro tem que trabalhar em longas jornadas, às vezes dentro de sua própria casa, às vezes do lado de fora, sentado, compondo a paisagem das ruas. São poucas as pausas para um respiro, e em determinado momento, o narrador diz que há “silêncio em Toritama somente na hora do almoço”, enquanto vemos a imagem de um homem

comendo na frente da máquina de costura. Curiosamente, outra possibilidade de descanso está no momento em que a luz acaba na facção de André, interrompendo o trabalho e fazendo com que as pessoas tenham oportunidade de conversar sem os ruídos de máquinas ao fundo. É aí que eles comentam sobre o grande momento de mudança em Toritama, e que é o ponto de virada do filme, já presente no título: a chegada do Carnaval. Neste importante feriado, a cidade fica completamente deserta: todos saem para viajar, ir à praia. Muitas pessoas, inclusive, têm de vender alguns pertences para sair da cidade. Então, minutos depois, o filme nos mostra as imagens da cidade deserta, e o narrador anuncia que encontrou novamente a Toritama que visitava com seu pai, porque os barulhos das máquinas cessaram e ele pode, agora no silêncio, relembrar o tempo passado. É quando a modernidade pausa que a tradição volta a aparecer.

Nesse encontro com os habitantes de Toritama, a abordagem observacional se mescla a uma frequente interação com as pessoas entrevistadas, acompanhada de reflexões e comentários do narrador do filme sobre as memórias, histórias e ruídos incessantes daquela paisagem transformada do agreste nordestino.

Em filmes do gênero documentário, o papel da câmera é bastante importante, seja pela relação que estabelece com os sujeitos filmados, seja pela forma que participa da montagem final, definindo formas e estilos de captação no seu contato com o real. A câmera não se dispõe como em filmes de ficção, nos quais geralmente há um planejamento prévio de seu posicionamento que facilita o trabalho da equipe de filmagem. Como reflexão sobre o papel da câmera no filme, produtora dos enquadramentos e planos, Puccini sublinha:

Aquilo que na ficção é cenário passa a ser, no documentário, um espaço real, um espaço do mundo, sobre o qual a câmera não exerce domínio total. A ação tende a escapar dos limites do enquadramento da câmera, a correr por fora, fazendo com que o registro da câmera se torne muitas vezes incompleto, fragmentado. O enquadramento é dominado por uma força centrífuga que obriga o operador a uma correção de quadro constante (PUCCINI, 2012, p. 79).

Embora esta afirmação seja extremamente pertinente para muitas obras do gênero documentário, o que vemos em *Estou me guardando pra quando o Carnaval chegar* é um domínio muito presente do enquadramento. Diferentemente do documentário *Górgona*, no qual a câmera busca constantemente o melhor enquadramento a partir de uma melhor posição (sob risco de perder importantes eventos), já que ela sempre está na mão do operador e sentimos seus movimentos; no filme pernambucano, a câmera parece já se ajustar a um espaço ideal, a um espaço possível, demarcado e mais controlável. Não é que inexistam momentos mais arriscados, nos quais gravar uma cena gere incertezas e até a captação de imprevistos seja norma (a serem analisados logo mais no texto), mas as imagens observacionais nos dão a sensação de

um controle visual e estético, que não significa um risco menor à equipe, mas talvez (e provavelmente) um cálculo maior do controle sobre o mundo a ser gravado.

O que a câmera e os enquadramentos desse documentário buscam fazer durante boa parte da narrativa é justamente o que o narrador, através da *voz over*, é incapaz de realizar: o controle sobre aquelas paisagens, principalmente sobre o som presente no filme e o ritmo dos gestos das pessoas. Ou seja, essas imagens, esses enquadramentos de espaços, máquinas e corpos, sem grandes movimentos, fixos (o movimento, frequentemente, é interno ao plano), registram o tempo do trabalho em Toritama a partir de um ritmo mais lento e cadenciado, indo de encontro aos ruídos acelerados e às mãos apressadas de quem trabalha nas fábricas de costura. Raramente vemos uma câmera na mão acompanhando uma personagem ou seguindo uma trajetória, fato mais comum nos outros dois documentários pesquisados nesta dissertação. A câmera, de acordo com o ritmo do passado de Toritama e de certa forma antagônico ao tempo do trabalho na costura, produz um tempo que não é urgente e pressuroso. É como se a câmera pudesse controlar, um pouco, mas também descrever, observar, este ambiente caótico.

Esse tensionamento entre o tempo dos enquadramentos e a narração dita o ritmo do filme, ao evidenciar o conflito entre a memória e a modernidade, potencializando esse (des)encontro entre as duas Toritamas vividas pelo narrador. O ritmo dá corpo a essa tensão, porque somos capazes de compreender a contradição através do tempo da narrativa. Só sabemos do passado de Toritama por meio do discurso do narrador e observamos a contemporaneidade da cidade pelo registro da câmera e pelo testemunho das pessoas. Do desencontro entre o que a memória resgata e o que a atualidade apresenta, ocorre a narrativa do filme. Logo, o documentário se apresenta como um embate sutil entre o que Toritama já foi e o que se transformou, e o encontro, no gênero documentário, nunca é só um detalhe, mas um elemento estruturante dos filmes. Esse encontro entre as duas cidades, que cria a possibilidade do filme, permite a compreensão das principais contradições da vida dos sujeitos filmados e dos sujeitos que filmam.

O que vemos registrado no filme é uma infinidade de corpos, de narrativas, a serviço do trabalho produtor de jeans. Mãos, máquinas, paredes, montes de tecidos. A câmera faz o registro de uma forma controlada, esteticamente equilibrada, em planos gerais, médios e detalhes, aproveitando condições de luz e de sombra geralmente favoráveis. Há rigor na produção dos enquadramentos e a câmera aproveita a submissão dos corpos ao cotidiano, à repetição e ao trabalho. Ainda que possa interferir, a câmera respeita o momento de trabalho e, portanto, as entrevistas são feitas *in loco*, durante a produção dos jeans.

Porém, o ponto de vista da câmera não parece querer, exatamente, controlar o corpo, domesticá-lo durante o seu labor. Não se trata (exatamente) de um mundo caótico que precisa

ser controlado, porque há lógica e técnica no ambiente de trabalho da cidade. Há divisões e etapas do trabalho minimamente respeitadas. Então, o filme capta corpos humanos já sujeitos a forças externas, mas o que a câmera parece tentar controlar, ou melhor, tentar entender, é a sujeição do corpo a esse tipo de trabalho. É como se a câmera pudesse questionar, um pouco incrédula: é possível trabalhar horas e horas capturado pela repetição? É razoável estar ocupado mais de dez horas por dia e produzir a mesma peça de roupa centenas, milhares de vezes?

É por isso que parece haver um contraponto no documentário entre o que filmar e como filmar. A câmera⁴⁴, através das imagens dos planos que vemos no filme, comporta-se como o olhar do realizador/narrador, que guarda lembranças de uma Toritama menos acelerada, menos programada para o trabalho insistente, obcecado. Antigamente, quando o narrador visitava a cidade com o pai, as relações sociais na cidade não eram tão impregnadas de trabalho, e um trabalho que exige, como modo único de subsistência, uma ação permanente, uma mão-de-obra disponível todo o tempo. Antes, o ritmo da cidade era o tempo do agreste, do céu, do vento e do solo alaranjado. Ora, no filme, a contradição está presente nessa relação entre um trabalho acelerado que não se interrompe (dos atores sociais filmados) e planos que observam tudo demoradamente, com paciência e rigor estético. Tais sensações são facilitadas pelo uso de planos fixos. Dessa contradição, aparecem as ideias mais relevantes e originais do filme: através do jogo de imagens e narrações, o filme problematiza o status do trabalho na vida dos habitantes da cidade.



Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14

⁴⁴ O que é, de fato, a câmera? Utilizamos este termo para fazer referência ao trabalho daqueles que filmam, sejam eles operadores de câmera, fotógrafos ou realizadores. Sabemos que é um trabalho coletivo e que o equipamento câmera responde aos desejos e intuições, muitas vezes, de mais de uma pessoa. Pensamos, sobretudo, no operador de câmera (que no documentário é o mesmo fotógrafo do filme) e o realizador do filme.

Afinal, como filmar um trabalho irrefreável, constante? Se as principais imagens da cidade estão impregnadas de trabalho repetitivo, o documentário busca modos criativos de narrar. Como sublinha Comolli, o documentário deve buscar formas de capturar narrativas do mundo, o que não havia sido capturado (COMOLLI, 2008, p. 151), assim como inventar formas de apreender aquilo que não é cinematograficamente apreendido (COMOLLI, 2008, p. 177). Assim, através de um plano geral, do lado de fora de uma facção de portões abertos e ainda em funcionamento, vemos a noite escura que não interrompe a produção de jeans (imagem 13). Na imagem 14, um homem curvado, sentado em um pequeno banco, participa dos processos de trabalho em frente a uma casa. Dentro das facções, a câmera observa tudo (imagens 11 e 12), aproveitando que o processo de produção é incessante, duradouro, repetido, disciplinando os corpos no espaço.

Como é possível, então, falar e mostrar a Toritama de antigamente? Trata-se de uma limitação com a qual o documentário precisa lidar, já que não utiliza imagens concretas, de arquivo, do passado da cidade. No caso, a narração traz lembranças do passado, de quando o diretor visitava a cidade com seu pai, fiscal do governo. Porém, em algumas imagens, o filme também parece buscar captar algo da Toritama calma e tranquila: elementos que nada têm a ver com a mais recente profusão de ruídos e máquinas produtoras de jeans. As imagens a seguir só foram possíveis no momento do Carnaval de Toritama:



Imagem 15



Imagem 16



Imagem 17



Imagem 18

Estas poucas imagens revelam o vazio na cidade durante o Carnaval. São algumas, comparadas à quantidade de imagens que representam a repetição do trabalho nas fábricas de costura. Há uma associação entre os processos de repetição encontrados tanto em *Górgona* quanto em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. No filme sobre a peça de Maria Alice Vergueiro, a repetição de eventos, de ensaios e encontros de camarim facilita o controle dos realizadores, que podem captar imagens diariamente para encontrar as melhores versões desses encontros, pois estas imagens fazem mais sentido com o tempo, a dedicação e a observação mais rigorosas. Logo, a produção de imagens do filme vai, aos poucos, encontrando maior excelência, qualidade técnica e criativa, por conta da persistência dos acontecimentos diários dos bastidores do teatro.

No filme de Marcelo Gomes, a repetição também facilita o controle, já que os habitantes de Toritama trabalham dia e noite, quase sempre sentados ou com poucos movimentos. No entanto, apesar do controle pela repetição, este filme mobiliza um efeito de desvio, porque é justamente a partir dessa repetição que se articula uma crítica social ao processo de trabalho na modernidade de Toritama. Através do narrador e de algumas cenas que serão analisadas, o filme aponta nessa repetição uma problemática social, de abuso das jornadas de trabalho a partir de uma noção minimamente questionável de liberdade individual, que é uma ideia defendida por muitos habitantes da cidade. Em *Górgona*, a repetição é estruturante para o filme, que acompanha um processo de teatro, um trabalho criativo, coletivo, a serviço da apresentação de uma peça. A excelência da atuação parte também da repetição de processos, atividades, relacionamentos. Em Toritama, a repetição se instalou com a manutenção das forças do capitalismo contemporâneo, que transforma todo morador da cidade em empreendedor individual e/ou escravo de si mesmo.

De fato, o que facilita o trabalho da câmera e da equipe de filmagem é que os habitantes estão mergulhados na produção de jeans, dedicados a longas jornadas de trabalho para conseguir melhores salários. Assim, a ação raramente escapa dos limites do quadro, porque as pessoas estão ali, envoltas por mesas de costura, montanhas de jeans e paredes brancas das facções. A força de muitos dos planos desse documentário seria, então, centrípeta – diferentemente do que Puccini sugere, na citação anterior, sobre a força centrífuga exercida dominar um enquadramento no documentário, obrigando-o a uma constante correção para registrar as forças que escapam. Isto porque a ação não parece fugir do centro, mas encaminhar-se em direção a ele. Acreditamos que as ações e eventos das fábricas de Toritama ocorrem em espaços mais ou menos controlados, porque obedecem à lógica do trabalho, do empreendedorismo individual que "obriga" as pessoas a trabalhar "livremente" e sem parar, a

partir de operações e métodos de fabricação de jeans. Os momentos de maior improviso na filmagem é justamente o conteúdo de algumas entrevistas e algumas cenas externas.

Nessa narrativa documentária, a personagem que mais foge da força centrífuga é Léo, talvez o protagonista do filme. Léo aparece pela primeira vez dormindo numa facção entre blocos de jeans espalhados no chão. Além de fazer importantes observações sobre o trabalho, Léo é um dos moradores da cidade e trabalha fazendo praticamente de tudo, do corte de árvores à construção de uma casa. Ele não participa somente da fabricação de jeans, mas também se insere em outras forças de trabalho como meio de subsistência. Ele abre as imagens do filme para outros espaços visíveis, tais como a periferia da cidade – que está crescendo para receber mais trabalhadores do jeans – e o Carnaval, durante a sua viagem. Ele corporifica uma força que rompe com aqueles espaços, mas também, ao final do filme, retorna, novamente convocado pelo trabalho em Toritama. Leo representa, também, um corpo rebelde, que constantemente foge da lógica das facções, não porque nega ou procura libertar-se, mas porque seu corpo parece querer viver outras coisas. Além do momento do Carnaval, no qual todos os corpos da cidade a deixam, Léo trabalha em outros lugares e espaços. Ele dá movimento à narrativa, porque leva o filme para outros lugares e cria vários discursos a partir da abertura de sua narrativa pessoal.

Contudo, o que o trabalho de câmera e o posterior uso da montagem operacionalizam no filme é o respeito ao corpo filmado, que pode ser apreendido em suas durações e movimentos, ainda que estejam entregues ao trabalho. Comolli afirma que os filmes padrão da indústria têm aumentado o número de planos e diminuído suas durações, usando diferentes artifícios como cortes em excesso (2008, p. 33). O autor sublinha que quando a montagem não é excessiva (citando como exemplo deste tipo de montagem o filme *Tiros em Columbine*, de Michael Moore⁴⁵), o espectador pode participar do entendimento do filme, pois as imagens são mais ambíguas. Ele acaba se apropriando daquelas imagens no constante exercício do olhar. Apesar de encontrarmos este artifício operando em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* do começo ao fim, suas imagens se deixam ver e pensar. A abordagem observacional desse filme, e o seu modo de olhar para a realidade de Toritama, são os principais motivos do uso cauteloso da montagem, que muitas vezes deixa a existência dos corpos fluir no plano, sem a interrupção constante do corte - graças, também, à atividade da câmera.

⁴⁵ A crítica de Comolli ao filme de Michael Moore não se baseia tanto na ausência de ambiguidade das entrevistas, fato muito criticado por conta da cena na casa de Charlton Helston. Mais especificamente, Comolli aponta que o filme se utiliza de uma montagem excessiva em vários momentos, fazendo uso de *jump cut* também em várias entrevistas. Não há espaço para planos mais demorados, nos quais sentimos o fluir do tempo e a possibilidade do olhar, porque a perspectiva e o ponto de vista do diretor prevalecem. O espectador, segundo Comolli, torna-se um degustador de melhores momentos. Portanto, não lhe é oferecida a possibilidade de escolher. Logo, falta ambiguidade, consequência do excessivo gesto de corte. O *jump cut*, tão utilizado nesse filme, mostra que é possível haver vontade superior à vontade do corpo filmado, ainda que a montagem seja controle, alteração, artifício.

3.2 AS CASAS E O JEANS: IMAGENS PRODUZIDAS PELA MONTAGEM

As imagens que compõem o documentário quase sempre ilustram o trabalho com o jeans, já que são as mais predominantes da cidade. Uma das sequências mais significativas do filme, na qual a ideia de trabalho, modernidade e descanso se fazem presentes, é quando uma mulher é entrevistada e fala de como é bom trabalhar em produção de jeans em Toritama, questionando quem supostamente reclama da vida na cidade. Primeiro, ela explica como ganha por peças que produz: se ela faz mil “bocas de bolso”, ganha 100 reais no dia; se faz mil braguilhas, 200 reais. A mulher faz uma pequena reflexão sobre outros lugares onde há fome, violência e guerra – referindo-se a notícias e lugares que passam na TV – para afirmar, categoricamente, que em Toritama há trabalho e as pessoas podem colocar comida na mesa. Isto, assim como a vida na cidade pernambucana, é um privilégio: “Ruim é pra quem morre”. Como ela, muitos habitantes da cidade veem de maneira positiva a condição de empregados independentes, autônomos, sem chefes, pela qual a produção volumosa é que institui o valor do salário final.

Através da montagem, vários efeitos de sentido surgem nessa cena. No primeiro plano, próximo ao rosto da entrevistada e de seu espaço de trabalho (uma fábrica? Uma facção?), a mulher reflete sobre seu trabalho e sua condição privilegiada. O espaço não é revelado em sua totalidade, o que é muito coerente: o plano fechado nos aproxima da personagem, que se sente à vontade para conversar enquanto não interrompe sua produção. Certamente, há também a ideia de incerteza sobre o espaço que ela verdadeiramente ocupa, elemento que confere determinada densidade estética à sequência, pois não sabemos localizá-la. Já o plano seguinte é mais aberto, um plano geral, que revela a mesma mulher em um cômodo no canto esquerdo do quadro, trabalhando, enquanto um homem e um menino, mais próximos à câmera e do lado direito, fazem uma refeição no final do dia, talvez o jantar. Possivelmente, é sua família (o contexto e a situação corroboram essa hipótese), mas o filme não encerra este sentido com essa imagem.

Mais coerente é a ideia do que essa imagem mostra em relação ao plano anterior, porque o plano “se abre”, desvelando novos elementos. É revelado o que não está no enunciado imediatamente anterior (a mulher trabalhando), ou que talvez esteja, mas de maneira subentendida: ela trabalha tanto que muitas vezes não tem tempo para descansar e dividir o tempo com sua família, com pessoas próximas. Assim como outros trabalhadores, ela perde ou diminui outros vínculos sociais, incapazes de interromper sua carga de trabalho, porque o salário será afetado. Nesse plano geral mais silencioso (e o silêncio também é oposto ao

“barulho” do plano anterior), no qual só escutamos a máquina de costura ao fundo em volume baixo, o manuseio de talheres e o homem que oferece mais suco ao menino; há uma carga de questionamento ao conteúdo do plano anterior. Numa casa pequena, os familiares estão separados durante o jantar em virtude de que ela continue trabalhando, ao mesmo tempo em que acredita ser positivo trabalhar nas condições promovidas pela dinâmica econômica da cidade. Vemos a casa, de cômodos pequenos, tomada pelos materiais de produção de jeans. O trabalho invade os espaços domiciliares sem que haja grandes questionamentos por parte da maioria dos habitantes de Toritama.

Nestes dois primeiros planos da sequência, há uma montagem também dentro do plano (intraplano) que reforça um sentido produzido na montagem: no primeiro plano, ela está sozinha, isolada, sendo entrevistada, mas trabalhando. No segundo, ela está ao fundo e, na mesma imagem, sua família janta. Essa condição de isolamento e submissão ao trabalho, mesmo dentro do lar, é reforçada pela escolha dos planos, pois os entes familiares, ainda que compartilhem o mesmo espaço, estão isolados, distantes. A montagem não aparta completamente os momentos, como seria em uma montagem paralela, na qual os espaços e os sujeitos filmados estariam completamente separados. Antes, revela que esses entes compartilham o mesmo espaço e, cinematograficamente, a mesma imagem. No entanto, a dinâmica de trabalho impõe restrições ao empreendedor individual de Toritama. É mais significativa, problematizadora e dramática a imagem em que vemos a mulher participando do mesmo enquadramento, mas isolada do momento familiar.

A montagem atua como produtora de sentido, revelando ideias muito além dos conteúdos de cada imagem separadamente. Os efeitos de sentido produzidos na montagem do primeiro ao segundo plano, que mostra mais do contexto do cotidiano da mulher, não seriam percebidos se víssemos os planos separadamente. Há um *raccord* espaço-temporal que, além de garantir a lógica da narrativa, viabiliza a produção desses sentidos, que também é auxiliado pela proximidade dos planos⁴⁶. O primeiro plano, mais fechado, nos apresenta a personagem sem revelar completamente o ambiente de trabalho. No segundo plano, o espaço de trabalho da personagem está ao fundo (e ela ainda trabalhando), enquanto vemos sua família em uma refeição, mais próxima da câmera. Escutamos, quase como contraponto, o barulho da máquina e os talheres nos pratos, além de um diálogo quase inaudível entre pai e filho. A costura do jeans ocupa totalmente o ambiente da casa e rivaliza outros ruídos frequentes do cotidiano

⁴⁶ A proximidade dos planos se refere ao respeito pela bidimensionalidade e tridimensionalidade da imagem. Ou seja, entendemos que este espaço é contíguo, que pertence a uma mesma locação. Walter Murch comenta que este elemento é um dos que um editor deve estar atento na hora de cortar de um plano a outro.

daquele espaço privado. Logo, é através de um *raccord* entre as imagens, ou seja, de elementos que transitam de uma imagem a outra, que um plano pode questionar o conteúdo de outro. Só podemos entender as contradições do discurso da personagem quando vemos a imagem imediatamente posterior a sua entrevista.



Imagem 19

Imagem 20

Para além do *raccord*, que faz funcionar a referida leitura, que mobiliza nossa sensibilidade ao entendermos a ambiguidade do discurso da mulher que trabalha na sua própria casa, o que realmente produz uma ideia nova é o choque entre os planos, aquilo que percebemos na justaposição de um e de outro, a diferença entre eles. Nesse caso, o *raccord*, funciona como contextualização do espaço e do tempo: faz unir as imagens, definir que há uma continuidade, que existem elementos presentes constantes em ambas. Porém, é o choque entre elas que vai produzir uma nova ideia sobre a sequência, a reflexão sobre qual tipo de trabalho é possível na cidade e a que preço. Do ponto de vista do corte, não há nenhum salto que expõe a montagem, revelando sua presença, mas o choque entre o conteúdo das imagens e a produção de uma ideia a partir do encontro destes dois planos é um recurso que pode remeter às teorias de montagem de Eisenstein. É verdade que o cineasta e teórico russo afirmava que o choque entre imagens se produzia no corte, na sua violência, no gesto explícito de mudança de uma imagem a outra. O corte eisensteiniano, como choque, é explícito, disruptivo, profundamente crítico. Não é o caso da cena analisada, pois, embora se trate de uma das sequências mais perspicazes do filme, seu corte é fluido, quase invisível, sem que se note totalmente o seu gesto. A partir da montagem, e utilizando recursos quase incompatíveis, como a continuidade (*raccord*) e a diferença entre planos (a que realmente gera o choque), contemplamos, por imagens e sons, toda uma ideia fundante e presente no filme: os poucos limites entre casa e trabalho.

Sobre essa incompatibilidade entre *raccord* e choque entre planos, é importante explicar: a ideia de *raccord* é justamente a de encontrar semelhanças entre os planos, continuidades de objetos e movimentos, criando uma sensação de fluidez no momento da montagem. O que deriva desse exercício de associação entre imagens é uma certa invisibilidade do corte. Já o choque, nos moldes eisenstenianos, é justamente aquilo que explicita o corte, a mudança de uma imagem a outra, a revelação dos processos de feitura do filme, sua construção revelada. Enquanto a continuidade evita interromper a estória, dando mais possibilidades para a ilusão narrativa envolver o espectador, o choque, ou a explicitação do corte, é de natureza disruptiva, ao revelar-se como ferramenta de produção de sentido. Logo, na cena em questão parece haver produção de sentido através de um choque sutil entre as imagens, que nos faz refletir sobre a condição das pessoas na cidade ao mesmo tempo em que não causa pausas abruptas na narrativa.

Montagem descritiva, narrativa? Sim. Ela narra e descreve uma cena no espaço e tempo estabelecidos e não dá grandes saltos, como poderia ser com uma elipse. No entanto, ela também faz pensar. A montagem é uma ferramenta importante para a construção de sentido. Por isso, vale resgatar a ideia presente em *A forma do filme*, de Eisenstein, quando ele comenta sobre a qualidade orgânica de uma obra, cujas partes são subordinadas a uma lei de estrutura, fazendo eco a esta (2002a, p. 149). A qualidade de construção do filme é revelada em três planos; assim como se intenta mostrar as contradições de Toritama por meio da composição de uma sequência com três personagens. O que mais impressiona na cena é que o corte "invisível", fluído, respeitando certas regras de tempo e movimento, produz sentidos que desnaturalizam a fluência dos gestos cotidianos.

Ainda, há um terceiro plano da sequência, dando continuidade ao personagem secundário que surge no plano anterior (a criança na mesa). Neste plano, uma criança sozinha mexe numa máquina de costura e é interrompida pela voz da mesma mulher que estava costurando em sua casa. A máquina de costura se torna objeto indispensável dos lares de Toritama, ocupando parte da paisagem de adultos e crianças, que pela curiosidade que lhes é natural tentam mexer nesses objetos de trabalho dos adultos. Nessa sequência, muito mais do que em qualquer outra, há claramente uma indistinção perigosa, inclusive promíscua, entre casa e trabalho. E este é um dos principais temas desse documentário.

3.3 (A)VERSÕES DO REALIZADOR/NARRADOR

Um elemento bastante singular e estruturante nesse documentário é o papel do narrador do filme, que desde o começo se apresenta como alguém que conhecia Toritama antigamente e comenta os rumos que a cidade tomou. O empreendedorismo individual (presente em quase toda cidade com a produção de jeans) resulta na exploração dos trabalhadores, impedindo-os, por exemplo, de utilizar seu tempo com outras coisas, como olhar o céu ou participar de uma roda de conversa mais alongada. O narrador também se incomoda com os barulhos das máquinas e em determinado momento do filme faz questão de substituir a trilha sonora (os ruídos) por uma trilha musical (a melodia de um piano). Para o seu desespero, a trilha musical não impede as mãos de manterem os ritmos normais de trabalho. Esta sequência é a de maior interrupção da narrativa, pois o realizador literalmente toma para si as imagens e sons e faz questão de mudar o tom do documentário ao tentar calar os sons que o irritam. Nesta sequência, vemos um plano-detulhe demorado de mãos usando a máquina de costura. O som é interrompido e vemos somente o movimento das mãos, por algum tempo. Então o narrador anuncia que preferiu retirar o som, porque lhe causava angústia, e informa que substituiu o som por uma música. Inclusive, muda a posição da câmera para conter a ansiedade, mas sente que não consegue, por conta do movimento contínuo das mãos que trabalham.

Esses dois planos aludem à expressão vertoviana "a batalha da montagem", pois demonstram o trabalho explícito do realizador, através da montagem, na criação de sentidos para o filme, mesmo que para questionar seu conteúdo. Isto é feito na etapa de edição. O cotidiano da cidade de Toritama, máquinas de costura imparáveis, afeta a sensibilidade do realizador, que, no entanto, não interrompe a sucessão de imagens, mas busca uma forma apropriada de apresentar aquela realidade. Ele se sente completamente afetado, incomodado com o que vê e filma, e mesmo suas escolhas estéticas mais singulares não são capazes de interferir decisivamente naquela realidade, pois até um piano no lugar dos ruídos da máquina não detém o movimento constante das mãos. A batalha da montagem, nesse caso, está no dilema em revelar elementos daquela realidade a partir de sentidos calculados pelo realizador.

Tem-se a impressão de que o narrador/realizador não concorda com o material captado anteriormente, ou que não previa a constância dos ruídos de máquina de costura, da automatização e da naturalização dos gestos encerrados no trabalho. A afirmação de Patricio Guzmán de que no documentário, durante a montagem, é preciso respeitar o sentido do material (2017, p. 79) não encontra convergência nessa sequência do filme de Marcelo Gomes, que com certa ironia discorda do movimento corporal incessante dos trabalhadores de Toritama. A bem

da verdade, esse contraponto, a ausência de total controle sobre a temática o filme, funciona como potencialidade estética que ressoa em todo o filme: os movimentos do filme guiam a narração, que também é guiada por eles.

Esse momento do filme funciona quase como um comentário à parte feito pelo narrador, de certa forma interrompendo a narrativa, embora continue apresentando as imagens tão frequentes em Toritama. Nessa cena, o narrador/realizador expõe seu propósito de poder de controle sobre as imagens ao decidir pelos ângulos das tomadas e, principalmente, ao retirar a trilha sonora e trocá-la por uma música – anunciando este poder aos espectadores do filme. A reflexividade⁴⁷ encontra aqui o seu ápice. Entretanto, ele também desvela sua limitação como realizador, porque, mesmo que habilite a montagem a seu favor, trazendo para o filme as mudanças estéticas e estilísticas que mais lhe agradam, não pode transformar a dinâmica presente na cidade, do trabalho constante com máquinas de costura do jeans. É como o realizador estivesse destinado, na condição de alguém com intenções de filmar a cidade de Toritama, a produzir imagens de máquinas de costura. Trata-se de uma situação inescapável. Assim como o papel da câmera e dos enquadramentos (já analisados anteriormente), o controle do narrador sobre o tema do documentário tem um limite. Como afirmado, esta fragilidade do aparato, da realização, dos criadores do filme, na tentativa de construir uma narrativa a partir de uma realidade, adquire, na narrativa, uma força original.

Poderíamos aproximar tal gesto explícito de controle na montagem às experimentações que Vertov faz em sua obra mais conhecida, *O homem com uma câmera*. O cineasta russo não utiliza o recurso da narração em *voz over*, como faz Marcelo Gomes e como é frequente no documentário clássico dos anos 40 e 50 (ainda que o uso da voz over no documentário brasileiro em nada se assemelhe às narrações descritivas e informativas de documentários clássicos), mas as inúmeras trucagens, efeitos, mudanças de tempo, ritmo e explicitação dos processos de filmagem e montagem do filme russo são muito próximas, ao menos no gesto do cineasta, das operações estéticas da sequência analisada em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. A ideia de exibir o trabalho do artista, seja ele diretor ou montador, a fim de encontrar sua forma, sua verdade cinematográfica sobre o assunto tratado, perpassa as duas obras. Lembremos que no clássico filme russo são constantes as imagens do processo cinematográfico: câmeras nas ruas, fitas de filmes sendo cortadas na montagem⁴⁸ e o público assistindo ao filme

⁴⁷ Reflexividade, no sentido de que nesse momento da narrativa há uma pausa, uma digressão que é reflexiva, que se refere ao ato de produzir imagens. O processo de feitura do filme se revela.

⁴⁸ Elizaveta Svilova foi companheira de Dziga Vertov e sua principal colaboradora. Foi a montadora da maioria dos seus filmes e a figura que aparece em *O homem com uma câmera*, nas diversas imagens do filme sendo montado em uma sala à parte, a ilha de montagem. Uma recente bibliografia (PEARLMAN; MACKAY; SUTTON, 2018) dá conta de recolocá-la como parceira importante nas realizações experimentais do cineasta russo e de esmiuçar seu caráter criativo na colaboração entre os dois – uma vez que a montadora russa foi, por muito

do qual participa. E os efeitos utilizados, nas duas obras, estão lá não para modificar o mundo, mas para entendê-lo da melhor forma possível, de maneira cinematográfica, encontrando sua verdade através do cinema. Ainda que o gênero documentário seja tão diverso, as nuances dessa sequência de imagens criadas e recriadas na montagem do filme brasileiro, e que revelam, explicitamente, o jogo das escolhas do realizador, não são frequentes na maioria dos documentários.

O momento de maior intervenção do realizador enquanto instância narrativa é nessa cena da mudança de trilha sonora por uma trilha musical mais amena durante as imagens das mãos nas máquinas de costura. Essa troca é anunciada pelo próprio narrador, já cansado da convivência com as máquinas e ruídos próprios da Toritama moderna. Este incômodo, frequentemente elucidado durante o filme, remete a situações "fora de controle", com as quais os documentaristas têm de lidar durante a realização de filmes. Se é verdade que um diretor não pode interromper o fluxo de máquinas de costura de uma cidade que depende completamente dessa atividade econômica, na montagem, ele transforma este dado da realidade de Toritama em vetor de produção de novos sentidos. O que de alguma forma atrapalhava os sentidos, ou podia não permitir que o áudio de algumas entrevistas encontrasse a qualidade necessária para que uma voz humana se sobressaísse em relação ao grito das máquinas, foi incorporado na montagem como um possível antagonista ao narrador, que se divide entre o incômodo e a resiliência. O filme versa, também, sobre a dificuldade de se fazer filmes do gênero documentário.

Enquanto os próprios habitantes de Toritama, ao versarem sobre suas vidas na cidade, encontram nas próprias falas e atos as contradições inerentes ao trabalho do empreendedor individual nesse pequeno lugar do agreste pernambucano; o narrador lança um olhar sobre a Toritama do passado e do presente, lamentando com bastante sensibilidade e inteligência as mudanças do tempo, o que fez uma cidade pacata se transformar em uma profusão de ruídos constantes, um ambiente que até pode ser considerado como cinematograficamente hostil.

Talvez por conta dessa situação incômoda em relação às máquinas, o filme vai até a zona rural de Toritama escapar da repetição da costura para apresentar João, um senhor que olha o horizonte, o barulho das máquinas contraposto ao som natural e silencioso de um final de tarde na zona rural da cidade (imagem 21). João é a única pessoa que, segundo o narrador, ainda tem tempo de olhar para o céu. Em dois planos demorados, ele explica com precisão a

tempo, reconhecida "apenas" pelo seu trabalho organizativo e técnico. Vertov também já havia afirmado a falta de reconhecimento pelo importante trabalho criativo de Svilova.

chegada da chuva na cidade, sem nenhum objeto de costura ao redor, apenas o campo e algumas árvores, além da grandeza do céu amarelado. O tempo dos planos e a paisagem exterior das imagens (oposta ao cinza das paredes das facções) chega a ser um alívio não só para o narrador, mas também para quem assiste ao documentário. O tempo e o ritmo dos planos pertencem estritamente à paisagem e à fala de João.



Imagem 21



Imagem 22

Alguns minutos depois, vemos uma das imagens que funcionam como ícone da cidade de Toritama: um outdoor com modelos (um casal branco) que vestem jeans, e o escrito "Bem-vindos à capital do jeans!" em meio à paisagem seca do agreste pernambucano. Logo abaixo do outdoor, o senhor Canário (imagem 22) caminha com suas cabras, o único habitante da cidade que ainda cuida de rebanhos – segundo a explicação do narrador. Neste plano (Imagem 22), elementos da modernidade e da tradição da cidade ocupam o mesmo enquadramento. Ideias antagônicas de trabalho (a modernidade do jeans e a antiguidade do guardador de rebanhos) e de estratificação social (a pele branca dos modelos contrastando com a cores de pele parda e preta da maioria dos habitantes da cidade) convivem no mesmo plano, no qual o outdoor com os modelos está imóvel e Canário caminha pelo campo com o rebanho.

Na imagem seguinte, Canário atravessa seus animais pela rodovia federal e continua caminhando em meio ao quente agreste e a vários outros outdoors espalhados pela cidade. Finalmente, Canário fala à câmera sobre como trabalha no que gosta e não pensa no dinheiro, contrapondo-se à população que trabalha com o jeans. Canário, sim, parece ser senhor do seu trabalho.

Estas sequências, tanto de João como de Canário, funcionam como respiro no documentário, seja pela paisagem sonora presente (os ruídos da zona rural, da natureza, dos animais, do vento), seja pelo uso mais frequente de planos gerais e longos para apresentar a

zona rural da cidade de Toritama. Esta é uma forma de contrapor os ruídos e aos movimentos das máquinas de costura na região central da cidade.

O narrador, mesmo que não esteja presente na totalidade do filme como apresentador das imagens, é uma peça importante da narrativa. Seus comentários, reflexões e lamentações contrariam as imagens que vemos. Sua luta particular contra a profusão de gestos automáticos favoráveis à produção em massa na “capital do jeans” mobiliza o tom questionador e problematizante presente no filme, ainda que a abordagem das entrevistas seja muito sensível aos depoimentos captados, à vida das pessoas de Toritama.

3.4 IMAGENS QUE PARTICIPAM DO JOGO SOCIAL

De todas as formas pelas quais o narrador/realizador se posiciona e comenta o filme, participando ativamente da sua construção, uma das mais destacadas é na primeira entrevista, quando questiona o homem que surge na cena e que não deixa uma mulher entrevistada, sua sogra, falar. Essa interferência, ou mediação, é bastante significativa, pois a mulher aceita a ponderação do realizador/entrevistador e se apodera da imagem, transformando-se também em uma agente da tomada e até mesmo da edição. Ela se conscientiza do seu papel na tomada e reativa seu protagonismo na filmagem. Assim, se antes ela era entrevistada no fundo do quadro, em um plano geral bem aberto, agora, na condição de ser a entrevistada principal (e não mais o genro que se intromete), ela se aproxima da câmera, seu corpo cresce na imagem, como quem exige o direito de ser ouvida, de pertencer à imagem antes de qualquer outro elemento do quadro; ainda que a intromissão continue, porque seu genro continua falando com a equipe mesmo após ser questionado pelo diretor.

Essa imagem, gravada em dois planos, editados por dois *jump cuts*, é um exemplo de tomadas próprias do gênero documentário, pois são frequentemente gravadas em espaços difíceis, com posicionamento precário (para a equipe e até para a fruição e construção da imagem). Isto porque o mundo das pessoas filmadas deve ser interrompido o menos possível (suas narrativas, encenações cotidianas), mesmo que de alguma forma venha a ser modificado pelos aparatos instalados no local. Especialmente no documentário, é fato que também existe a urgência dos eventos, a necessidade de se gravar momentos que acontecem fora do filme, alheios à produção audiovisual, mas que os produtores, a partir de seus conceitos pré-definidos,

devem capturar. Não é que a imagem do documentário seja sempre precária⁴⁹ e improvisada, mas muitas dessas imagens encontram força e expressão nessa dificuldade de encaixe no cotidiano de outras pessoas. A opção dos realizadores do filme por manter essa cena revela o desejo por uma realidade mais crível⁵⁰, pela exibição dos riscos que podem interromper uma filmagem e a compreensão de que é possível estabelecer certos controles no caos do mundo. Ademais, o fato de essa sequência ter somente dois cortes explicita a vontade do realizador em deixar os eventos acontecerem. A ausência de mais cortes reforça a ocupação do mundo real na tomada e, conseqüentemente, no filme. As ideias *bazinianas* sobre a montagem proibida encontram aqui um exemplo importante, já que as ações do quadro não poderiam ser interrompidas ou editadas – a montagem é interna, está dentro do quadro, a partir das ações, movimentos e conflitos que surgem.

A dificuldade dessa sequência se assemelha à dificuldade encontrada pelos realizadores de *Górgona* ao filmarem a cena em que os atores cantam uma música no camarim, e a câmera, impossibilitada de enquadrar tudo em um plano geral, deve seguidamente ir de um lado a outro, tentando capturar o momento adequado em que cada ator se expressa. Em ambas as cenas, há uma dificuldade relacionada à presença física dos realizadores em um espaço diminuto, o que é um risco para a filmagem, para o registro de eventos importantes para os documentários. Mas é também a partir dessas dificuldades que a originalidade das sequências toma corpo. Quando a câmera procura observar com mais atenção os eventos à frente, em um estilo mais observacional, a principal dificuldade é justamente aquilo que pode interromper a relação entre câmera e objeto filmado. Ou seja, nos exemplos descritos, a câmera adquire importância e protagonismo maiores. Como as limitações de filmagem são evidentes, a equipe deve encontrar o melhor local para a filmagem. A câmera se torna aliada da montagem ao procurar controlar e registrar eventos que sejam pertinentes às ideias prévias dos realizadores.

O que também caracteriza esse plano como uma imagem pertencente ao campo documentário é a presença do realizador. A enunciação da equipe na voz do diretor que fala ao gênero é um momento de controle que é revelado na (ausência de) montagem. Há uma dificuldade que os realizadores do filme inserem na obra: o gênero não para de falar e chega a manter uma conversa lateral com a equipe fora de quadro enquanto a mulher fala agora mais

⁴⁹ É importante explicar que o termo precário é utilizado no sentido de que não há muito tempo disponível para a construção e organização da cena, como na ficção. Há certa urgência na produção dessas imagens, mas isto não quer dizer que elas não encontrarão seu rigor e sofisticação estética.

⁵⁰ Pensamos, principalmente, nessa passagem de Comolli: “O que acontece quando, por exemplo, um encontro é filmado? [...] Do ponto de vista documentário, eu sei que o encontro de fato aconteceu, pois foi filmado, mas sei também que o encontro é real, pois de outro modo não poderia ter sido filmado. A dose de realidade, se assim posso dizer, é aqui mais forte. A crença nessa realidade filmada é maior” (2008, p. 171).

próxima à câmera. Há um desafio que também é do registro sonoro da entrevista, e este tipo de problema técnico é muito presente em produções de documentário - questão que nos remete a Comolli e à preocupação de "como fazer para que haja filme?" (2008, p. 169).

O gênero, como ator social, permitiu sua participação na filmagem, foi autorizado a estar presente e quis inscrever sua narrativa no filme, tornando pública sua *mise-en-scène*. Inferimos que ele pode não estar completamente ciente desta participação e de seus efeitos. O duelo entre as vontades dele e as preferências estéticas do realizador é que figuram nessa sequência, é o que permite diferentes leituras sobre a cidade, sobre o trabalho e sobre as relações entre as pessoas filmadas. Esse risco ao filme acaba se tornando mais uma camada de significados, enriquecendo sua narrativa sobre aquelas pessoas e aquela cidade.

Comolli afirma que:

[...] talvez o específico do procedimento do documentário é que ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: a relação com o outro. Essa posição frágil parece ir de encontro à noção de *mise-en-scène*. No entanto, é essa contradição que funda nossa prática (2008, p. 88).

Ademais, o mesmo autor afirma que:

[...] as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências [...] (2008, p. 56).

Logo, na sequência analisada, o realizador não pôde controlar completamente a cena, dado que as encenações presentes se colocaram no espaço, insistiram em aparecer, mesmo que dirigidas em uma entrevista. Há um certo não-controle dos eventos, a presença do realizador que busca dirigir "corretamente" as ações e uma resposta das personagens – no caso, a mulher que se impõe e o seu gênero que, finalmente, se cala, dialogando com outros membros da equipe no fundo da imagem. Por isso, esta cena é tão significativa: ela ilustra o modo de operar da *mise-en-scène* documentária, da qual participam os imprevistos mais significativos de uma entrevista (o risco, a interrupção), de um encontro. Bem como a presença e a tentativa de reação dos realizadores face aos acontecimentos filmados e o uso da montagem como produtora de significados a partir da relação filmada. A realização do documentário então corre um risco, pois a violência do dispositivo que filma (como filmar sem invadir?) encontra a violência do sujeito filmado, que pode esconder-se, interromper a filmagem, escapar, discordar do processo, gaguejar durante uma entrevista ou simplesmente emudecer. Sobre estas coisas, nada se pode fazer (2008, p. 69). Contudo, essa dificuldade, a falta de controle, é integrada ao processo da montagem. Ela participa e toma corpo no filme. A obra, então, dá visibilidade a sua própria dificuldade em ser uma obra audiovisual. Como muitos documentários, esse filme também

tematiza as suas próprias dificuldades de fazer-se um filme que se debruça sobre realidades pré-existentes.

Em muitos documentários, a interação entre equipe de filmagem e atores sociais é filmada, e as dificuldades inerentes a esta situação tomam forma no filme. No momento da montagem, muitos realizadores decidem por manter esses momentos de tensionamento entre o cinema e o mundo.



Imagem 23



Imagem 24



Imagem 25

Os filmes documentários não são apenas abertos para o mundo: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda (COMOLLI, 2008, p. 170).

A relação do documentário com eventos mundanos tem diferentes formas de se revelar. Há, por exemplo, momentos em que os documentaristas se apropriam de imagens alheias que participam da estrutura do filme, de modo que estas filmagens, realizadas pelos próprios atores sociais do filme, ressignificam a obra.

No momento próximo ao clímax do carnaval, a equipe de filmagem aparece na tela, porque – sabemos através do narrador – em troca de colaborarem economicamente para a viagem da família de Leo, ele gravaria tudo referente ao seu passeio. Esta imagem é gravada pela família de Leo no carro, e vemos Marcelo Gomes e sua equipe com câmera em punho. Ele diz: “Filmamos o trabalho, eles filmam o lazer”. Não é que exista um convite a Leo para que seja um dos realizadores do filme, como se se tratasse de uma coautoria, mas é inegável que este é um momento-chave do documentário, ainda que estas imagens pertençam, finalmente, à montagem da equipe do filme. A falta de controle no momento da filmagem é compensada na montagem, quando o material será selecionado.

O lazer da família de Leo, o carnaval filmado em seu momento de descanso, não se assemelha às imagens dirigentes sobre os carnavais brasileiros: não são as escolas de samba do sudeste do país, nem as multidões aglomeradas nas metrópoles nordestinas ou as festas regionais de outros pontos do Brasil, mas pequenas festas, bastante improvisadas e espontâneas, em ruas de paralelepípedo próximas à praia. Vemos Leo na praia pescando, ou numa canoa, e

na casa onde estão hospedados, comendo, bebendo e cantando músicas sertanejas. Destas imagens de um carnaval tão particular, destaca-se o momento em que ele filma um senhor idoso da família na rede. Este demonstra certo descontentamento por ser filmado, por atrapalharem seu descanso, mas percebemos, cada vez mais, que Leo parece saborear o ato de gravar outra pessoa, a ponto de dizer, antes do corte para outra cena, que está gostando de filmar o senhor na rede, como se descobrisse, como um cineasta amador, o prazer do exercício do olhar.

Essa sequência do carnaval filmado por Leo, um habitante de Toritama e não um membro da equipe de filmagem, é o ponto de virada do filme. Porque se antes era a equipe que filmava o trabalho daquelas pessoas envolvidas na produção de jeans da cidade, agora são as próprias pessoas, na figura de Leo e da família, que gravam o seu descanso, o seu lazer, o momento em que estão distantes das máquinas de costura das fábricas e facções. Inegavelmente, há um convite a maior participação no filme, já que ele é operador e produtor daquelas imagens. Sem ele, elas não poderiam existir, ainda que a montagem, sempre produtora, selecione alguns momentos do material bruto de Leo. Também há certo respeito pela intimidade da família, se pensarmos que o descanso é algo raro entre os habitantes de Toritama e o feriado do Carnaval é o único escape possível.

O carnaval, tal como podemos entendê-lo a partir da realidade brasileira e, para nosso interesse, considerando as reflexões que Bakhtin fez sobre a cultura popular a partir da obra de Rabelais, é o momento de festa alegre, de riso. É, nas palavras do autor russo, "a segunda vida do povo [...] É a sua vida festiva" (1987, p. 20).

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (1987, p 19).

Para os habitantes de Toritama como Leo, o Carnaval é o momento do ano em que podem viver a partir de outras regras, que não a do trabalho incessante na cidade pernambucana. Não é só o momento de descanso, mas de viver uma "segunda vida", a partir de uma "dualidade do mundo", como define Bakhtin. Essa vida dentro do carnaval é completamente diferente da vida em Toritama, onde o trabalho sem padrões, como já comentamos, apesar das vantagens que os moradores da cidade não cansam de proclamar, ocupa o cotidiano integral de suas vidas, suas casas e cômodos mais íntimos. Este trabalho define de forma contundente a vida de uma

cidade que se ocupa, absoluta e diariamente, da confecção do jeans. Não é por acaso que não existe um carnaval organizado dentro da cidade, porque ele não pode existir ali: o espaço urbano é dia e noite ocupado pelo trabalho, e o carnaval é a negação da vida regrada, organizada, oficial, institucional. Este importante evento nacional não pode conviver ali, onde o espaço é densamente ocupado por pequenas e médias fábricas de costura. Por isso, os dias que antecedem ao carnaval são de bastante movimento e alvoroço: toda a cidade deseja sair dali e buscar o momento de liberdade do trabalho incessante. Como o próprio título do filme parece sugerir, é como se todo o trabalho de um ano inteiro só fizesse sentido porque existe o momento do carnaval. O verbo *guardar*, presente no título, parece ter o sentido de guardar o corpo (em constante funcionamento a serviço do trabalho) para o carnaval, para outra forma de vida; mas também pode indicar a ideia de guardar o dinheiro, de economizar (o que autoriza o trabalho incessante) para possibilitar a viagem para o carnaval. Há tanto desejo por estar distante da lógica do trabalho em Toritama, mesmo que durante uma semana, que as pessoas vendem seus pertences para viajar, e entendem que, de volta ao trabalho longo, repetido, por vezes pesado, podem recuperar seus objetos antigos.

3.5 OUTROS (E)FEITOS DA MONTAGEM

Em alguns momentos do filme, as sequências são produzidas a partir de uma montagem que não é narrativa, mas, segundo alguns teóricos como Marcel Martin, expressiva (2005, p. 167). Não pretende narrar acontecimentos ou apresentar um tema, mas fazer sentir ou pensar a partir de associações mais livres entre as imagens. Este tipo de montagem não faz necessariamente a narrativa seguir, avançar numa lógica dramática estabelecida. Logo após a primeira entrevista, em que a mulher disputa com seu genro o protagonismo do plano, há uma sequência de tecidos, máquinas, costuras, cortes e sons, como se fosse um resumo audiovisual dos movimentos das mãos ao utilizar as máquinas de costura e outros objetos de trabalho. São planos mais curtos, atravessados por este trabalho singular e que se aproximam da ideia de montagem métrica de Eisenstein, pela qual "o critério fundamental desta construção são os comprimentos absolutos dos fragmentos" (2002b, p. 79). Em outro momento, no começo do filme, logo que vemos imagens de algumas facções, há uma verdadeira "chuva" de calças e tecidos jeans em frente à câmera, em um plano único, que retornará no plano final do filme. Não fosse o contexto ao qual somos apresentados desde o começo, essa imagem de peças de jeans caindo – e que não é facilmente identificável – poderia nos deixar um pouco perdidos,

como se estivéssemos diante de imagens abstratas de um filme experimental. Ainda, a sequência guarda uma lógica de continuidade de objetos e espaços particular, como se pode notar:



Imagem 26



Imagem 27



Imagem 28

Nessa sequência de três planos diferentes, o primeiro plano, geral, só termina quando o homem à direita do quadro joga a pilha de jeans no chão. Em seguida, vemos o plano dos jeans como se fosse o movimento das águas de uma cachoeira, movimentando-se sem cessar, de cima para baixo - a repetição do jeans caindo refere-se, também, às repetições do modo de trabalho. Não vemos de onde eles caem e para onde vão. Ao fim, o plano dos homens passando ferro nas peças.

Podemos verificar que há fortes associações entre eles, mas não no sentido de um *raccord* clássico de tempo e espaço, no qual um objeto, um espaço ou um movimento ligam os planos. O que vemos é uma associação mais livre de transformação e destino da mercadoria, cuja trajetória acompanhamos, ainda que de forma quase abstrata. Ou seja, o que a sequência parece nos mostrar, ou nos faz pensar, são as diferentes divisões sociais do trabalho no filme, tanto do ponto de vista dos operários como do jeans. No primeiro plano, um homem joga o monte de jeans no chão e, quase que junto a este gesto, há um corte para os jeans caindo. Em seguida, os jeans estão nas mesas e os homens passam o ferro. O que une os três planos, seu objeto de continuidade, é o produto dessas fábricas, o jeans. Claro que existe e é produzido o efeito da continuidade, porque elementos de um plano são vistos nos seguintes, mas ele é bastante livre. Participa a continuidade no movimento interno dos planos, mas também a ideia de transformação da mercadoria de matéria-prima em “ouro azul”. A montagem, nessa sequência, funciona tal como uma linha de montagem fabril, de produção de mercadorias, de divisão do trabalho que começa na matéria-prima e se desenvolve à medida que o produto adquire outras qualidades, valor agregado. Só podemos compreender a dinâmica do trabalho dessa fábrica a partir deste jogo em que a montagem revela os principais objetos das fábricas de Toritama: mãos, máquinas, jeans, corpos em trabalho. Nesse caso, a montagem faz questão

de demonstrar – evitando o didatismo – o processo de confecção de jeans. Ela cumpre um papel de criadora de ideias, e "preenche uma finalidade expressiva e não unicamente descritiva"(MARTIN, 2005, p 183).

3.6 VISÕES DE DENTRO DO PROCESSO E POTÊNCIAS SUBVERSIVAS

Marcelo Gomes, diretor e a voz do narrador que ouvimos no filme, explicou, em entrevista para um canal no YouTube⁵¹, sua inserção no filme como narrador. No entanto, antes de descrever e comentar o conteúdo da entrevista, é preciso considerar que a *voz over* do cineasta, presente em algumas partes do filme, cumpre função muito diferente se comparada ao seu uso em documentários do chamado período clássico. Nestes, a *voz over*, sempre onipresente e atuante, era presença importante para ilustrar, descrever e dar significado às imagens. A voz do narrador em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* é uma voz que não fala necessariamente das imagens, tratando de explicá-las, mas fala ao lado delas, como se habitasse, às vezes de maneira incômoda, aqueles mesmos lugares. Trata-se de uma voz que faz comentários sobre a memória pessoal do lugar, sobre as impressões do que vê e sente ao estar ali, mas que não cumpre uma função didática, de descrição do que vemos. Não é uma voz que organiza as imagens em determinados lugares e significados, que as encaixa em sentidos específicos para a narrativa. Esta *voz over* não está necessariamente acima das imagens e justamente por aparecer apenas em alguns momentos, é mais fragmentada, como a memória do realizador que uma vez já esteve ali, naquela região que mudou completamente. Logo, esta voz do narrador não é mais importante do que as vozes dos entrevistados e as imagens do cotidiano de Toritama: ela é mais um elemento que participa da narrativa do filme.

Este gesto de entrar no filme, aliás, é um elemento mais comum em certos modos de documentário do que na ficção. Afinal, o que seria entrar no filme? Existe certa necessidade de ouvirmos ou vermos o realizador? Nesse caso, o diretor explica na entrevista que sua família nasceu a poucos quilômetros de Toritama e, como já foi dito, seu pai visitava frequentemente a região. Ele também diz que algumas pessoas não quiseram ser entrevistadas, o que é uma dificuldade frequente do documentário. Em determinado momento do processo de

⁵¹ Entrevista Marcelo Gomes
<https://www.youtube.com/watch?v=dg8XYagmwAY>

desenvolvimento de intimidade com os habitantes da cidade – portanto, antes de começarem as filmagens – o diretor chegou a descobrir que ali morava um primo distante. Assim, sentiu necessidade de estar mais presente, através não só da sua voz nas entrevistas, como interlocutor, mas colocando sua voz no filme, porque tinha memórias pessoais daquele lugar e de um tempo que já não existe mais.

Outro fato comentado é que ele tinha dúvidas se o filme teria como método exclusivamente as entrevistas, ou se também se caracterizaria por um certo tipo de meta-cinema (o que ocorre quando ele muda a trilha sonora do filme no momento das mãos na máquina de costura, revelando o processo de produção da obra). Ou ainda, se seriam só mesmo observações do cotidiano das pessoas, um documentário expositivo. Ele diz que decidiu filmar livremente e que de certa forma os entrevistados escolheriam como o filme seria. Isto talvez seja um dos fatos que explica a dificuldade da filmagem e o uso do controle a favor da narrativa, porque é justamente a partir do obstáculo de apresentar as pessoas durante o seu momento de trabalho, esse risco de algo dar errado, que a narrativa se constrói. As cenas anteriormente analisadas neste texto apresentam todas as contradições inerentes aos processos de trabalho na cidade.

Estes elementos da feitura do filme de Marcelo Gomes reforçam a ideia geral, presente no livro de Sergio Puccini, nas reflexões de Patricio Guzmán e nos muitos escritos de Comolli, de que o documentário, durante a filmagem, é um processo aberto. É como se a realidade filmada, as pessoas em cena, atuando em suas próprias vidas, dessem pistas e dicas sobre o que o filme deve ser, como deve ser. É dizer: como estas vidas reais podem caber em uma narrativa, em um discurso audiovisual. Não é que não exista organização, ponto de vista e roteiro, mas as etapas se misturam e a ideia é "escrita" por realizadores e atores sociais no decorrer da produção. A maneira como as entrevistas são filmadas em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* é a única forma daqueles atores sociais estarem no filme. Portanto, é a única maneira do filme acontecer. Essa dificuldade se torna força criativa, produção de sentido e reflexão importante sobre o avanço da precarização do trabalho no agreste nordestino.

[...] eu não acredito que a prática documentária - pelo menos aquela que implica outros seres de linguagem - possa se estabelecer em outro lugar que não aquele da perda de controle e de comando que faz com que você, que está sendo filmado(a), se entregue ao filme, e que eu, que estou filmando, igualmente lhe entregue o filme que está se fazendo com você, em torno de você [...] (COMOLLI, 2008, p 158).

Esta reflexão de Comolli traduz perfeitamente as ideias presentes no filme de Marcelo Gomes. Trata-se de um filme sobre Toritama, sobre seus habitantes e seu entorno, mas também é um filme sobre as relações interpessoais e isto inclui o realizador, que se tornou uma presença quase imprescindível em muitos documentários a partir dos anos 1960. Como em um jogo, o

controle é perdido e recuperado constantemente, pois há um compartilhamento de fatos, de palavras, de relações e olhares, e a câmera não é somente testemunha, mas participa e produz imagens a partir desses encontros. Nesse filme, os sujeitos filmados encontram lugar e protagonismo de diferentes formas, chegando a comandar o destino das imagens. O ápice deste comando, como vimos, são as filmagens amadoras de Leo, e o cinema brasileiro possui exemplos proeminentes desse tipo de procedimento⁵² no qual os sujeitos filmados recebem câmeras para filmar e se tornam, também, produtores de imagens. Em outros momentos, os entrevistados tomam conta do discurso, refletem sobre o trabalho, sobre a cidade, sobre suas próprias relações. Os realizadores e a montagem, nesse caso, libertam as amarras do controle e deixam a *mise-en-scène* alheia fluir – sempre, é preciso dizer, a partir de enunciados algo estabelecidos, que dialogam com as intenções criativas dos realizadores.

Assim como Marcelo Gomes invariavelmente reflete em sua entrevista, Silvio Da-Rin afirma que "para 'tornar visível o invisível', o cineasta deve abdicar da utopia de um reflexo especular do 'real' e assumir o seu papel mediador" (2004, p. 147). A mediação da câmera e do realizador de *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* possibilitam e produzem as imagens do filme: interativas, observacionais, reflexivas. Através deles, conhecemos parte da realidade dos habitantes de Toritama, que são convidados e provocados pelo filme a narrar suas vidas e refletir sobre elas. A narrativa nasce desta interação, e o filme é então produzido, retrabalhado na montagem. Nesse sentido, filmagem (câmera) e pós-produção (montagem) são os meios essenciais de busca e produção de significados.

Ao abordar o tema do trabalho na pequena cidade de Toritama a sua maneira, o filme parece oferecer uma alternativa à lógica da produção de jeans local, do ponto de vista enunciativo. Não é necessariamente um filme sociológico sobre as relações de trabalho, porque nele surgem vários outros elementos, ligados à memória, ao tempo, aos anseios e desejos. Da relação de forças que surge em cada enquadramento do filme, em cada movimento controlado dos sujeitos filmados e em cada frase do narrador, deriva uma linha de fuga, uma possível saída, um fechar os portões das facções e sair à rua, sentar-se à calçada e olhar as motos ou as carroças cruzarem o asfalto. O Carnaval, mesmo que presente e relevante, funciona como hipostasia frente à problemática da falácia do empreendedorismo individual, seja no agreste nordestino, seja na metrópole brasileira. Não é à toa que um dos planos mais impressionantes do filme (pelo enquadramento, pela reunião de corpos, pela beleza dos encontros fortuitos) se dá à frente de uma facção que parou de funcionar por um tempo. Ali, reunidos na calçada, os colegas de trabalho (agora, amigos?) podem finalmente matar o tempo, cruzar os braços, calar a produção

⁵² Pensamos, sobretudo, em *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento, e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro.

das máquinas de costura e, por alguns momentos, observar outros movimentos da rua. É como se esses trabalhadores, coletiva e acidentalmente, descobrissem que finalmente podem fazer outra coisa, durante as longas jornadas de trabalho, além da produção do jeans.

A breve interrupção das engrenagens cotidianas que gerem a lógica da vida em Toritama – e que não é produzida pelo filme, mas a partir de um imprevisto –, o cruzar os braços agora descansados em frente a facção de André, encontra proximidade nas experimentações de Eisenstein no filme *A greve* (1925), quando o cruzar consciente dos braços dos trabalhadores, por conta da exploração e dos maus-tratos, interrompe as engrenagens das fábricas. É o clássico movimento político dos braços, que é seguido pela fusão utilizada na montagem e a pausa na produção das fábricas, ao vermos o movimento cada vez mais devagar da roda justaposta aos braços cruzados. É necessário marcar a devida distância entre as propostas desses dois filmes, mas é inegável que eles se assemelham ao revelar, cada um em sua época, as variabilidades das condições de trabalho e de como essas relações ainda produzem precarização e alienação.

No filme soviético, a ideia de um novo mundo socialista prometia a esperança de um futuro mais digno aos trabalhadores e ao povo russo, na época conscientes de seus poderes políticos. Em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*, o movimento é involuntário e um imprevisto pausa a dinâmica intensa do trabalho, mas a sua dimensão social é tão complexa que as fronteiras entre descanso e trabalho são muito tênues, e a única consciência de direitos do trabalho, o único possível ganho da classe trabalhadora, é a possibilidade de eliminar a figura do patrão. Nas duas obras, há efeitos de sentido produzidos pelo enunciado audiovisual, sobretudo pela montagem, que dão conta de fazer uma crítica social considerável ao estado de coisas vigente. Não é à toa que a ideia *eisensteiniana* de “choque” tem um componente subversivo, disruptivo e manifesto. É um artista e um conjunto de ideias que dialoga com o seu tempo, superando algumas contradições da sociedade no começo do século XX. Não é diferente no filme de Marcelo Gomes, apesar de vermos aqui um projeto de documentário muito menos ambicioso do ponto de vista político, mas ainda assim perspicaz, coerente, robusto. O lado negativo da temática deste documentário é que, atualmente, quando não há estabilidade e hierarquia definidas no campo de trabalho, a dominação e o ritmo são ditados pelas máquinas, pela produção precarizada, em massa, pela sobrevivência. Portanto, o documentário *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* é capaz de dialogar criticamente com a história do cinema e com a história dos meios de produção.



Imagem 29



Imagem 30



Imagem 31

4 CAPÍTULO 4 - A CIDADE É UMA SÓ? (2011): MONTAGEM CRÍTICA ÀS IMAGENS CONFORMADORAS DO PASSADO

O documentário *A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queiroz, talvez seja a obra documentária mais singular presente na pesquisa desta dissertação, pois é o único dentre os filmes analisados que utiliza imagens históricas de arquivo. Estas imagens se referem às questões de moradia na construção da capital federal, Brasília. Também é um filme cuja montagem, a partir da apresentação de diferentes sujeitos filmados, cria um ritmo de alternância narrativa bastante dinâmico. Produz-se um efeito de cenas e ações paralelas ao vermos intercaladas as trajetórias de cada um dos participantes. Enquanto um dos sujeitos filmados dirige pela região periférica da capital (Zé Antônio), outro trabalha na limpeza e organiza sua candidatura política (Dildu). Eventualmente, eles compartilham cenas. Por outro lado, Nancy é entrevistada e possivelmente conduz a narrativa, pois suas experiências de criança moradora das invasões nos anos 1960 e 70 e mudança forçada para a Ceilândia, cidade-satélite, constitui um núcleo importante da obra. A estes elementos somam-se as peças musicais presentes no filme, através de músicas cantadas por alguns personagens. Existe a música composta durante o filme, para a campanha do candidato Dildu, o jingle que dá título à obra e uma outra que é uma peça musical irônica sobre a condição dos marginalizados da cidade em relação ao plano-piloto; estas duas, apresentadas pela voz de Nancy.

Este documentário retrata com bastante ironia e complexidade um dos temas mais problemáticos da organização do Brasil moderno: as contradições da construção da capital federal. Para este grande feito arquitetônico nacional, foi necessária uma mão-de-obra oriunda de todo o país, que se deslocou até o planalto central e se alojou nos limites do Plano Piloto, buscando moradia próxima ao trabalho de construção da cidade planejada. Então, o governo e os meios de comunicação, cientes dos problemas vindouros da instalação dessas ocupações já tachadas de favelas, criou uma campanha de erradicação de invasões (CEI) e enviou compulsoriamente os habitantes indesejados para as zonas mais distantes (também inóspitas). Este é o processo que corresponde à criação da Ceilândia, uma das cidades-satélites de Brasília. Com a promessa de uma vida melhor, porque estariam instaladas e teriam casas de alvenaria, as pessoas foram obrigadas a deixar uma localização mais privilegiada (e que é rota de voos nacionais e internacionais, segundo explica Nancy) e se alojar em lugares sem qualquer tipo de equipamento público instalado, verdadeiros vazios periféricos, secos, no interior do Brasil. As ocupações eram provavelmente uma mancha incômoda na paisagem da nova cidade. Assim, tanto as empresas responsáveis pela construção da nova capital federal (entre elas, a Novacap,

uma empresa estatal criada para este fim) quanto os meios de comunicação da época defendiam a remoção daquelas pessoas para um lugar, segundo as lembranças de Nancy, "decente". Dessa maneira, o filme utiliza imagens de arquivo, momentos observacionais, filmagens de situações de rua, entrevistas e peças musicais para retratar e refletir sobre a construção da cidade e o estado atual da região.

4.1 A MONTAGEM E SEUS EFEITOS RÍTMICOS EM A CIDADE É UMA SÓ?

Não se pode falar dos recursos à montagem em um documentário sem que se leve em conta a forma como a narrativa se apresenta, seu processo enunciativo. No caso de um documentário, a relação com os sujeitos filmados e como eles se articulam no filme é sempre um primeiro passo para entender como a obra se pretende ser vista e até compreendida, ainda que as ideias apresentadas sejam sempre território de debate e de reflexão. Dito isto, de todos os filmes analisados neste trabalho, o documentário em questão parece ser o que reúne a maior diversidade de ferramentas audiovisuais para compor seu discurso. Já comentamos o uso, sobretudo na primeira parte, de material de arquivo, de imagens anteriormente gravadas e editadas na época de alguns dos acontecimentos mais importantes revelados. As imagens de arquivo desse documentário serão analisadas em breve, pois a singularidade deste tipo de material merece uma reflexão à parte. Outro elemento de análise que será explorado mais adiante é o filme utilizar entrevistas com apenas uma personagem. Afinal, entre tantas pessoas, a escolha por uma única voz de autoridade para construir as principais ideias presentes traz uma singularidade à obra que fundamenta os movimentos narrativos.

No entanto, durante grande parte da sua duração, prevalece no documentário o modo observacional, caracterizando que a câmera esteja presente numa cena próxima a eventos e pessoas importantes para a narrativa, acompanhando de perto como uma testemunha privilegiada. A título de exemplo, indicamos que quase todas as cenas em que vemos Zé Antônio procurando lotes disponíveis para venda e revenda, seja caminhando ou dirigindo o carro, a câmera está próxima dele, filmando suas ações, quase sempre ao seu lado. Entretanto, em poucas vezes há entre ele e a câmera alguma interação, troca de ideias ou palavras, de maneira que o gesto do personagem revelasse o processo de produção da obra, ainda que ele não pareça se incomodar com a presença do aparato cinematográfico. Apesar de a realização do filme não demonstrar ter a intenção de estar invisível frente aos eventos nos quais o sujeito filmado participa – na verdade, em vários outros momentos, principalmente com Nancy, há

interações com o diretor –, os momentos de observação são bem construídos e a câmera sempre busca uma posição estratégica para a captação de imagens. Há somente um momento no qual Zé Antônio interage diretamente com a câmera, quando a pede que fique no carro enquanto ele vai negociar a compra de um lote, porque o vendedor poderia sentir-se incomodado.

Nas primeiras imagens, Zé Antônio caminha por regiões verdes, rurais, com poucas construções e casas sem reboco, procurando endereços de lotes à venda, conversando com um vendedor sobre as possibilidades de compra de terrenos e sua divisão em loteamentos menores. A conversa indica que a paisagem se modificará bastante em um futuro próximo. Nesse começo, prevalece o fundo verde, o céu azul, vazio de construções, possivelmente um cenário parecido com a Ceilândia dos anos 1970. Em planos abertos, essas primeiras imagens de um documentário sobre Brasília mostram uma imagem pouco habitual da capital federal: seus entornos, suas periferias, sua condição de cidade planejada erguida sobre o verde planalto central. Assim vemos o horizonte verde do espaço natural.



Imagem 32



Imagem 33



Imagem 34

Primeiras imagens do filme: zonas verdes, território de loteamento, ruas sem asfalto: os espaços por onde Zé Antônio transita.

Nas sequências em que vemos Zé Antônio dirigindo, procurando terreno, negociando por telefone, comentando sobre as mudanças na paisagem da periferia da capital⁵³, a montagem não se evidencia através do corte ou de qualquer outro efeito de trucagem. Nestes momentos, a montagem não notabiliza o seu gesto, revelando suas operações. Em parte, isto se dá por conta do modo observacional, muitas vezes discreto, em que há cortes, mas regidos por uma lógica narrativa, descritiva, na qual prevalecem os objetos e espaços da cena, a continuidade das ações de Zé Antônio. É uma montagem que não busca criar significados além da compreensão da lógica narrativa. Poderia se dizer que a montagem parece respeitar o conteúdo e os sentidos já captados pela câmera, que é, no documentário, uma das instâncias de produção de sentido mais importantes.

⁵³ "O povo quer morar, né?", diz, ao dirigir por regiões periféricas, surpreso com as novas construções.

Em praticamente todas as cenas em que a câmera observa ativamente as andanças de Zé Antônio, a montagem se organiza de tal forma que prevalece uma continuidade espaço-temporal (muito frequente no modo observacional), e não uma continuidade lógica, relacionada a um argumento ou a uma exposição, tipos mais frequentes no documentário clássico (NICHOLS, 1997, p. 73–74). Nesse filme, nessas cenas especificamente, não é a exposição de uma ideia ou de um discurso sobre algo que prevalece, mas o desenvolvimento de ações e de falas dos sujeitos filmados. Inclusive, Bill Nichols aproxima o modo observacional e sua construção de cenas à ficção narrativa clássica, pois "cada cena apresenta uma plenitude e unidade tridimensionais, nas quais a situação do observador está perfeitamente determinada. Cada plano respalda o mesmo sistema global de orientação em vez de propor espaços que não guardam relação entre eles" (1997, p 73). Acompanhando as trajetórias de Zé Antônio, estamos lado a lado com ele, como se ocupássemos um dos bancos de passageiro. O espaço é sempre bem determinado pela presença dele. Porém, se examinarmos com cuidado, concordaremos com Jay Leyda que: "A montagem não é uma simples sucessão de planos, nem uma soma de seus conteúdos, mas produz algo novo, algo original" (LEYDA, 1964, p 12).

Pois é neste conjunto dos vários momentos, de diferentes cenas descontínuas e espalhadas ao longo da narrativa, nos quais vemos Zé Antônio trabalhando ou comentando sobre as novas construções da região, que entendemos uma das principais operações da montagem no filme. Vemos o personagem em situações semelhantes tantas vezes, repetidas, e a montagem é a principal operadora dessa repetição. Se é verdade que em nenhuma cena do cunhado de Dildu podemos singularizar o trabalho dos efeitos da montagem, seus cortes e associações entre planos, é no todo, no conjunto dispersado e separado pela narrativa, o lugar de maior significação e mobilização de uma ideia fundamental. É nesta constante repetição o momento de sua revelação, reforçando e reiterando a questão central do filme: as condições excludentes de moradia da capital federal, que não acabaram com a criação das CEI. Pelo contrário, é o início da segregação. Zé Antônio é um sobrevivente da especulação imobiliária e da dinâmica dos loteamentos, ele vê na precarização da moradia das cidades periféricas de Brasília uma oportunidade de se manter. A repetição das cenas de Zé Antônio tentando agenciar vendas de lotes pelas regiões próximas a Brasília é a repetição inabalável dos problemas de moradia dos que pretendem viver próximos à capital federal e conseguir um bom trabalho.

A montagem também mobiliza efeitos para além do corte ou da persistência do plano fixo e do plano-sequência. Como parte desse jogo de montagem do filme, também se constrói um ritmo dinâmico criado por um conjunto frequente de ações paralelas. É o que poderíamos denominar de o "enquanto isso" audiovisual, presente em boa parte do filme: o público acompanha a trajetória de ao menos três personagens importantes, que às vezes ocupam a

mesma cena. O filme alterna, em toda a sua estrutura narrativa, imagens de um personagem e depois de outro e parece se aproximar, assim, de alguns métodos de organização da narrativa mais roteirizados, presentes em filmes de ficção, nos quais o interesse do público se mantém por conta de um novo evento/situação apresentada, a partir de pontos de vista de cada personagem. É claro que essa alternância não é aleatória e não responde somente a uma estratégia de ritmo: ela também é dinamizada para efetivar certos efeitos de sentido, dos quais a repetição ocupa lugar importante, como já mencionado.

[...] o papel da montagem não é o mesmo em todos os filmes. A maior parte do tempo, ela tem, a princípio, uma função narrativa: a mudança de plano, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa facilmente (AUMONT; MARIE, 2003, p. 196).

Zé Antônio, como descrevemos, é totalmente construído a partir dessas cenas em que atua sem discursar, sem dar um testemunho sobre si mesmo, sendo um modelo exemplar de modo observacional dentro do filme. Ele é um sujeito filmado que está em ação a todo instante, dirigindo e caminhando, buscando lotes para comprar e revender, fazendo seu "corre", aproveitando a situação imobiliária particular das regiões periféricas da capital federal. Como espectadores, não sabemos nada mais sobre ele, a não ser pelas suas ações, repetidas durante todo o filme. Esse tipo de construção narrativa apresentada a partir de ações paralelas guarda sua diferença em relação à montagem paralela que Griffith⁵⁴ tornou famosa. Neste tipo de montagem clássica sistematizada pelo cineasta estadunidense, dois eventos em espaços distintos, com dois personagens ou mais, tendem a se encontrar no final; isto cria um suspense que mobiliza a participação do espectador, pois, de modo geral, um personagem vai ao encontro de outro para salvá-lo ou até para causar medo nos espectadores, caso haja antagonismos. É também a versão cinematográfica do "enquanto isso", quando pausamos o acompanhamento de um evento para focarmos em outro. No entanto, as ações paralelas presentes em *A cidade é uma só?* se apresentam mais como linhas de ação quase sempre independentes, que nos ajudam a compreender a narrativa, mas não possuem ligações mais estreitas e interdependentes entre as cenas que se seguem. Estas sequências intercaladas, de diferentes personagens em diferentes momentos, são encontradas em roteiros de filmes de ficção *multiplot*⁵⁵, mas também são muito

⁵⁴ David W. Griffith foi um cineasta americano, considerado por muitos o pioneiro da sistematização da linguagem cinematográfica. Griffith, que assinou a direção de mais de cem filmes, foi um dos primeiros a utilizar diferentes tipos de plano para diferentes situações (planos próximos, médios, gerais), além de ter utilizado com frequência a montagem paralela, que apresentava duas situações paralelas com personagens que se encontrariam no final. Em geral, esse tipo de montagem era utilizado em momentos de suspense.

⁵⁵ O *plot* é a palavra inglesa para enredo. Roteiros *multiplot*, por exemplo, têm como estrutura várias histórias independentes, com diferentes personagens. Um dos diretores que mais fez filmes com roteiros *multiplot* é Robert Altman (talvez o filme mais famoso, nesse sentido, seja *Short Cuts* – Cenas da vida).

comuns em documentários observacionais: dois casos célebres são alguns dos filmes do cinema direto americano, como *Salesman* (1969), dos irmãos Mayles⁵⁶ e até *Primaries* (1960), de Robert Drew⁵⁷. Nestes filmes, não são entrevistas que, apresentadas e reunidas segundo um tema, organizam a narrativa em blocos. São momentos de observação de alguns personagens e depois de outros. Há uma constante alternância entre as experiências de cada personagem, seus pontos de vista acompanhados pelos espectadores.

A quantidade de vezes em que é Zé Antônio é visto procurando, dirigindo e comentando lotes disponíveis na região nos faz crer que sua busca é incansável, que seu trabalho é exaustivo, e que esta situação é consequência das dinâmicas econômicas e sociais surgidas na região. Zé Antônio está condicionado pelo seu contexto social, é sua forma de sobreviver em meio à precarização dos trabalhos e à informalidade de loteamentos. A repetição de suas tentativas constantes de comprar e vender lotes só reforça o quadro de uma situação sem saída, que se repete constantemente, desvelando parte da tragédia diária da população vulnerável da região. Igualmente, a repetição da imagem de Dildu, cansado, dormindo, ocupando um assento em um ônibus que o transporta a Brasília e de volta à casa é, também, parte de um contexto muito maior; ou melhor, parte de um quadro permanentemente pendurado nas paredes brancas da capital federal. A solução oficial para o problema das invasões (re)produz os problemas estruturais de qualquer cidade no mundo subdesenvolvido, entre eles as longas horas no transporte público por conta da distância entre moradia e trabalho. Como efeito imediato e duradouro de políticas públicas higienistas – podemos utilizar este termo sem hesitar, pois denota o tipo de política governamental implantada em Brasília e em outras cidades brasileiras –, está a exclusão de grande parte da população da dinâmica social e econômica da área mais nobre da cidade, o Plano Piloto. A população marginalizada atualmente é filha/neta dos primeiros moradores das invasões, que construíram a capital federal, mas não têm chance de habitar seus principais edifícios. O grande problema social resulta também do fato de que essa população não pode dar as costas a Brasília, pois depende economicamente das suas principais atividades. Dildu e Zé Antônio são o retrato dessa dependência que revela exclusão, marginalização e modos de vida precários.

Assim como as sequências de Zé Antônio, repetidamente representadas, a imagem permanente de Dildu cansado também traz o mesmo efeito de sentido, o da repetição de uma condição social consequente da segregação socioeconômica e do descaso do poder público. Essas imagens de Dildu dormindo no ônibus ilustram o abandono da população de baixa renda,

⁵⁶ Nesse filme, acompanhamos ao menos três diferentes vendedores de bíblia, que visitam casas nos subúrbios, normalmente sozinhos.

⁵⁷ Nesse filme, acompanhamos as campanhas políticas de dois candidatos das primárias de 1960 do Partido Democrata: Robert F. Kennedy e Hubert Humphrey.

transportada para os limites da cidade, impossibilitada de usufruir tranquilamente dos equipamentos disponíveis no Plano Piloto, no centro, nos perímetros urbanos onde são oferecidas as melhores ofertas de trabalho. As imagens de Zé Antônio e de Dildu são as imagens da condição de muitos moradores das periferias do Distrito Federal.

As cenas de Zé Antônio em seu trabalho e de Dildu no transporte público, cansado, participam da dinâmica estruturante do filme criada pela montagem, que, através da alternância e repetição dessas ações, reitera a condição quase sem saída dos habitantes das periferias de Brasília.



Imagem 35



Imagem 36



Imagem 37



Imagem 38

Contudo, ainda que tanto Dildu como Zé Antônio sejam os componentes mais significativos dos processos de autoficção presentes no documentário, seus personagens são figuras muito presentes no dia a dia das periferias do distrito federal. O fato de que eles encarnam personagens para um documentário não desmobiliza a relação com o mundo histórico, com a realidade vivida pela população pós-CEI. Na verdade, como aponta Mariana Duccini (2015) em artigo sobre o filme, esses processos de autoficção presentes no documentário de Adirley Queirós são uma forma contundente de crítica aos processos históricos de remoção da população vulnerável da cidade. Uma crítica que:

[...] posta em cena, entretanto, é passível de estimular afetos identitários, convocar memórias e suscitar novos juízos sobre um evento que forjou subjetividades, mesmo que parcialmente à revelia daqueles que o vivenciaram (DUCCINI, 2015, p. 83).

O artigo de Mariana Duccini reflete sobre o sentido do dissenso e o conflito com as imagens de arquivo presentes no filme. Entendemos que boa parte do gesto político analisado pela autora é construído na montagem.

4.2 NANCY COMO SUJEITO PRINCIPAL DA ESTRUTURA CRÍTICA E DA MONTAGEM

Em algumas sequências, a narrativa de *A cidade é uma só?* funciona promovendo um resgate da memória coletiva, do que aconteceu entre 1968 e 1971, quando as ocupações foram desaparecendo e as pessoas foram realocadas nas cidades-satélites. É um dos possíveis efeitos do uso de arquivos fílmicos e fotográficos no documentário o de fazer reviver o passado, materializá-lo no tempo presente. São imagens, fotografias, materiais iconográficos da época, mas é o jingle da campanha das remoções que parece mobilizar diretamente essas lembranças. Quando Nancy canta na rádio o jingle que dá nome ao filme, alguns ouvintes entram em contato com a emissora e dizem se lembrar da música, solicitando inclusive acesso aos possíveis LPs lançados. Nancy chega a pesquisar materiais iconográficos em arquivos da cidade e encontra fotos da destruição das favelas. Ela acompanha um técnico de um arquivo fílmico e olha alguns negativos, tendo contato com a matéria mais antiga e primitiva do cinema: o rolo fotográfico. O seu papel na narrativa é determinante: ela é de fato a única entrevistada, a voz que dá maior sentido de realidade àquele momento histórico, porque ela viveu nas invasões quando criança e, depois, na Ceilândia. Através dela, o filme resgata, mobiliza o passado, podendo questioná-lo. Nancy é o único sujeito filmado do documentário que encarna uma postura e utiliza sua voz com autoridade para dizer algo informativo, direto, revelando dados importantes, baseados na sua experiência pessoal durante o início das CEIs. Sua entrevista é a lembrança pessoal da situação, a memória dos que podem contar, pois há uma clara dificuldade em reconstruir e reviver o passado (dificuldade do documentário?), já que o documentário - heroísmo? - aborda, então, um conjunto de narrativas do mundo que não são forçosamente adaptadas à operação cinematográfica. É porque isso que ele é obrigado a inventar formas de capturar o que cinematograficamente ainda não havia sido capturado. Digamos: uma obrigação de criar.

A partir da dificuldade evidente em capturar certas imagens, com Nancy, o filme encontra formas múltiplas. É o ponto de quase denúncia, de questionamento das imagens oficiais, ainda que ao longo do filme esse viés político e problematizador adquira várias camadas de complexidade, compondo-se sempre a partir das imagens. Nem Zé Antônio nem Dildu são convocados para esse papel denunciador tão direto.



Imagem 39



Imagem 40



Imagem 41

Nancy em modo entrevistada: postura, posição e linha do olhar.

Ademais, graças ao tom irônico presente na narrativa, Nancy também assume o papel de cantora da pequena tragédia do plano (o Plano Piloto) e do jingle que aprendeu a cantar quando criança e que serviu de propaganda para a CEI. Em dois momentos do filme, ela canta na rádio as duas músicas: uma que faz o resgate da memória da época, convocando as pessoas à mudança, com trechos como: "Vamos sair da invasão, a cidade é uma só"; e a outra que é uma peça jocosa e irônica sobre o fato de não se participar do "plano", referência direta ao Plano Piloto. Esta é uma das áreas urbanas brasileiras mais excludentes desde a sua origem e cujo croqui aparece nos créditos iniciais e finais do filme, correspondendo à área mais nobre de toda capital federal, pois "jogaram meus planos na periferia". Esta canção irônica, irremediavelmente engraçada, propõe certo antagonismo com o jingle oficial, já que é uma crítica espirituosa à ideia de uma só cidade, presente na música da campanha da CEI. Afinal, se a cidade é uma só, porque todos não podem morar no plano, ou escolher morar onde bem entenderem? Por que os mais vulneráveis socialmente são realocados? Segundo Nancy, as pessoas não tinham opção de escolher. Teriam de se mudar para Ceilândia, mesmo que estivessem bem nas invasões.

Na primeira aparição de Nancy, ela está em um estúdio cantando a música do plano⁵⁸. Toda essa cena, que tem quase a duração total da música, é filmada em um único plano-sequência no qual vemos Nancy, depois a imagem do homem que toca o violão e de uma mulher

⁵⁸ Nancy é Nancy Araújo e pertence a um grupo musical chamado Natiê, que compôs a música do plano.

que possivelmente trabalha na rádio, porque a câmera se move para gravar a imagem destas outras pessoas. Em seguida, a cena é da equipe de filmagem entrando na casa de Nancy, que prepara um café, apresenta seu sobrinho Dildu (que está sentado à mesa), sua namorada (que também aparece no filme) e ela, enfim, anuncia: "Eles são daquela equipe de filmagem, do filme *A cidade é uma só?*, lembra? ".

Além de cantar na rádio e descrever o passado das remoções em sua entrevista, Nancy vai adquirindo mais protagonismo na história, ao visitar um arquivo da cidade e procurar mais imagens daquela época. Trata-se de um momento muito importante, porque funciona como uma passagem do protagonismo da câmera e da produção do documentário para a cada vez mais protagonista do filme. Não é que Nancy esteja a todo tempo no controle da narrativa, mas certamente sua imagem, no documentário, se desenvolve muito. Ela compartilha sua história e colabora na construção do filme, tornando-se parte dele. Comolli alerta sobre o risco do domínio, da sujeição e da diminuição de um sujeito filmado no documentário (2008, p. 30), mas Nancy parece figurar como o oposto deste risco: ela cresce junto com o filme, abrindo e jogando com sua *auto mise-en-scène* e compartilhando sua narrativa sobre o mundo vivido com a equipe de filmagem. E nessa relação criada pelo documentário, é importante notar o crescimento do protagonismo de Nancy: o filme a deixa falar, tomar conta, mobilizar as situações inclusive.

A sequência de Nancy olhando os negativos e fotos históricas por um tempo nos faz recordar das imagens da montadora russa Elizaveta Svilova, importante parceira do cineasta Dziga Vertov, que aparecem em *Um homem com uma câmera* (1929). No clássico filme russo, que utiliza imagens do processo de sua feitura dentro da narrativa, vemos o trabalho da montadora, manuseando os rolos de filmes e as imagens que organiza e seleciona para a montagem, quando esta etapa do processo de realização de um filme envolvia, literalmente, mexer e cortar rolos de filmes. Há, indubitavelmente, uma diferença substancial entre as duas atividades, pois Elizaveta foi a principal montadora de um dos maiores clássicos da história do cinema e Nancy, uma personagem importante do documentário analisado no texto, sem nenhuma relação direta com a equipe de produção do filme. Porém, a aproximação entre essas mulheres está no trabalho de manipulação de imagens, pois é a partir da imaginação (dar forma a um mundo por meio de imagens) como produto deste manuseio de negativos e fotos que se pode corromper uma ordem social vigente e propor o dissenso. No caso de Nancy, revisitar as imagens históricas das quais fez parte e refletir criticamente sobre elas, dando novos sentidos aos fatos históricos referentes à construção de Brasília através do seu testemunho e reflexão atual. Já Elizaveta, parceira de Vertov, na montagem daquele importante filme da década de 1920, propõe a criação e a organização de um novo mundo a partir das ideias socialistas de

configuração de uma nova sociedade, e seu processo criativo depende desta imaginação no processo de montagem, de sua relação próxima com o material filmado.

Nancy é uma das peças fundamentais da composição da narrativa do filme de Adirley Queirós. Ela é a agente mobilizadora do caráter político do filme: é pelo seu testemunho que entendemos as contradições daquela mudança forçada, tão fundamental para a história de Brasília e de seus arredores. Não é por acaso que ela se encaixa no modo entrevista, sentada, olhando para o realizador fora de quadro, numa posição que mobiliza o público a crer que se trata de uma entrevistada, de uma pessoa cujas palavras pertencem a um entendimento do mundo real, a uma visão baseada no mundo histórico. Ademais, além de procurar no arquivo e dar seu testemunho, ela canta músicas sobre o tema.

Há, certamente, uma distinção considerável entre o modo de apresentar a entrevista de Nancy – a única entrevistada de todo o filme - e a maioria dos entrevistados em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*: nas imagens da entrevista de Nancy, ela está quase de perfil em relação à câmera, com uma certa angulação. Ela olha para alguém que está fora de quadro, até distante da lente da câmera. O contexto espacial da sua entrevista não importa e o fundo está mais desfocado, porque o que interessa é seu depoimento, sua memória do que viveu. Praticamente todas as entrevistas do filme de Marcelo Gomes – e justamente porque são muitas – têm como paisagem de fundo as facções, os objetos de costura, os jeans. E muitos destes planos são até bem abertos, para revelar durante as entrevistas esse contexto, o ambiente tão definidor das situações filmadas. Esta diferença só reforça a ideia de que a voz de Nancy é de uma autoridade ímpar no filme de Adirley Queiroz.

Nancy também revive momentos a campanha em que participou como cantora mirim e colabora com a equipe de filmagem para reunir crianças para cantar o jingle oficial. Porém, sendo tão importante para o filme, como o controle é manifestado nas cenas com Nancy? Com Nancy, acontece uma situação semelhante ao que em *Górgona* os realizadores são capazes de criar com Maria Alice Vergueiro: o estabelecimento do encontro e a revelação da proximidade, deixando-a fluir. Comolli defende que há que se aproximar muito de quem se filma, "como uma orelha, mais do que como um olhar" (2008, p. 55). Ora, essa total intimidade facilita muito o controle, ou até arriscar-se fora dele, com a segurança dos processos enunciativos calculados. Sujeitos filmados como esses tendem a ser escutados com paciência e a falar com liberdade. Seus pensamentos, palavras e ações são os meios pelo quais o filme vai se encontrando, descobrindo-se. Nancy aparece constantemente no filme, fazendo café, conversando, cantando, ativamente criando as cenas. Ela se torna uma personagem de cinema, à medida em que se dispôs a isso e encontrou, dentro do filme, uma forma de fazê-lo. É verdade, também, que o filme adquire uma importância para a vida de Nancy: é através dele que ela memoriza e restitui

sua própria história, reencontrando as imagens de seu passado no arquivo de fotos, filmes e notícias de jornal. O documentário se torna uma oportunidade de reconhecimento e de resgate da sua história, mesmo que possamos crer, como afirma Comolli, que a narrativa da vida de Nancy independe da produção do filme (2008, p. 175). Esta afirmação se ilustra principalmente no momento de visita do arquivo no qual ela tem contato com fotos e rolos de filme e pode vivenciar outras formas de lembrança da sua história. Neste momento tão forte, é inegável que há um encontro muito produtivo entre as pretensões do filme e as vontades de Nancy: ela se deixa levar para o arquivo – possivelmente, não o faria fora do ambiente de produção do filme –, mas ela novamente toma controle da sua narrativa nesse espaço, porque revê as fotos a seu modo, no seu tempo, a ponto de estar sozinha à mesa, curiosa com a quantidade de fotografias disponíveis. Neste momento, resta ao filme capturar a sua imagem de maneira mais íntegra possível, respeitando seu tempo e observando seus gestos e expressões.

Portanto, Nancy adentra e habita tranquilamente a realidade fílmica, até porque colabora ativamente na sua construção, ao mesmo tempo em que o filme intervém positivamente na sua vida, nas suas lembranças. Nancy é tão fundamental para o filme que, na sua participação final, ela ajuda na organização das crianças que vão formar o coro infantil, chegando mesmo a reger o canto das crianças. Ela é o caso muito singular de sujeito filmado, de atriz social, que colabora ativamente para o filme e que parece ter sua vida algo modificada por ele. Nela podemos ver disposição, parceria e intimidade. Um encontro muito fecundo para este documentário.



Imagem 42



Imagem 43

Nancy no arquivo. Pesquisa do passado, momento de maior protagonismo. Submersão no universo do filme.

4.3 DILDU E OS TRAJETOS DA INTERVENÇÃO NA REALIDADE

Dildu é produtor de muitos eventos dentro do filme, criando alguns efeitos potentes a partir da história de Brasília. Assim como as imagens de arquivo são ressignificadas no documentário, a sua camiseta de campanha possui a imagem de um X, que era o símbolo pintado nos barracos e construções irregulares para significar que já estavam condenados ao desmanche. Um morador que encontrasse o X na frente de sua casa, à época das invasões, sabia que não poderia mais viver ali, já estava em processo de remoção. Dildu, em uma conversa no quintal de uma casa, numa situação construída pelo filme e improvisada por ele, comenta que "a gente ressignificou tudo que aconteceu de ruim no passado", referindo-se às remoções, e comenta que Brasília é um fantasma sem os habitantes das periferias.

Dildu reutiliza um dos símbolos mais trágicos das remoções (o X que interrompe uma moradia), mas ele também assume a condição de um candidato *outsider*, talvez uma de suas poucas oportunidades de pertencer ao poder. Ainda que de maneira bastante cômica, quase populista inclusive, é forte a construção desse perfil de candidatura, porque o acompanhamos em campanhas e até organizando e produzindo o seu jingle, conversando com seu provável marqueteiro. Lembremos que, ao final do filme, vemos o candidato esmagado pela política tradicional.

Na sequência, muito particular pelo ambiente em que se passa, de reunião estratégica sobre a propaganda de Dildu, em que ele escuta as ideias de Marquinhos PP, há uma clara construção da cena como se fosse um diálogo filmado em planos e planos reversos. É um pouco como a construção da cena do camarim em *Górgona* em que Maria Alice Vergueiro e Luciano conversam e cantam, trocando olhares e versos. Do ponto de vista da câmera, respeita-se um espaço fílmico que mantém os dois em lugares distintos, mas sempre fixos. Tanto em um como no outro, há um respeito pelas linhas do olhar e pela bidimensionalidade das imagens. Novamente, o *raccord* é a base sobre a qual a cena acontece, o elemento que historicamente faz o espectador não estranhar o espaço e a posição ocupada por quem é filmado. A câmera, observadora privilegiada, captura a conversa entre Marquinhos e Dildu.



Imagem 44

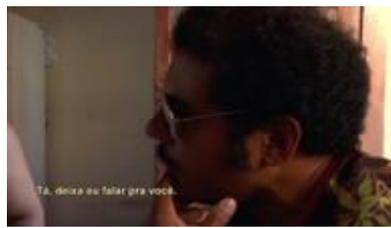


Imagem 45



Imagem 46



Imagem 47

Na primeira imagem (44), o plano de estabelecimento da cena. Em seguida, respeita-se a posição de cada personagem e a linha de olhar. Marquinhos sempre olha para Dildu à direita do quadro. Dildu olha para Marquinhos à esquerda do quadro.

Na conversa, gravada nos fundos da casa de Marquinhos, sede da sua produtora, eles discutem as possibilidades do jingle da candidatura de Dildu. Há quatro posições de câmera na cena, que variam com o desenrolar da narrativa. Nesse momento, o verdadeiro significado está no conteúdo da conversa, na forma como eles pensam a música que será gravada para a candidatura de Dildu e até em como apresentar a numeração do candidato. Por isso, a montagem respeita a continuidade espacial, mantendo Dildu ao lado direito e Marquinhos ao lado esquerdo. Só há alguma espécie de ruptura nessa lógica quando a câmera está atrás de Marquinhos, mas o efeito não é chocante, porque a câmera grava os dois no mesmo plano. Não há nenhuma quebra de eixo de olhares entre eles. Respeita-se, com rigor, o *raccord*. Em *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Michel Marie e Jacques Aumont descrevem o *raccord* de olhar (encontrado nesta cena):

Nesse *raccord*, o espectador é, o tempo de um olhar, colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem, e essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão do sujeito espectador na narrativa fílmica (2003, p. 252).

Na cena entre Marquinhos e Dildu, é pelo *raccord* que acreditamos totalmente no diálogo e na disposição espacial deles, também pelo direcionamento dos olhos. Cria-se um princípio sólido de continuidade entre os planos, mas também de uma diferença entre os sujeitos filmados visíveis (os dois homens) e nossa apreensão do mundo como objetos sobre um fundo. A construção do *raccord* pela montagem é ao mesmo tempo sólida e quase imperceptível.

Além do conteúdo da conversa, destaca-se o papel da montagem não como um gesto específico entre planos, um corte brusco ou um tempo alargado de determinado plano, mas aquela que estrutura a narrativa através das alternâncias, como já assinalado no texto. Assim que começa a sequência de Dildu e Marquinhos (quando os dois passam pela casa e caminham até o quarto dos fundos), nós não vemos o seu desenvolvimento até o final, não acompanhamos

a sequência sem interrupções. Vemos, por três vezes, a imagem de Zé Antônio dirigindo, procurando lotes, e voltamos para a reunião na produtora de Marquinhos. Muitas das sequências de *A cidade é uma só?* seguem essa lógica de alternâncias, o que praticamente inexiste em *Górgona* e *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. Nestes dois filmes, as sequências parecem iniciar e acabar-se sem o uso do "enquanto isso", da mudança de ponto de vista para outro sujeito filmado. No filme de Marcelo Gomes, no entanto, voltamos a um personagem que se destaca mais: Léo, mas que surge em situações diferentes das que fora apresentado antes.

Entretanto, nos três filmes existe a instância da repetição, cada um a seu modo. Em *A cidade é uma só?*, as repetidas cenas de Zé Antônio e Dildu para reforçar a dinâmica social da classe segregada; em *Górgona*, a repetição de imagens e ações de camarim apresentam o trabalho do elenco com preparação e ensaios; em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*, a repetição das máquinas de costura é a imagem indesejável da vida moderna em Toritama (espécie de monocultura da indústria), mas inescapável para o seu narrador/realizador. Nos três filmes, a repetição é uma criação por excelência da montagem.

4.4 EFEITOS DE CORTE NO PLANO, EFEITOS DE PLANOS SEM CORTE

Na parte final do filme, depois que testemunhamos a imensa dificuldade de Dildu e seu cunhado por conta de uma campanha sem dinheiro e de um carro com problemas mecânicos; ele surge sozinho, caminhando por Brasília, em meio a uma passeata grande e festiva da coligação do Partido dos Trabalhadores (PT), com bandeiras e cartazes com a foto de Dilma Rousseff e Agnelo Queiroz. A câmera na mão acompanha Dildu, o ruído da passeata cala o candidato provavelmente derrotado do Partido da Correria Nacional, que caminha quieto, cabisbaixo. Ele é engolido pela política tradicional, sua máquina, seus milhares de apoiadores, seus carros elétricos gigantes e suas centenas de bandeiras que tomam as avenidas próximas a Ceilândia. O sentimento de pequenez e fraqueza de Dildu é construído na composição da câmera que o acompanha e na montagem, que pouco corta, deixando o personagem em contraste perfeito com o seu entorno. Em apenas quatro planos, a câmera segue Dildu calado, resignado, entre a passeata da campanha política endinheirada e futuramente vitoriosa. Nesse momento, o jogo da montagem é outro: não tanto o dinamismo, a velocidade e a alternância, mas o acompanhamento com poucos cortes, revelando como significado a desilusão de Dildu frente ao gigantismo da máquina que triunfará nas eleições. A ausência de cortes, graças ao

trabalho da câmera, mas também à sensibilidade da montagem que não interrompe o sufocamento, nos revela a grande desigualdade existente na cidade, fruto também do passado de construção da região. Através de planos sobrepostos, é a presença excessiva do corpo de Dildu na cena, o crescimento do seu entorno, a caminhada sem rumo no meio do frenesi da campanha, sem interrupções de corte e mudança de plano, que dá a dimensão da sua situação, do seu estado precário como um pobre candidato distrital da periferia da capital federal. Nesse caso, a duração do plano-sequência (alongado no tempo que lhe é próprio), cria a sensação da persistência e da subsistência cotidianas, pois o candidato Dildu deve continuar na sua campanha e perdurar na “correria”. Assim como também demonstra a permanência de uma ordem social vigente, excludente, marginalizante, que o atinge e o esmaga.

É possível associar a montagem presente na imagem supradescrita às lições de Bazin sobre a montagem proibida, uma de suas teorias mais célebres. Afinal, é através desse fluir do tempo e do espaço, da persistência dos eventos presentes em frente à câmera, que entendemos a posição de Dildu. A montagem, ao calar o corte, articula outros sentidos. Respeitando o tempo e o espaço inscritos no momento da passeata e das andanças de Dildu em torno dela, o filme encontra uma de suas cenas mais emblemáticas e se aproxima, à maneira de Robert Flaherty, da excelência da cena de *Nanook* e da caçada à foca com arpão, em que, segundo Bazin, o segredo é não haver montagem, porque o essencial da ação é visto na íntegra, em toda a imagem. A cena de Dildu na sua andança trágica, repetitiva, persistente, mas ao final sofrida ao redor da passeata - assim como a cena do filme de Flaherty - seriam inconcebíveis se fossem interrompidas pelos excessos do corte. Isto porque, tal como afirma Bazin, a sua ruptura (o corte) transformaria a realidade em sua mera representação imaginária (1991, p. 62). Fosse a cena de Dildu um conjunto de cortes de variados planos e ângulos, a sensação de esmagamento, da repetição do trágico, não seria a mesma. É preciso que a imagem de Dildu e do entorno que o oprime ocupem a mesma imagem, mas em planos diferentes (Dildu mais à frente, oprimido pela paisagem de fundo) e que sintamos essa duração, a persistência de uma imagem pelo plano-sequência.



Imagem 48



Imagem 49

Composições plásticas a serviço da montagem: a importância do entorno como meio hostil em *A cidade é uma só?* (48) e *Nanook* (49). Como celebra Bazin, o caçador, a foca e o buraco estão no mesmo plano.

É importante lembrar que Bazin reconhece, no mesmo texto, que não se trata de fazer uma defesa irrepreensível do plano-sequência, já que a mudança de planos muitas vezes produz expressividade e facilidade para a narrativa. Ele chega, inclusive, a apontar que cineastas como Orson Welles e Alfred Hitchcock fazem uso tanto do plano-sequência e da profundidade de campo como da montagem clássica, narrativa, descritiva (1991, p. 62). Ele descreve momentos nos quais os filmes de Flaherty fazem uso abusivo da montagem⁵⁹. Sua disposição pela profundidade de campo, por conta, segundo ele, de uma maior dose de realidade e ambiguidade inscrita no plano, relaciona-se também a uma busca por um cinema realista de excelência. Assim, nessa cena do filme *A cidade é uma só?*, tanto o plano-sequência como a profundidade de campo – através dela vemos todo o entorno, as distâncias, a magnitude dos espaços e como ele é ocupado – trabalham em conjunto para a produção desses inúmeros efeitos na personagem e na narrativa.

Ainda na mesma sequência de imagens, em planos que se avizinham, talvez o corte mais lacerante do filme, até ruidoso pelo silêncio que convoca, é o momento seguinte à derrota simbólica de Dildu em suas andanças pelos amplos espaços do planalto central brasileiro. Vemos em um só plano as crianças, alistadas para cantarem o refrão da CEI, a ponto de começar a música, dentro de um estúdio com câmeras apontadas. É visível, inclusive, quase no centro da imagem, a claquete⁶⁰, que é um objeto de forte ligação entre a filmagem e a montagem, pois traz informações da imagem filmada para os editores do filme, anunciando que ali há uma gravação iminente, sem que a câmera filmadora esteja visível aos espectadores do filme. Então a produção avisa: "Vai Pablo! Jingle 24". A claquete é batida, o membro da equipe sai de quadro e as crianças ficam ali, esperando o momento de cantar a música que dá nome ao filme. Um silêncio que se alarga. Crianças aparentemente incômodas, ainda risonhas. Enquadramento geral, cenário geométrico, plano fixo. Não escutamos “ação”. Elas ainda não começam a cantar, por falta de uma palavra de ordem. Corta.

Em seguida, Dildu enche um balde de água em um tanque no trabalho.

⁵⁹ Bazin comenta que em determinada sequência de *Louisiana Story* (1948) a pesca do crocodilo é realizada “na montagem” e, portanto, “é um desastre”, assim como no mesmo filme, um plano-sequência de um crocodilo comendo uma garça “é simplesmente admirável” (1991, p. 62).

⁶⁰ A claquete é utilizada para marcar a sincronização entre som e imagem. Quando é batida, a imagem da parte de cima da claquete em contato com sua de baixo é usada como referência da imagem para o ponto de sincronização. O som de batida da claquete é a referência sonora. Assim, se pode sincronizar manualmente. Atualmente, as claquetes são eletrônicas e usam timecodes (um tipo de relógio/cronômetro específico) e podem prescindir da batida, mas é comum que as equipes de cinema ainda utilizem a batida porque o timecode pode falhar.

Esse corte talvez seja o gesto artístico mais político e eloquente do filme. Ele silencia, interrompe a música que possibilitou, de certa forma, o apartheid social da capital federal do Brasil. Faz um corte brusco na música que convocou a população para aceitar, obrigatoriamente, não escolher onde morar. Esse gesto de montagem interrompe completamente a nossa expectativa de ver o que se anunciava acontecer: a canção na voz de crianças que não viveram isso, a música cantada ao vivo, como foi nos anos em que Nancy foi convocada para cantar.

Aliás, toda a sequência mostra as contradições (em dois cortes) dos eventos que fizeram e fazem parte de Brasília. As passeatas e carreatas, com seus níveis de populismo e de exagero; as crianças sendo gravadas, como ocorreu no passado, remetendo a um momento histórico de constituição daquela região tal como é; e, de alguma forma, o efeito de tudo isso: o operário que vai trabalhar na cidade, mas mora longe dali. O som também participa da construção do significado: o ruído da passeata, o silêncio do estúdio de gravação (mais silencioso ainda pela ausência da música gravada) e o barulho oco da água no balde. Imagem e som se articulam revelando as rupturas na narrativa; as alternâncias de volume no som revelando rupturas.

Talvez seja surpreendente falar em violência do corte, mas trata-se de uma interrupção inesperada das possibilidades que a imagem anunciava, até porque, em sequências anteriores, vimos Nancy com as crianças que iam cantar. Já se criava uma expectativa em torno desses eventos, mas o filme, através desse corte, recusa-se a mostrar a canção que é frequentemente cantada no filme. A força da sequência está justamente na negação, através do corte, daquilo que não vemos, daquilo que o filme resolve, intencionalmente, calar. E é mais forte ainda a violência do corte se evocarmos que aquela filmagem do jingle é um evento produzido pelo próprio filme, com a intenção de fazer reviver e recordar aquela canção e o modo como foi gravada.

Enfileiradas e uniformizadas, agora as crianças não cantam: não mais emprestam suas expressões à versão oficial. Por um recurso de montagem, o fluxo da ação é interrompido com o corte do plano, propulsionando o sentido de embate com uma configuração de poder que não apenas alienou os sujeitos de seu corpo e de sua voz, mas das próprias relações que poderiam estabelecer com o espaço público em que estavam inseridos (DUCCINI, 2015, p. 78).

O documentário, e sobretudo a montagem, nesse corte, reforça o seu gesto. Comolli afirma que tanto o jornalismo como o documentário tratam do mundo dos acontecimentos, dos fatos. *A cidade é uma só?* é exemplar nesse aspecto, já que pode falar e olhar para o passado e seus efeitos no presente. Mas, segundo Comolli, há uma distinção importante, fundamental: diferente do jornalismo, o documentário não dissimula nem nega, ao contrário, afirma o seu

gesto de reescrever os acontecimentos (2008, p. 174). Ao excluir a canção que dá título ao filme na sua parte final, há uma transformação dos eventos, como se o filme quisesse oferecer uma nova versão do passado, sem campanha de deslocamento de pessoas. Ou, como se o filme entendesse que já vimos e ouvimos bastante, que não é mais necessário, que seria até inviável reconstituir aquele passado. Ou que o filme e suas imagens tomaram uma posição política mais definitiva, de embate (como aponta Mariana Duccini na citação acima), de acordo com as ideias de Nancy, segundo as vivências de Dildu e das outras pessoas que hoje são moradores da Ceilândia. Podemos ver que esse corte, tão marcado, dá muitas possibilidades de sentido e que as imagens do passado, reencenadas nesse momento do filme em que as crianças não cantam o refrão, são a narrativa oficial questionada durante todo o documentário. Como em muitos exemplos de montagem analisados nesta dissertação, gera-se um conflito através do corte do jingle que é interrompido para a imagem de Dildu no trabalho. Conflito pela violência do corte, um choque que faz pensar, a partir de uma experiência violenta - completamente apaziguada pelo discurso oficial – no passado da cidade.

As imagens oficiais, de arquivo, institucionais, jornalísticas e fotográficas, são os materiais audiovisuais que também possibilitam uma revisão e uma ruptura a partir de seu conteúdo. A velocidade das imagens históricas apresentadas no documentário também não é acaso da montagem: há intenção propositiva em desvirtuar o discurso oficial, em torcer seu sentido tradicional ou, mais exatamente, em recontar a história segundo uma perspectiva ideológica divergente. O tempo dessas imagens, que se assemelham mais a um ritmo expressivo de montagem, também por conta do caráter argumentativo e expositivo das narrativas⁶¹, é antagônico ao tempo dos planos com Dildu, Zé Antônio e Nancy em seus tons observacionais. Esse ritmo é mais próprio de sequências jornalísticas, em que muitas vezes o conteúdo das imagens não importa tanto quanto a locução que as acompanha.

Assim como a ausência da apresentação do jingle ao final do filme, há uma estratégia de montagem singular nesse filme sobre Brasília: as imagens oficiais da capital federal. Quando se fala da capital do Brasil, as primeiras imagens que nos chegam são dos edifícios e construções que compõem a região dos ministérios, do congresso, do Palácio do Planalto: o Plano Piloto. Pois bem: há somente uma imagem que retrata essa região, quando Dildu e Zé Antônio caminham por ali e fazem piada, dizendo que poderiam colocar uma placa e vender esse lote. Essa ausência tão sentida, de monumentos e objetos ícones da cidade, é outra escolha de montagem muito marcante, porque o filme pretende falar da cidade e das pessoas que ficaram tangenciais em relação ao Plano Piloto. A Brasília mais retratada – dos edifícios facilmente

⁶¹ Claro, se considerarmos que estes vídeos históricos foram pensados como institucionais ou jornalísticos sobre a matéria em questão: o problema das invasões e a sua solução.

reconhecíveis, dos três poderes – na imagem em que Dildu e seu cunhado aparecem, está bem distante, no horizonte, praticamente inacessível. Brasília, suas construções, suas relações de poder, sua sociabilidade, não estão ao alcance de habitantes das periferias, como Dildu e Zé Antônio. Entre eles, há uma imensa lacuna.



Imagem 50: Brasília: imagem da esplanada dos ministérios no horizonte é como uma miragem no deserto.

4.5 A MONTAGEM E SEUS FANTASMAS: REVISITANDO ARQUIVOS HISTÓRICOS

Gesto comum em vários modos de documentário, o uso de imagens de arquivo para compor a narrativa de uma obra de não-ficção é uma forma de recuperar um tempo anterior, tornando-o evidente. A imagem que dá corpo, que é o material desse tempo, é usada para deixá-lo visível, existente, memorável, ainda que se apresente de maneira defeituosa, precária, de qualidade baixa, já que a condição temporal do material é quase sempre visível. Em *A cidade é uma só?* não é diferente, mas há certamente uma condição singular da apresentação das imagens históricas no filme: há um elemento de ruptura na forma como as imagens oficiais da capital são vistas no filme. São imagens da época da realocação das favelas, em que se nota o aspecto ufanista dos locutores de rádio – com a promessa de uma capital-modelo – e o otimismo das entidades oficiais para com os rumos da nação com a criação da nova cidade. Ainda, as imagens de jornais da época reforçam o caráter violento da desocupação das favelas, mas o discurso jornalístico trata o tema como uma ação necessária para o desenvolvimento da cidade. No filme, essas imagens são ressignificadas e não podem mais/ou somente dizer o que diziam. Não se trata mais de aderir, a partir delas, ao discurso oficial da necessidade de eliminar as invasões. O filme dispõe dessas imagens para colocá-las em crise, para resgatar seu sentido mais profundo: o da limpeza e gentrificação social, pois quem trabalha na construção da cidade não pode morar no seu entorno mais próximo. Para isso, criou-se a Ceilândia. Há uma passagem do texto de William Wees, sobre filmes de arquivo e compilação, em que podemos entender melhor essa ideia de ressignificar as imagens:

Assim, mesmo os filmes de arquivo mais pictóricos e abstratos oferecem uma crítica implícita das representações convencionais e padronizadas do mundo da indústria cinematográfica e, como outros tipos de filmes encontrados, eles interrompem a recirculação infinita e a recepção ausente de reflexão das imagens da mídia de massa (WEES, 1993, p 32).

Um dos momentos mais exemplares dessa crítica está na sequência de imagens em preto e branco, de ritmo rápido, com imagens de danças, pessoas caminhando e monumentos da cidade, para finalizar com a imagem de uma criança branca em um parque. Trata-se da primeira sequência das imagens de arquivo presentes no filme. A imagem congela e ouvimos uma voz: "Brasília, síntese de nacionalidade, espera por você". Esta imagem congelada só faz gritar os seus sentidos: ora, que nacionalidade é essa? Que fenótipo brasileiro exemplar é este? Mas não só: as roupas da criança revelam que se trata de um herdeiro de família abastada, possível futuro representante da elite política e econômica da capital federal. Porém, o que realmente questiona a imagem, o que desvela seu conteúdo oficial e ufanista, mobilizando a crítica contundente a esse modelo, é o plano posterior: Dildu está no carro e diz: "*Será? Ou então quebra pra acolá...*". Esse choque entre imagens tão díspares – preto e branco e colorido, menino branco e homem negro, linguagem formal e linguagem coloquial – dispara a contradição entre o que a cidade prometia e o que se concretizou. É como se Dildu dissesse: será que Brasília é síntese de nacionalidade? Será que espera por você? A palavra dita por ele logo após as imagens de arquivo ressoa como um grande questionamento. Há uma relação de choque entre as duas cenas, de origens distintas no seu tempo de produção, totalmente criada pela montagem. A imagem de arquivo, que é a evidência visual do passado e dos discursos presentes no passado, trava uma conversa com um personagem do presente, que atualmente vive as decisões tomadas no passado. Não é bem uma conversa, senão uma contenda, em que, é verdade, a imagem de arquivo não possui direito à réplica, mas o seu conteúdo é o lado da história que venceu, é o discurso que triunfou, segundo as ideias de Walter Benjamin⁶². Pode ser que Dildu não tenha respondido às imagens antigas de Brasília (ao menos no momento de filmagem), ou pode ser que Dildu, a todo momento, tente responder a essas imagens durante todo o filme, pois ele, de certa forma, perturba, em tom de comédia, a vida política, sendo esta a sua maneira de fazer política. É fato que esse é um dos cortes mais relevantes do enunciado do filme, da sua postura crítica em relação à criação da Ceilândia. O filme de Adirley Queiróz é um imenso e questionador "Será?" à ideia de uma só cidade.

⁶² Segundo Walter Benjamin, em um de seus textos mais célebres, Sobre o conceito de história, a história tal como a conhecemos é a vitória da narração dos vencedores. Assim, poderíamos inferir que na ideia da construção de Brasília predomina a visão da importância da remoção daquelas famílias durante a CEI.



Imagem 51



Imagem 52

Imagem de arquivo posta a crítica pelo questionamento de Dildu logo em seguida: Será?

Outra forma de mobilizar sentidos na montagem através das imagens de arquivo é o momento em que se vê a imagem histórica de um homem, representante da Novacap, falando ao microfone sobre os trabalhadores e trabalhadoras contratados para a construção da capital e que ficaram em acampamentos e invasões. Então, a voz grandiloquente de Cid Moreira, já reconhecido âncora do Jornal Nacional, relata que o crescimento das populações quebra padrões de habitabilidade e que, por isso, os administradores optaram por remover as favelas e levar os habitantes a outro lugar. Neste momento, vemos várias imagens da população nas invasões, imagens certamente selecionadas para ilustrar a locução que confirma que as condições de saúde e higiene dos acampamentos não era adequada, justificando a remoção das famílias para a cidade-satélite. Cenas de crianças tomando banho na rua, pegando água, caminhando por ruas sem asfalto. Então vemos imagens aéreas da área deserta onde as pessoas seriam alocadas e imagens de caminhões levando as pessoas. Finalmente, o mesmo homem fala da participação da Novacap na remoção das pessoas e na preparação do novo espaço de habitação. Após o fim destas imagens históricas, Nancy fala que foi testemunha da remoção e explica as contradições inerentes a esse processo de remoção de famílias para vazios urbanos, já que a ideia principal era manter a população pobre distante do centro de Brasília, e que não havia infraestrutura no novo espaço habitado.

Quando a montagem, através do corte ou de outro movimento, ainda não problematiza o arquivo – ao menos, nessa parte do filme –, as imagens posteriores cumprem esse papel. É o caso de Nancy que, como uma das vozes principais do documentário, é quem introduz o discurso questionador das imagens oficiais sobre a construção de Brasília. É essa sequência de imagens de arquivo seguida do testemunho de Nancy que redimensiona e reformula o conteúdo daquelas imagens. Poderíamos dizer, inclusive, que é nesse momento em que o jornalismo mais raso, porque oficial e conservador, à medida em que busca manter um certo *status quo* no entendimento da realidade da cidade, evitando complexificar a situação, encarnado na locução

de Cid Moreira, é encurralado pelo documentário investigativo, político, irônico. O documentário, principalmente através da montagem, pois é a etapa que realmente transforma o arquivo presente no filme, dá novos sentidos às imagens outrora oficiais, ufanistas, preocupadas mais com uma imagem ideal de Brasília do que com seus novos habitantes.

Outro momento de relação entre material de arquivo e filmagem contemporânea são as fotos das invasões em jornais que eram favoráveis às remoções, ao mesmo tempo em que escutamos ruídos de quebras, cachorros latindo, pessoas gritando – sons produzidos para ilustrar as fotos, mas que também vão um pouco além disso. Enquanto vemos as fotos e notícias do jornal, o som nos dá uma medida mais realista de como as remoções são violentas. Não importa se no passado houve ou deixou de haver qualquer confusão e conflito durante as remoções. O testemunho de Nancy, inclusive, dá a entender que não, mas o sentido desses sons sobre as imagens da campanha das remoções quer recriar, sonoramente, o processo violento de retirada daquela população. Esses sons tratam de materializar aquilo que não se vê nas reportagens sobre as remoções.

Logo, ouvimos a descrição de Nancy da visita às escolas da vila IAPI para escolher as crianças para cantar o jingle. A notícia no jornal que aparece em detalhe convoca as pessoas a escutarem o jingle da campanha da CEI e, logo que Nancy comenta sobre como foi escolhida para cantar, vemos a imagem, em preto e branco, de crianças cantando o famoso jingle "A cidade é uma só". No entanto, o que esta imagem tão forte do passado esconde é sua origem real. A princípio, ela é uma imagem de arquivo, porque é um plano subsequente à fala de Nancy. Porém, para além dessa dedução, não há nenhum indício dessa relação em boa parte da narrativa. Não há nenhuma confirmação de que essa imagem das crianças cantando seja mesmo pertencente ao passado, mas a disposição dela, sua colocação no começo da narrativa, nos faz crer que sim. Portanto, inferimos tratar-se de uma filmagem histórica, que ilustra o testemunho de Nancy. No entanto, em uma das sequências finais do documentário, há outro indício: vemos Nancy manejando os uniformes das meninas, confirmando que eram assim mesmo – similares ao que ela mesma utilizou. Minutos depois, ela também colabora na escolha das crianças que vão participar dessa nova gravação. Então, mais ao final, a dúvida realmente se resolve: quando vemos a própria equipe do documentário se preparando para gravar esse mesmo plano, com o mesmo cenário. O filme, como havíamos analisado anteriormente, ao final, nega essa imagem do começo do jingle, quando corta para o trabalho de Dildu sem que possamos ouvir a canção que dá nome ao filme. No entanto, essa imagem, negada ao final, participa anteriormente da narrativa e adquire um sentido mais ilustrativo, de aporte ao que Nancy acabou de testemunhar. É bastante curioso e certamente muito potente, do ponto de vista estético e político, que o filme crie a sua própria imagem do passado, reencenando-o, e ouse mostrá-lo e escondê-lo a partir de

sentidos específicos em colaboração com a montagem. Imagens recriadas do passado, feitas no presente, revisitam a memória e participam de uma nova articulação de sentidos.



Imagem 53



Imagem 54

Imagem reencenada do passado, sua repetição e, posteriormente, sua negação.

O material de arquivo utilizado em um filme, e com mais frequência em documentários, é uma oportunidade singular de resposta da montagem ao conteúdo daquelas imagens. Essa resposta é de natureza diferente daquela que o montador deve pronunciar durante o seu trabalho com filmagens gravadas na mesma época da montagem, quando a produção e montagem são feitas quase que consecutivamente e participam do mesmo tempo histórico. Primeiro, porque o material de arquivo pertence a um tempo geralmente muito anterior. Segundo, porque essas imagens, como no caso do filme em questão, também já foram organizadas e reorganizadas em uma filmagem/montagem, já adquiriram sentidos dentro de uma articulação anterior. O material de arquivo, portanto, não é produzido pelos mesmos aparatos tecnológicos na atualidade da produção do documentário. Ele não possui o olhar da câmera dos realizadores do filme (fotógrafos, diretores, operadores de câmera), mas outros filtros e escolhas, muito anteriores, pertencentes a outra época, a outras formas, inclusive, de ver e entender o mundo. Então, todo material de arquivo presente em um documentário é uma oportunidade de remontagem, de reorganização, de fragmentar novamente aquilo que se organizou de um determinado modo. Novamente, em William Wees:

Qualquer interrupção do som e das imagens de um filme os torna citáveis, ou seja, os destaca do conjunto de efeitos audiovisuais dos filmes e os expõe a um exame crítico - não apenas pelo quão bem atendem às necessidades da obra em que agora aparecem, mas algo pelo que revelam sobre sua função original em qualquer artefato cultural que tenham aparecido pela primeira vez (1993, p. 57) ⁶³.

⁶³ Any interruption of a film's sound and images makes them quotable, which is to say, makes them stand out from the film's ensemble of audiovisual effects and exposes them to critical examination – not only for how well they serve the needs of the work in which they now appear, but also for what they reveal about their original function in whatever cultural artifact they first appeared. [Tradução do autor]

Dessa maneira, há uma especificidade no material de arquivo, naquilo que, dentro dele, é histórico e produzido em um tempo passado, que pertence ao passado e não foi propriamente – nesse caso, absolutamente – feito para um filme ou para a história do cinema em geral. Muito menos para um filme sobre Brasília. Ele foi um registro da época feito para a época, com certos propósitos e motivações. Poderíamos inferir que os produtores dessas imagens de arquivo não tinham a menor intenção de formarem parte das imagens da história do cinema brasileiro. Mas essa reflexão como afirmação categórica não seria possível, o que não diminui o gesto da montagem nesses momentos.

Por isso, de todas as gravações possíveis que fazem parte de um documentário, o material de arquivo, seja ele fotográfico ou videográfico, possui ainda uma singularidade, e isto serve totalmente ao nosso principal campo de estudo: o papel da montagem. Porque, se bem entendermos que a montagem se torna uma resposta ao que foi filmado, tendo em vista o seu caráter organizativo, ordenado, criador de sentido, ela pode responder de forma ainda mais livre ao conteúdo de um material de arquivo, por conta do grande espaço temporal entre os dois gestos – a produção da imagem e a sua edição. E a montagem se torna ainda mais necessária com o material de arquivo anteriormente editado, pois nele já existia um gesto montador, organizador. Esse material, na nova montagem, tem que abandonar parte de seu sentido, se é que isso possa ser inteiramente possível, e (re)encontrar outros. A montagem, neste caso tão único, oferece ao material de arquivo um reencontro com a sua história, dando a ver o que não havia sido visto e revelando o que estava obliterado. Contudo, não seria exagero dizer que o material de arquivo, dentro de um documentário, é totalmente dependente da montagem, que rearticula seus sentidos, que reorganiza suas ideias e, inclusive, problematiza seus conteúdos.

4.6 MONTAGEM QUE RIVALIZA COM DISCURSOS OFICIAIS

Sabemos que a construção de Brasília é um feito histórico possuidor de uma voz oficial que, inclusive, pôde calar outras narrativas a respeito. Através desse filme, dessa montagem, sabemos que aquelas imagens oficiais, institucionais, jornalísticas, descritivas, não são em nada inocentes e participaram de uma narrativa que foi hegemônica por muito tempo, assim como nociva para boa parte de uma população que buscava viver dignamente. O documentário de Adirley Queirós é uma forma de ressignificar o passado, de fazer entender outras narrativas a seu respeito, de conscientizar sobre o conteúdo dessas imagens, sobre o que escondiam quando procuravam exhibir algo.

O filme *A cidade é uma só?*, através de Nancy, de Dildu, de Marquinho e de Zé Antônio, é uma obra audiovisual que desafia as narrativas do passado. Trata de fazê-lo no seu terreno de jogo, as imagens em movimento, mas consegue, com méritos, forçar os limites da tradição, das imagens oficiais sobre a capital federal. Ainda que a distância entre a feitura do filme e as condições de remoção da população de Brasília no final dos anos 1960 e começo dos 70 seja considerável, a visita ao passado não falha, ao menos no entendimento dos inúmeros sentidos que ali proliferaram. Há um trecho do texto de Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história*, que resume parte das narrativas encontradas no filme:

O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la (1940, p. 12).

Em parte, é o que o filme tende a nos oferecer: um novo entendimento, longe do conformismo e do discurso oficial, sobre as condições de moradia em Brasília e sua relação com os feitos do passado. É a possibilidade de cotejar as experiências passadas, propondo novos entendimentos da realidade a partir de representações oferecidas no filme. Ainda, segundo Mariana Duccini, de:

Fazer duvidar do dado da realidade – ao mesmo tempo em que se mostra necessária uma crença razoável nela, como construto que orienta nossos modos de existência – é o movimento ambivalente e fundamental do documentário (2015, p. 87).

A cidade é uma só? é um filme político, um documentário com inúmeras estratégias enunciativas que nos fazem pensar sobre a construção de Brasília e as suas consequências mais nefastas para boa parte da população marginalizada. A montagem, organizadora e produtora, é a ferramenta audiovisual que propõe, na narrativa desse filme, os processos de ruptura com o discurso oficial pacificador, oferecendo efeitos de repetição de determinadas condições do cotidiano dos personagens e subvertendo, pelo corte ou pela sua ausência, as narrativas do discurso dominante.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a liberação da câmera fixa nas produções cinematográficas do início do século XX, a montagem de planos filmados em diversos ângulos de uma mesma cena passou a exercer papel fundamental na construção da narrativa fílmica. Mas é a partir da prática e da reflexão dos cineastas e teóricos russos que ela adquire mais importância. Mais tarde, nos anos 50, ela é foco de grande debate teórico com as ideias de Andre Bazin, que questiona os excessos dos cortes e interrupções do fluxo realista presente no registro da câmera. A montagem, mais do que qualquer outra etapa da realização cinematográfica, é território de reflexões e questionamentos, mesmo que atualmente suas principais operações se vinculem ao estabelecimento e funcionamento do cinema narrativo, do filme de ficção tradicional, que utiliza a seleção, o agrupamento e a junção de planos em função da ilusão da história – portanto, escondendo as engrenagens que a fazem funcionar. Apesar das vicissitudes da linguagem, o filme narrativo atual ainda busca a ilusão e a invisibilidade do processo de feitura.

No entanto, a montagem é lugar de produção de efeitos, de sentidos que revelam, através da junção de planos, as ideias, conceitos e enunciados propostos pelos realizadores. Há diversas formas de produzi-los na montagem, do corte seco à permanência (e às vezes insistência) de um plano filmado que se transfigura nessa etapa; bem como a repetição de planos, cenas e eventos por diferentes maneiras, como vimos nos documentários brasileiros analisados. Apesar do acúmulo de experiências estéticas da história do cinema – e da enorme quantidade de filmes e propostas estético-narrativas já realizadas –, do ponto de vista da montagem, cada filme é uma experiência única que corresponde, segundo Marcel Martin, a uma lei geral:

A montagem [...] obedece muito exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano deve comportar um elemento (apelo ou ausência) que encontra a sua resposta no plano seguinte (2005, p. 177).

Já o documentário é um gênero que sofreu uma importante mudança a partir dos anos 1960, porque, tanto no cinema direto como no cinema verdade, o corpo do sujeito que filma também é colocado na imagem tanto quanto o corpo do sujeito filmado (2008, p. 110). Dessa forma, a atenção se dirige não mais para o argumento ou perspectiva em relação a um assunto (documentário clássico), mas principalmente para uma relação constituída na filmagem (2008, p. 110). O gênero documentário, tão diverso, assume diferentes formas e modos em cada filme, mas ele geralmente enfrenta as dificuldades inerentes à relação com o mundo histórico, com determinadas realidades filmadas que se rearticulam no encontro e no embate com a câmera.

Porém, Comolli nos lembra que o documentário também busca a seleção, o artifício, a perspectiva e o ponto de vista: “Como os filmes de ficção, os documentários são colocados em cena”, assim como também afirma em outro texto que “toda montagem é controle, toda filmagem é *mise-en-scène*, alteração, artificialização” (2007, p. 29). A questão é que o documentário, no seu processo enunciativo, incorpora o controle sobre o mundo e joga com ele. Ao filmar Maria Alice e seus colegas durante os bastidores da peça, a equipe de *Górgona* precisou encontrar a forma de melhor registrar os acontecimentos, e foi preciso tempo e persistência, proximidade, intimidade. Filmar a população de Toritama exigia que a equipe não interrompesse o trabalho das pessoas que estavam concentradas em longas jornadas laborais, e esta dificuldade foi agregada à narrativa de *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. A forma de criticar as imagens oficiais das remoções durante a construção de Brasília, em *A cidade é uma só?*, foi recriar situações cotidianas da população marginalizada de Brasília, além de reencenar e ironizar as imagens do passado.

Vimos como a questão da montagem, do seu funcionamento e dos seus produtos organizados em um filme, ocupa lugar central no enunciado fílmico. Partindo deste entendimento, buscamos aplicá-lo ao documentário, refletindo sobre as operações da montagem diante de registros audiovisuais das realidades elegidas pelos três documentários brasileiros supracitados. Concordamos com a afirmação de Comolli sobre o documentário:

A experiência é o que o cinema (documentário) filma em primeiríssimo lugar. Assim como se inscreveu e se reuniu nos corpos, nos olhares, nos gestos. Beleza do documentário. Na experiência daqueles que filmamos (2008, p. 258).

Em *Górgona*, trata-se da experiência de vivenciar a efervescência artística do grupo de Maria Alice, em constante processo de desenvolvimento da peça *As três velhas*. A proximidade da câmera com aquilo que filma, a repetição dos microeventos nos bastidores (também produto dessa aproximação), que facilita o controle dos processos enunciativos produzidos na montagem, sendo a observação cotidiana seu principal objetivo. Em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*, há a imersão da equipe de filmagem no cotidiano das fábricas de jeans de Toritama. A posição incômoda e resignada do narrador do documentário é efeito da permanência do filme no universo da pequena cidade pernambucana. A repetição, nesse caso, é dos corpos, gestos e máquinas que costuram o jeans, havendo pouco espaço para a fuga dessa lógica econômica, exceto pelo momento do Carnaval. Em *A cidade é uma só?*, há a vivência da população marginalizada na relação com Brasília e a reinvenção da história a partir do conhecimento de Nancy, que questiona as imagens historicamente aceitas da cidade a partir da sua própria experiência pessoal.

Nos três filmes, há momentos singulares, já analisados detalhadamente, em que a montagem propõe significados que participam do enunciado geral. São cenas em que os cortes secos, as associações entre planos subsequentes e até mesmo a permanência de um plano longo, criam ideias relevantes para a narrativa, muito além das imagens fragmentadas. O que é determinante para esses gestos de montagem no interior dos documentários é explicitado por Comolli:

[...] subsiste no interior da esfera cinema uma diferença maior entre a face “documentária” e a contraface “ficcional”. Compreendemos: os cortes e os *raccords* não têm de forma alguma o mesmo sentido num registro e no outro. Há uma convocação do referente no gesto documentário, uma implicação, um endereçamento que excede o que se passa em ficção. Os corpos reais e as identidades de referência continuam existindo fora dos filmes (2007, p. 38).

Os efeitos causados pela montagem no documentário estão relacionados às realidades desses filmes: a persistência desses assuntos no “mundo real”, apesar dos documentários realizados. O que implica que um *raccord* não seja só em função de uma lógica narrativa e descritiva da cena, mas tenha em vista uma problemática social, a revelação de uma contradição que só o corte em *raccord* é capaz de fazer ver – tal como na cena da mulher trabalhando e a família jantando no interior da casa em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. Em *Górgona*, o jogo de plano e contraplano, quando Maria Alice e Luciano cantam no camarim, associável aos métodos dos filmes de ficção, também revela a relação de proximidade cumplicidade entre os atores e colegas de trabalho, sobreviventes de um determinado modo de fazer teatro. Em *A cidade é uma só?*, a interrupção de um plano, quase violenta, passa a representar a negação de uma história oficial e a reinvenção de outras narrativas do planalto central. Igualmente, há o questionamento das imagens de arquivo, feitas por Nancy, mas também por Dildu (“Será?”). Questionamento que é praticamente um eco repetido no filme através das imagens.

Embora os três filmes revelem algo sobre a realidade de cada local ou assunto filmado, também expõem suas operações sobre o mundo, suas experiências e relações. No processo de controle, diante dos riscos impostos pelo real, as narrativas também se permitem a réplica do real, sua intromissão e seu engajamento na produção do documentário. Mesmo possuindo controle, câmera, montagem e jogos de intervenção conformados, o real se impõe e propõe, pois é convocado, instigado a comparecer. Em cada filme, essa proposta do mundo histórico, e que é particular de cada realidade filmada, adquire espaços diversos e mobiliza novas intervenções e recuos. Tal característica das relações e encontros com o mundo é própria dos documentários e é nela que a montagem começa a operar.

Contudo, na esfera do documentário, a montagem também é produtora. Ela é capaz de fazer com que a realidade, existente na narrativa e que sobrevive a esta, fale a partir da linguagem cinematográfica e das instâncias narrativas que compõe o enunciado fílmico. Nos mais diversos documentários, a montagem propõe questionamentos, reflexões, efeitos disruptivos contra o discurso oficial, ou mesmo revelações nas entrevistas mais modestas. Através dela, os filmes revelam seus gestos, seus métodos de controle e suas aberturas ao mundo, no intuito de, como efeito estético, potencializar os enunciados. Se é um fato que as discussões teóricas históricas no cinema tiveram a montagem como um dos assuntos principais, isto se deu por conta do seu modo de operação particular dentro de um filme, que é ainda mais singular quando se trata de documentários.

6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora., 2009.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**, 2003.
- BAKTHIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais**São PauloEditora Hucitec, , 1987.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. **O anjo da história**. [s.l: s.n.].
- BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo**. [s.l.] Companhia das Letras, 2003.
- BURCH, N. **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- CATHARINO, R. F. **Potências do intervalo : a montagem em Serras da Desordem**. [s.l.] UFRJ, 2014.
- COMOLLI, J.-L. Algumas notas em torno da montagem. **Devires**, v. 4, 2007.
- COMOLLI, J.-L. **Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DUCCINI, M. A cidade é uma só ? : interrogação do arquivo e sentido de dissenso. p. 76–89, 2015.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.
- EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.
- GUZMÁN, P. **Filmar o que não se vê. Um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- LEYDA, J. **Films beget Films**LondonGeorge Allen & Unwind LTD, , 1964.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MESQUITA, C. Retratos em diálogo. Sobre o documentário brasileiro recente. **Novos Estudos Cebrap**, 2010.
- MESQUITA, C.; LINS, C. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2013.
- NICHOLS, B. **La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1997.
- NICHOLS, B. **Introduction to Documentary, Third Edition**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001.
- OMAR, A. O antidocumentário provisoriamente. **Revista de Cultura Vozes**, v. 6, p. 405–418,

1978.

PEARLMAN, K.; MACKAY, J.; SUTTON, J. Epistemic Actions in Svilova ' s Editing. **Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe.**, v. 6, p. 1997, 2018.

PUCCINI, S. **Roteiro de documentário. Da pré-produção à pós-produção.** Campinas: Papyrus Editora., 2012.

RAMOS, F. O que é documentário? In: RAMOS, F.; CATANI, A. (Eds.). . **Estudos de Cinema Socine 2000.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

RAMOS, F. A mise-en-scène do documentário. 2011.

REISZ, K.; MILLAR, G. **A Técnica da Montagem Cinematográfica.** [s.l.] Civilização Brasileira, 1978.

WEES, W. C. **Recycled Images The Art and Polltics.** New York City: [s.n.].

XAVIER, I. (ORG;). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme., 1983.

7 FILMOGRAFIA

Filmes analisados

Górgona

Tempo de duração: 77 min

Ano de lançamento no Brasil: 2018

Estúdio: Espaço Filmes.

Direção: Fábio Furtado, Pedro Jezler.

Roteiro: Fábio Furtado, Pedro Jezler.

Produção executiva: Pedro Jezler.

Fotografia: Fábio Furtado.

Montagem: Nina Senra, Thiago Ozelami, Pedro Jezler

Elenco: Maria Alice Vergueiro, Pascoal Da Conceicao, Danilo Grangheia, Luciano Chirolli.

Estou me guardando para quando o Carnaval chegar

Tempo de duração: 86 min

Ano de lançamento no Brasil: 2019

Estúdio: Icarus Films.

Direção: Marcelo Gomes.

Roteiro: Marcelo Gomes.

Produção executiva: Nara Aragão, João Vieira Jr.

Fotografia: Pedro Andrade.

Montagem: Karen Harley.

Elenco: Leonardo dos Santos.

A cidade é uma só?

Tempo de duração: 80 min

Ano de lançamento no Brasil: 2011

Estúdio: 400 Films.

Direção: Adirley Queirós.

Roteiro: Adirley Queirós, Thiago B. Mendonça.

Produção executiva: Adirley Queirós, André Carvalheira.

Fotografia: Leonardo Feliciano.

Montagem: Adirley Queirós.

Elenco: Wellington Abreu, Nancy Araújo, Marquim do Tropa, Dilmar Durães.

Filmes Citados

Democracia em Vertigem

Ano de lançamento: 2019

Direção: Petra Costa

Fotografia/Câmera: João Atala, Janice D'Avila, Ricardo Stuckert, Tiago Tambelli.

Montagem: João Atala, David Barker, Tina Baz, Jordana Berg, Joaquim Castro, Affonso Gonçalves, Eduardo Gripa, Karen Harley, Bruno Jorge, Felipe Lacerda, Idê Lacrete, Bruno Lasevicius, Dellani Lima, Virginia Primo, Isabelle Rathery.

O homem com uma câmera

Ano de lançamento: 1929.

Direção/roteiro: Dziga Vertov, Elizaveta Svilova.

Fotografia/Câmera: Mikhail Kaufman, Gleb Troyanski.

Montagem: Dziga Vertov, Elizaveta Svilova.

Nanook of the North (Nanook, o Esquimó)

Ano de lançamento: 1922

Direção/roteiro/fotografia: Robert Flaherty.

Produção: Roberto J. Flaherty, Thierry Mallett, John Révillon.

Montagem: Herbert Edwards, Robert J. Flaherty, Charles Gelb.

Elenco: Allakariallak, Nyla, Cunayou.