



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

GABRIELA LOPES SALDANHA

DESMONTAGEM EM *PACIFIC* E *DOMÉSTICA*:
UM ESTUDO SOBRE O USO DA EDIÇÃO NO DOCUMENTÁRIO PERNAMBUCANO

DISASSEMBLY IN PACIFIC AND HOUSEMAIDS:
A STUDY ON THE USE OF EDITING FILM IN PERNAMBUCO DOCUMENTARY

CAMPINAS

2023

GABRIELA LOPES SALDANHA

DESMONTAGEM EM *PACIFIC* E *DOMÉSTICA*:
UM ESTUDO SOBRE O USO DA EDIÇÃO NO DOCUMENTÁRIO PERNAMBUCANO

DISASSEMBLY IN PACIFIC AND HOUSEMAIDS:
A STUDY ON THE USE OF EDITING FILM IN PERNAMBUCO DOCUMENTARY

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

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Multimedia.

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA
GABRIELA LOPES SALDANHA, E ORIENTADA PELO
PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA.

CAMPINAS

2023

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

Sa31d no	Saldanha, Gabriela Lopes, 1981- Desmontagem em Pacific e Doméstica : um estudo sobre uso da edição documentário pernambucano / Gabriela Lopes Saldanha. – Campinas, SP : [s.n.], 2023. Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira. Coorientador: Virginia Osorio Flôres. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Documentário (Cinema). 2. Cinema - Montagem. 3. Cinema - Pernambuco. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Flôres, Virginia Osório, 1954-. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.
-------------	---

Informações Complementares

Título em outro idioma: Disassembly in Pacific and Housemaids : a study on the use of editing film in Pernambuco documentary

Palavras-chave em inglês:

Documentary films

Motion pictures - Editing

Motion pictures - Pernambuco

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutora em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Marcus César Soares Freire

Gilberto Alexandre Sobrinho

Mateus Araújo Silva

Carlos Antônio dos Santos Segundo

Data de defesa: 11-04-2023

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

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

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-9469-9804>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8458691381043299>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

GABRIELA LOPES SALDANHA

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

MEMBROS:

1. PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA
2. PROF. DR. MARCIUS CESAR SOARES FREIRE
3. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
4. PROF. DR. MATEUS ARAÚJO SILVA
5. PROF. DR. CARLOS ANTONIO DOS SANTOS SEGUNDO

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: 11.04.2023

Às avós,
Leila (*in memoriam*) e Maria Helena (*in memoriam*),
que estão dentro de toda energia vivaz.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp, espaço de formação avançado na produção do conhecimento, com sincero e afetivo apelo ao diverso documentário nacional.

Ao professor Dr. Francisco Elinaldo Teixeira, sempre receptivo aos tempos internos. À sua orientação e produção provocadora ao desenvolvimento intelectual.

À coorientação da professora Dra. Virginia Flôres, por sua abertura, proximidade e contribuições estimulantes.

Aos professores do Programa, Dr. Marcius Freire, Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho, Dr. Etienne Samain, Dr. Fernando Passos (*in memoriam*) e Dr. Nuno César Abreu (*in memoriam*) por me oferecerem aulas desafiantes desde o mestrado.

Aos funcionários do Instituto de Artes, secretaria e biblioteca, pela gentileza e atenção digna do compromisso com o funcionalismo público.

Aos colegas do doutorado pela partilha do processo, sobretudo durante o ano de 2014.

Aos amigos queridos que nasceram da Unicamp ainda em 2008, Laécio Ricardo e Diogo Velasco.

Às minhas famílias, sempre acolhedoras e entusiastas dos meus caminhos.

A todas as pessoas que colaboraram com este processo em seus mais diversos estágios.

À Ana Paula, Elizabeth Pimentel e Suely Valois, pelo olhar e escuta atenta.

Ao meu padrasto Antônio, por sua fé em dias melhores.

À minha mãe Leila e ao meu pai Leo, por tanto amor. Aprendemos juntos a resistir.

RESUMO

Esta pesquisa observa como a montagem foi reinterpretada, e suas consequências, com a passagem do sistema de edição analógico para o digital, com atenção para duas obras em especial, os documentários *Pacific* (2009), realizado por Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), realizado por Gabriel Mascaro. Para isso, é dado um panorama da filmografia dos cineastas pernambucanos, a fim de apontar suas influências e preferências plásticas e temáticas na definição de uma estilística. Após a análise fílmica que privilegia a decupagem por sequências, como metodologia de construção da narrativa, são localizadas cenas de interesse para a discussão que atravessa a teoria documentária, endereçada a termos como, dispositivo, ética, representação, filme de montagem, filme de arquivo e, por fim, encenação no documentário. De posse deste arranjo técnico, amparado pela herança estética da cultura videográfica, em que a imagem amadora adquire status de obra, libertando, assim, o cinema para indefinição de um domínio ou, à chegada ao espaço do híbrido, localiza-se o debate sobre a influência do ensaio na montagem documentária contemporânea virtualizada. Com isso, identifica-se que a montagem oriunda da edição não linear se transforma em uma ativadora de corpos, garantindo um sentido mimético aos arquivos de terceiros. Logo, acaba por oferecer um desafio ao audiovisual do século XXI quando se pensa na chave entre edição e reciclagem.

Palavras-chave: Documentário; Montagem; Cinema Pernambucano.

ABSTRACT

The research observes how the edition was reinterpreted and its consequences, their transition from the analogical to the digital editing system, paying attention to the two masterpieces in particular, the documentaries *Pacific* (2009), Marcelo Pedroso, and *Housemaids* (2012), Gabriel Mascaro. For this, an overview of the filmography of Pernambuco filmmakers is done, in order to point out their influences and their plastic and thematic preferences in the definition of a style. After the film analysis that privileges the decoupage by sequences, as a methodology for the construction of the narrative, scenes of interest are located for the discussion that crosses the documentary theory, addressed to terms such as device, ethics, representation, edition, archival film and, finally, *mise en scène* in the documentary. In possession of this technical arrangement, supported by the aesthetic heritage of videographic culture, in which the amateur image acquires the status of a work, freeing the cinema to define a domain or, upon arrival at the hybrid space, taking place the debate on the influence of the essay in the virtualized contemporary documentary edition. With this, it is identified that the non-linear edition becomes an activator of bodies, guaranteeing a mimetic sense to the files of others. Therefore, it ends up offering a challenge to the audiovisual of the 21st century when we think about the aspect between editing and recycling.

Key words: Documentary; Edition; Pernambuco Cinema.

RÉSUMÉ

La recherche observe comment le montage a été réinterprété, et ses conséquences, avec le passage du système de montage analogique au numérique, avec une attention particulière à deux œuvres, les documentaires *Pacific* (2009), réalisé par Marcelo Pedroso, et *Doméstica* (2012), réalisé par Gabriel Mascaro. Pour cela, un aperçu de la filmographie des cinéastes du Pernambuco est donné, afin de souligner leurs influences et préférences plastiques et thématiques dans la définition d'une stylistique. Après l'analyse cinématographique qui privilégie le découpage par séquences, comme méthodologie de construction du récit, se situent des scènes d'intérêt pour la discussion qui traverse la théorie documentaire, adressée à des termes tels que dispositif, éthique, représentation, film de montage, archivage. film et, enfin, mise en scène dans le documentaire. En possession de ce dispositif technique, porté par l'héritage esthétique de la culture vidéographique, dans lequel l'image amateur acquiert le statut d'œuvre, libérant ainsi le cinéma pour définir un domaine ou, arrivé à l'espace hybride, le débat sur l'influence de de l'essai dans le montage documentaire contemporain virtualisé. Avec cela, il est identifié que le montage issu du montage non linéaire devient un activateur de corps, garantissant un sens mimétique aux fichiers tiers. Elle finit donc par proposer un défi à l'audiovisuel du XXI^e siècle lorsqu'il s'agit de réfléchir à la clé entre montage et recyclage.

Mots-clés: Documentaire; Montage; Cinéma Pernambucano.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 – Filmografia dos diretores	19
1.1 Gabriel Mascaro	26
1.2 Marcelo Pedroso.....	43
Capítulo 2 – Decupagem Fílmica: <i>Pacific</i> e <i>Doméstica</i>	53
2.1 A busca de um “itinerário metodológico” para análise documental	53
2.2 <i>Pacific</i>	56
2.3 <i>Doméstica</i>	74
Capítulo 3 – Ética, dispositivo e representação	86
3.1 A ética no documentário como negociação de poder	87
3.2 Dispositivo como mecanismo de representação	95
Capítulo 4 – A imagem precária e o estilo: filme de montagem, filme de arquivo e <i>mise-en-scène</i> documentária	102
4.1 Sobre a contingência de uma imagem precária	102
4.2 Localizando o estilo a partir das categorias filme de montagem e filme de arquivo	107
4.3 O que encontramos na (auto) <i>mise-en-scène</i> documentária	116
Capítulo 5 – Montagem e/ou edição: o efeito do filme ensaio no documentário presente na cultura digital	126
5.1 (In)determinando montagem e edição: conceitos e origens	127
5.2 O impacto do ensaio na montagem documentária	140
Considerações Finais - Apontamentos híbridos sobre o documentário brasileiro do início do século XXI em suas acepções de reciclagem	151
Referências	157
Lista de filmes citados	163
APÊNDICES - Montadores em cena	166
Apêndice A – Entrevista com Eduardo Serrano	166
Apêndice B – Entrevista com André Antônio	185

INTRODUÇÃO

Quando esta pesquisa se iniciou, ainda em 2009, após um longo percurso de dissertação sobre longas-metragens ficcionais pernambucanos, a ideia era explorar o campo do documentário, tanto como possibilidade de criação, como de mapeamento histórico, a fim de arejar as amarras dos processos de produção, bem como aproximar discussões cinematográficas que se mostravam desafiadoras desde a gênese documental –a partir de obras seminais como *Nanook, o esquimó* (1922), *Um homem com uma câmera* (1929) e a obra-prima nacional, *Cabra marcado para morrer* (1984) – à farta safra de documentários que o estado de Pernambuco estava levando para os espaços consagrados dos festivais e suas premiações. Era preciso compreender com quais justificativas os documentários estavam final e proporcionalmente ocupando janelas e debates, antes destinados com exclusividade à ficção. Em que medida tais produções se tornavam tão atrativas ao público e à crítica que não precisavam funcionar apenas como um caminho introdutório e de baixo orçamento às carreiras profissionais.

Outro aspecto também se fazia presente como dado de investigação obtido no mestrado: a situação geracional. Quem estava realizando documentários na contemporaneidade, para além dos cineastas consolidados no final do século XX? De posse desta experiência acadêmica, somou-se a vivência de participação entre os anos de 2010 e 2013 junto ao movimento cineclubista pernambucano. Vários encontros, atividades de formação e viagens pelo interior do estado proporcionaram uma visão ampla sobre a importância do pacto de cogestão realizado como política pública a fim de institucionalizar o cinema como ferramenta educativa e de reflexão crítica sobre a realidade do lugar. O período seria, aos parâmetros de hoje, uma nova aurora da retomado cinema nacional, vivenciado na década de 1990.

Estava em confluência, à época, os diversos elos da cadeia produtiva audiovisual, responsável por tornar a cultura brasileira instrumento de reconhecimento de cidadania e, ao mesmo tempo, de negócios. Neste sentido, é salutar mencionar que as diferentes gerações em atividade também se encontravam fortalecidas pelas políticas de cultura adotadas tanto na esfera federal como na estadual. No âmbito federal, em 2001, com a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), novos editais e programas de fomento descentralizados permitiram o acesso de projetos com demandas que escapavam ao formato clássico, longa-metragem ficcional. No âmbito estadual, a criação do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) em 2003 e, ao final de 2007, um edital específico para o audiovisual, que surgia por força não só do poder público, mas,

principalmente, por pressão e organização das entidades de classe do setor. Logo, tratava-se finalmente de uma construção coletiva, por meio de mecanismos de consulta da sociedade civil que levariam a promover, assim, um diálogo constante com todas as esferas de poder interessadas. O edital recebia luz também por sua segmentação, dividindo-se em eixos que envolviam a cadeia de produção do audiovisual em diversos formatos e etapas – longas-metragens, curtas-metragens, produtos para televisão, formação, pesquisa, preservação, distribuição, desenvolvimento da prática cineclubista, difusão e categorias de estímulo a artistas estreantes. Ou seja, uma estrutura ampla de incentivo ao cinema como fator simbólico e econômico necessário ao funcionamento de uma sociedade livre perante o sistema de dominação cinematográfico imperado pelos cinemas hegemônicos.

Estava respondida então a questão sobre o ambiente que oferecia ao documentário um espaço de circulação mais igualitário. Naquele momento, já era perceptível um público mais curioso e interessado na produção nacional e regional, com procura pelas produções locais, em função do reconhecimento conquistado pelos prêmios e a exposição midiática adquirida pela circulação em tais espaços de visibilidade. Ou seja, um público que já se sentia provocado a entender tal legitimação. Nesta esteira, surgiram os filmes *Pacific* (2009), dirigido por Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), dirigido por Gabriel Mascaro, ambos patrocinados por meio desse mesmo edital do estado.

Em suas propostas, o uso de dispositivos fílmicos – realização de um documentário com imagens e sons de terceiros, ou melhor: a ausência do diretor no ato da gravação. *Pacific*, nome homônimo do cruzeiro que percorria a viagem do Recife até o arquipélago de Fernando de Noronha, foi o objeto de interesse do filme que se construiu a partir dos arquivos audiovisuais dos turistas. Em *Doméstica*, sete lares brasileiros, em diferentes estados e regiões, são escolhidos como fontes de observação da relação entre adolescentes moradores das casas e suas empregadas domésticas. Os jovens, ao longo de uma semana, foram os responsáveis pela captação das imagens e sons e, diferente de *Pacific*, receberam instruções prévias de fotografia, iluminação e áudio para gravação, mas, ainda assim, não sabiam como esses arquivos seriam utilizados em seu destino final, o que seria revelado como filme.

As decisões sobre como transformar tais imagens amadoras, produzidas sem equipe profissional, em obra, viriam de um desenho intuitivo de pré-produção, muito imbuído da submissão aos editais públicos, mas que só iriam se consolidar como experiência cinematográfica pelo esforço de interpretação e subjetivação do material na fase de edição com a montagem. Assim, nos dedicamos a pensar sobre o uso da montagem no documentário

pernambucano a partir destes ensaios.

Na fortuna teórica do documentário, os estudos pouco isolavam o trabalho técnico da montagem como um viés de leitura. Na verdade, a tradição vinha concentrando sua análise pela relação entre direção, roteiro e personagens, com prestígio, inclusive, para a imagem em detrimento do som. Ao documentário cabiam as investigações históricas e os atos políticos de rompimento com a pretensa discussão sobre a verdade. Surge, então, a possibilidade de estudar o processo de criação sob um viés que levasse em consideração a mudança tecnológica radical atravessada pelo cinema com a adoção dos softwares digitais para trabalhar a edição. Tais filmes viriam como heranças abertas por essas transformações. E foi nesse sentido que tentamos localizar o poético, oriundo do técnico.

Só então, em 2013, a ideia ganhou formato de projeto e se transformou em pesquisa de doutorado em 2014. O retorno a Campinas, após cinco anos desde a defesa do mestrado, representava um distanciamento geográfico importante para que o olhar acostumado com a presença dos diretores em mostras, debates e exposições cineclubistas ganhasse outro ponto de vista e adquirisse o rigor da pesquisa científica, com o objetivo de produzir novos conhecimentos sobre este recente cinema brasileiro.

As disciplinas cursadas no primeiro ano de pesquisa foram fundamentais para localização de um arcabouço teórico e para o diálogo em perspectiva com outras fontes de investigação provocadoras e estimulantes para um texto desta dimensão. Foram elas: “Vídeo e documentário”, com o professor Gilberto Alexandre Sobrinho, e “Cinemas não narrativos”, com o professor Francisco Elinaldo Teixeira, no Programa de Pós-graduação em Multimeios; “Estudos visuais”, com o professor Mauricius Farina, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais; as três no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Também contribuíram para a pesquisa “Documentário: fronteiras e tradições”, com o professor Henri Arraes Gervaiseau, realizada no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP), mais adiante, em 2018, como ouvinte da disciplina “Tendências contemporâneas do documentário”, com o professor Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Neste percurso foi norteador o trabalho de mapeamento dos pesquisadores Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra com o livro *O Documentário em Pernambuco no Século XX* (2016), bem como os cadernos de apoio produzidos sobre os filmes (*Pacífico e Doméstica*) que ampliaram os espaços de visualização e o público normalmente consumidor deste tipo de documentário – *Pacífico: textos para debate* (2011), sob a coordenação do próprio diretor,

Marcelo Pedroso, e *Doméstica: coletânea de textos* (2015), com escritos organizados por Victor Guimarães e produzido pela Desvia Filmes, o que, sem dúvida, aumentou o tempo de vida útil das obras em circulação e forneceu um diálogo mais detalhado e intrincado, incorporando também a presença acadêmica, como parte de uma cadeia de fortalecimento da produção cultural brasileira. Além disso, favoreceu ao papel educativo, questionando as várias utilizações e formas de tais filmes, em sua rica e complexa interpretação, no que tange o debate em choque sobre deslegitimação dos filmes de dispositivo com materiais de arquivo, discussão que levantaremos adiante, no capítulo 3.

Ainda como suporte, no sentido de provocar os sentidos metodológicos nesta linha instável entre arte e ciência, a produção textual e, principalmente, os diálogos como professor Francisco Elinaldo Teixeira moveram a pesquisa dos ambientes fixos até então destinados ao documentário para uma paisagem movediça e mutável, tal qual os processos do pensamento. Uma influência de base pós-estruturalista, amparada não só por uma filosofia da crítica à razão pura, mas também acenando para o espírito marginal do cinema como sua condição primeira, em função de uma violenta e assombrosa memória antidemocrática dos sistemas totalitários de submissão da vontade.

Olhar para a produção audiovisual brasileira, incorporando este novo conceito de documentário como um elemento de transformação que surge com o vídeo e os artistas que por ele trafegaram entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, sinalizaria os vetores de força para uma entidade metafísica presente nos cinemas impuros em curso ao longo dos anos 2000. E a partir das teorias do ensaio, fora e dentro do cinema, nos questionamos: como a montagem pode regular uma estrutura de pensamento constituída por imagens, assim como a lembrança, o sonho e a projeção digital de um mundo em construção sob bases recicladas e polissêmicas?

Em paralelo, também se fizeram presentes, como referência, contribuições de leitura, recomendações de texto e apontamentos técnicos, o diálogo com a professora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) e montadora Virginia Flôres. Em uma visão perspicaz, pudemos ir além do que se espera como serviços de edição e montagem e seu trabalho de assistência. Não deixa de ser importante entender os preceitos básicos, inclusive quando a entidade de classe – como a Associação de Profissionais de Edição Audiovisual, Montagem, Edição, Cinema, Audiovisual, Televisão (edt.) – define que o trabalho desses profissionais consiste em assistir, selecionar e ordenar o material gravado; definir os cortes; construir o primeiro corte seguindo as indicações do roteiro e do diretor; identificar a necessidade de material extra: videografismo, trilha sonora, imagens adicionais, textos em off etc; inserir trilha sonora, videografismo e material de arquivo nas sequências; orientar o trabalho

do assistente de edição; apresentar a edição final e fazer as alterações necessárias, respeitando o prazo estipulado em contrato. Além de, em assistência de montagem: importar, converter e “logar” o material bruto; organizar material no software de edição em bins e/ou sequências; limpar material bruto; sincronizar áudio e vídeo; exportar material para finalização de som e de imagem, assim como para DVDs de aprovação e do corte final; e, finalmente, fazer cópias¹. Demonstrando que a ideia de um trabalho de montagem, mesmo quando se utiliza de materiais de arquivo e estruturas lineares de narração, nem sempre é tão simples como parece em seu resultado. Vale destacar que neste texto a opção foi de iniciar pelo objeto, decupando suas origens e influências, bem como sua estrutura, para só depois apontar os conceitos teóricos implícitos nas obras a fim de questionar tal metodologia interpretativa à luz das transformações tecnológicas em curso no então cinema produzido digitalmente.

Com esse trajeto inicial, apresentamos então os cinco capítulos que se seguem nesta análise. Na abertura, no capítulo 1, buscamos localizar o contexto histórico e o ambiente criativo dos realizadores Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro como forma de interpretar suas opções estéticas. Destacamos aqui, que a escolha pela união dos dois filmes se dá, em primeira instância, pelo encontro anterior dos cineastas em um projeto comum constituído também como dispositivo, o documentário *KFZ-1348* (2008), primeiro longa-metragem de ambos. Nesse trabalho, assinam a direção e o roteiro, com produção do experiente João Júnior, à época na Rec Produtores Associados, executivo das principais obras do cinema pernambucano dirigidas por Marcelo Gomes, Cláudio Assis e Hilton Lacerda. Antes ainda, Pedroso e Mascaro haviam trabalhado juntos também em uma experiência documental de 17 minutos, chamada *Sementes do Brasil* (2004), em que realizaram todas as funções técnicas. O projeto de viés institucional é uma parceria com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e vale como período histórico em que os dois cineastas construíam uma formação orientada por práticas da antropologia fílmica e de uma metodologia de autoetnografia em curso na Associação Vídeo nas Aldeias (VNA), com base na cidade de Olinda e atuação em diferentes comunidades indígenas do Brasil. Por meio do VNA, os cineastas deram oficinas de formação e exercitaram esta vivência de negociação de poder por meio da entrega dos equipamentos de realização audiovisual, em observação de uma alteridade.

O debate sobre a importância do VNA para a história do documentário não se insere nos documentos finais da tese, mas seria um artefato presente como hipótese para a escolha do dispositivo na constituição de *Pacific* e *Doméstica*. A ideia surgiu com as aulas do professor

¹ Disponível em: <https://www.edt.org.br/profissao/funcoes-dos-editores-e-assistentes/>. Acesso em: fev. 2018.

Gilberto Alexandre Sobrinho e suas pesquisas de resgate do acervo da Associação Cultural Videobrasil, aliada à produção intelectual e às conversas proíficas com o pesquisador Juliano José de Araújo, autor de *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografias* (2019).

Logo, é como se houvesse um *carom*² nas máquinas virtuais dos cineastas estudados que pudesse ser localizado com a análise (MACHADO, 1993). Então, na tentativa de aprisionar tais aparições, percorreremos a filmografia dos realizadores em um longo período histórico de 16 anos, que vai de 2003 até 2019. Uma cosmologia que observa a influência da cinefilia, da prática cineclubista através do projeto Barravento e, principalmente, das inquietações sobre as relações de poder, discutidas a partir da articulação entre arte e tecnologia – em uma paulatina construção de identidade que interessa aos processos de criação.

No capítulo 2, nos deteremos às obras *Pacífic* e *Doméstica*, decupando-as em sequências que foram importantes como unidades, ao serem exemplificadas nos tópicos seguintes em que discutiremos conceitos próprios ao documentário e sua extensão na teoria crítica cinematográfica. Ainda assim, como próprio à metodologia científica, foi preciso entender que nem sempre será possível traçar um percurso seguro, mesmo quando definimos como guia a técnica da edição. Por isso, problematizamos, no início do capítulo, a questão sobre metodologias para abordagem dos filmes, de forma a não os fechar em modos de subjetivação absolutos. Foram importantes, na análise fílmica, as propostas de Nichols (2012), Machado (2011), Penafria (2009) e Teixeira (2005, 2010), em que cada um, ao seu critério, define as possibilidades de indexação, em especial, de documentários.

Com a desmontagem das peças, observaremos como cada filme se torna objeto de interesse pela análise fílmica, em que momento se aproximam, se distanciam e se diferenciam, provocando, a partir de cenas – unidades internas às sequências – discursos da ordem política com o espectador. Nos dois filmes, o recurso da comicidade é oferecido em várias cenas como a camada mais superficial da relação entre pessoas comuns (turistas, adolescentes e empregadas) e o uso de equipamentos de gravação que remetem diretamente a uma linguagem distante de seus cotidianos, mas que podem ser emuladas de forma lúdica e trágica ao mesmo tempo.

É então que no capítulo 3 tais pessoas ganharão o status de personagens,

² Segundo Machado, a palavra é utilizada por indígenas do Maranhão, mas também um conceito apropriado em suas múltiplas interpretações – como algo “adequado” e no sentido de “tomar posse” – aos dispositivos como a câmera fotográfica e a câmera de filmar. Trata-se da capacidade de um aprisionamento de almas. “Em língua Jê, *carom* é o nome que os índios canelas apaniecras do Maranhão dão às imagens e às vozes das pessoas e das coisas, sejam elas, atuais dos vivos ou virtuais dos mortos que retornam sob a forma de fantasmas. As câmeras – de fotografia, de cinema, de vídeo – são entendidas pelos canelas como aparelhos de captar o *carom*, aprisioná-la dentro da máquina e restituí-lo quando necessário.” (MACHADO, 1993, p. 235)

resultado de uma tendência crescente ao final dos anos 1990, no cinema documentário brasileiro – o sujeito em detrimento do grupo ao qual ele pertence. No entanto, um sujeito agora nomeado, singularizado. Trata-se de um contraponto ao cinema mais sociológico ao qual estávamos acostumados a produzir em grande escala a partir dos anos 1960. Com isso, surgem as ideias sobre a ética empregada na relação entre equipe e personagens; o uso do dispositivo nesta relação e a configuração de uma nova representação acerca da poética possível diante de produções de não ficção.

À ética, serão considerados os apontamentos de Teixeira (2003) no que se refere “ao problema de dar voz ao outro”; Ramos (2008) e as adaptações de interpretação do conceito em função do momento histórico; Freire (2007) e a inevitável exposição interna ao filme por ocasião do encontro entre cineastas e personagens, algo que se estabelece com os dois documentários em ato de montagem; bem como o viés jurídico de Bitelli (2009) que, ainda que fora das leituras sobre “filmes”, orienta a realização artística como um todo, diferenciando as implicações do cinema dos demais campos audiovisuais.

Sobre o termo “dispositivo” decidimos não o isolar da discussão sobre representação, diferente da encenação que será trabalhada no capítulo seguinte. Se existe um modo de avaliar documentários criando categorias de funcionamento, o dispositivo e seu histórico de surgimento como teoria fora do cinema estão presentes até os dias atuais e com vigor. Poderemos visualizar que dispositivo em documentários, especificamente, mais do que um procedimento de trabalho, será um ativador de corpos que desejam se expressar e precisam encontrar o meio capaz de fazê-lo. O cineasta, neste sentido, irá operar ativando tal engrenagem de funcionamento. Desta forma, a associação frequente do dispositivo como método perde eficácia e permite que os documentários, no capítulo 5, ganhem uma leitura ensaística.

Já no capítulo 4 buscaremos as condições de transformação da imagem precária (SCHAEFFER, 1996), do filme amador (MACHADO, 2017), em obras monumentais. Se a montagem é capaz de trabalhar com qualquer matéria-prima constituída como imagem e som, quais os caminhos possíveis de subversão destes filmes na definição de um estilo cinematográfico (BORDWELL, 2013)? Para isso, após o percurso do dispositivo, desvelaremos os termos “filme de montagem” e “filme de arquivo” para se chegar a um núcleo dado com a *mise-en-scène* documentária, quando então a força estética irá se sobrepor ao caráter ético e uma montagem de ordem antiética transcorrerá interessada pelo processo e não mais pelo sentido final.

O que poderia parecer um parangolé será, na verdade, o reconhecimento da importância trazida pela história do vídeo, seus novos formatos, novos modos de exposição e

novos modos de consumo (MELO, 2008), que resultaram em filmes como estes em curso nos anos 2010. Por fim, no capítulo 5, voltaremos aos processos de articulação fílmica sob o ponto de vista da edição, termo, inclusive, que será inserido no debate não como sinônimo, mas como etapa interna à montagem e princípio de ação da cultura digital em andamento no século XXI.

Para isso, então, retornaremos à revisão crítica do que fizeram cineastas – montadores e montadoras de vanguarda dos anos 1920, como Eisenstein, Vertov e Shub, que se mostraram transgressores em seus trabalhos, mesmo antes da revolução digital. Sendo estes os principais defensores de uma ideia, ainda que à época não denominada, de pensamento por montagem (DIDI-HUBERMAN, 2015), elo de transição para se falar em modo ensaístico no documentário (CORRIGAN, 2015).

Assim sendo, as questões trazidas por Weinrichter (2009) sobre o que ele chama de “cine de material encontrado”, em diferentes perspectivas de domínios serão salutares para o documentário em transformação pelas práticas de reciclagem. Na medida em que o encontro do cineasta com o material não será fortuito, mas sim, cataclisma provocado. Às suas ideias atribuiremos a condição subversiva da imagem para que o conflito aconteça na edição.

Retornaremos à análise fílmica para questionar o movimento e o ritmo dos filmes pesquisados, o valor atribuído à entrevista e ao primeiro plano. Sobre estas instâncias, destacaremos as “entre-vistas” (CORRIGAN, 2015) e as “entre-imagens” (BELLOUR, 1997) que libertam os filmes para a performance do ensaio, a partir da legibilidade da montagem.

Capítulo 1 – Filmografia dos diretores

Os Filmes da Noite

Há filmes que ficam, há filmes que se dissipam nas horas que se seguem à sua visão. É assim que eu sei que fui ou não ao cinema: na manhã seguinte, o que se tornou o filme visto na véspera, seu estado depois da noite, é o filme que eu terei visto. Às vezes, alguns filmes se declaram dois meses depois. A maioria dos filmes se perde.

(Marguerite Duras, 1980).

Ainda que os filmes sejam obras autônomas, neste caso um estudo sobre *Pacific* e *Doméstica*, observá-los a partir de um conjunto de filmes do mesmo autor emana de forma natural, buscas, opções e efeitos latentes da construção de um mesmo inconsciente. Assim, o que pretendemos neste início de trajetória é refletir sobre um panorama que abarque a filmografia dos dois diretores abordados nesta pesquisa no período que compreende 2007 a 2019. O início marca a primeira produção profissional dos dois realizadores em longametragem, momento em que dividiram a direção do documentário *KFZ-1348*. Neste sentido, é importante mencionar que o ato da cinefilia é condição primeira desta análise.

Para Baecque (2010), se trata da construção da própria história da cultura. Ainda que o escritor, no caso de Baecque (2010), também historiador e jornalista, enfatize o distanciamento necessário do escritor da obra, não há como eliminar por completo a simpatia pelo objeto em análise. Baecque (2010), como crítico de cinema, por exemplo, integrou a antológica revista *Cahiers du Cinema* por 15 anos, justo na passagem dos anos 1980 até o final dos anos 1990, quando o clássico cinema francês passou por uma revisão política de inclusão dos autores imigrantes. E quando escreve o memorável livro *Cinefilia*, lançado no Brasil em 2010, deixa claro que se trata do amor ao cinema de forma atemporal, mas não a-histórica.

[...] como descrever a cinefilia sem transformá-la num monumento, como escutar as testemunhas, assistir aos filmes, ler as revistas, decodificar as cartase listas, sem sucumbir a nostalgia? [...] Provavelmente a cinefilia, paixão íntima, vivida de forma vital e polêmica, só é capaz de descobrir sua história através desta ironia: falar de si como de um outro, o que assegura um certo distanciamento ao mesmo tempo que evoca um desejo de proximidade. A proximidade peculiar da vontade de construir um

relato, o distanciamento necessário à escrita de uma história. (BAECQUE, 2010, p. 20-21)

De toda forma, a cinefilia é uma maneira de olhar, a partir de uma delimitação em meio ao universo cinematográfico. Uma visão de mundo sobre estilos diversos que partilham de uma mesma conjuntura. Baecque (2010) fala de um ambiente comum propício ao surgimento da cinefilia, os cineclubes, local que evoca o compartilhamento de ideias e a construção de novos saberes em instâncias não mais verticalizadas, como as congregações acadêmicas – seminários, congressos, conferências – mas sim, instâncias horizontalizadas.

Cabe aos cineclubes a expansão da cultura cinéfila, já que eles nem sempre se orientam pela indução do mercado publicitário que infecciona as opções de consumo da arte de forma homogeneizadora. Neste sentido, acaba se transformando também como espaço de formação e primeira porta para os que seguiram e seguirão na linha da realização. O resultado deste tipo de escola é a capacidade de tornar o cineclubismo um movimento politizador – já que em sua premissa há uma ação comum em curso, a exibição seguida de debate. E, no caso dos cinemas produzidos fora de eixo dos grandes estúdios, como o brasileiro, adquire, por isso mesmo também, o caráter da militância.

O ato de refletir é a marca específica da cinefilia: todas as suas práticas visam dar profundidade à visão do filme. A reflexividade depara-se, então, com uma representação do mundo. De modo que a cinefilia passa a integrar de pleno direito os objetos de uma atual história cultural do século XX. (BAECQUE, 2010, p. 34)

Quem complementa esta ideia é o pesquisador, crítico, realizador e cineclubista, Rodrigo Almeida Ferreira (2010):

[...] mesmo como âmbito de passagem, de estarem constantemente aparecendo e desaparecendo, os cineclubes conseguiram se perpetuar não apenas se metatransformando em produtoras, festivais, cursos universitários ou cinematecas, mas expelindo um transparente espírito contracultural. (FERREIRA, 2010, p. 75)

Ferreira (2010), inclusive, é responsável por um importante relato em sua dissertação sobre um episódio emblemático do cineclubismo pernambucano, acerca da polêmica envolvendo o Cineclube Barravento, em 2003. Não apenas por ser um pesquisador, mas também por ter acompanhado algumas sessões do Barravento presencialmente, em funcionamento no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE, entre 2001 e 2006. Ele

conta que, em 16 de dezembro de 2003, o cineclube promoveu uma sessão surpresa para um público pequeno, menos de 20 pessoas, entre os presentes, o próprio pesquisador. Neste dia foi exibido o filme *Dogville*, do dinamarquês Lars von Trier, adquirido pela equipe do cineclube por meio de um arquivo *torrent*³. O filme só estrearia no Brasil um mês depois, por distribuição da Imovision. Desta forma, a sessão cineclubista, na visão da empresa, havia ferido o direito de exclusividade adquirido pela distribuidora para exibição no país. O caso foi parar na justiça e repercutiu nos jornais locais. No fim, a universidade foi notificada e fez um acordo com a distribuidora de que isso não voltaria a acontecer, uma vez que o cineclube funcionava nas dependências da instituição, porém a UFPE enfatizou que a ação era uma iniciativa espontânea de um grupo de estudantes do CAC. Entre os fundadores do cineclube, o então estudante de jornalismo, Marcelo Pedroso⁴.

A questão, no entanto, problematiza não exatamente o caráter supostamente indisciplinado da iniciativa, mas sim, uma transformação dos hábitos de consumo dos bens culturais com a popularização da internet e o então sistema de compartilhamento de dados piratas. E era essa justamente uma das características dos debates propostos pelo cineclube, a *cibercinefilia* e os direitos autorais, relata Ferreira (2010). Ainda sobre a repercussão do caso, Ferreira teve a oportunidade de entrevistar Pedroso, que disse:

O cineclube existe para uma discussão de cinema e nós vamos dar continuidade a essa característica do cineclube, não vamos transformar esse espaço num instrumento político, ainda que a política possa estar presente sempre em nossos debates. (2009 apud PEDROSO, 2010, FERREIRA, p. 93)

Segundo a descrição de Ferreira, o Barravento continuou a exibir filmes “proibidos”, como em 2005, com a sessão em que apresentou o curta *Di* (Glauber Rocha, 1977), acompanhada por um seminário sobre propriedade intelectual (FERREIRA, 2010). Outro ponto importante advindo do papel dos cineclubes é a gratuidade, já que os cineclubes são organizações sem fins lucrativos, cujo objetivo é a democratização do acesso às obras audiovisuais, claro que mediadas por curadorias que acabam determinando o perfil deste tipo de espaço. Ou seja, o argumento da indústria em criminalizar os cineclubes e coibir uma prática

³ Arquivo digital veiculado em plataformas de compartilhamento informais.

⁴ Para saber mais sobre a história do movimento cineclubista pernambucano, ver o e-book **Memória Cineclubista de Pernambuco**: Gê Carvalho entrevista. Recife: Nano Produções, 2012. Disponível em: <https://fepec.wordpress.com/memoria/e-pub-memoria-cineclubista-pe/>. Acesso em: 20 maio 2019.

que poderia gerar concorrência à rede de exibição comercial não se sustenta. Na verdade, é uma visão de marketing ultrapassada para os dias de hoje, quase 20 anos após a polêmica, já que o mercado acabou tendo de se adaptar justamente às práticas tidas como ilegais. Atualmente, as ações de promoção dos filmes comerciais são massivamente baseadas na interação e no compartilhamento de informações nas redes sociais, geradas gratuitamente pelo público possivelmente interessado nos lançamentos do cinema. Isto quer dizer que, quanto mais se falar sobre um produto, mais expectativa vai gerar sobre ele e mais consumo de tudo que pode cercar este universo. Trata-se do fenômeno que hoje chamamos de cultura transmidiática (JENKINS, 2009).

É dentro deste contexto que se estrutura a cibercinefilia: uma espécie de estágio contemporâneo da forma profunda de se relacionar com o audiovisual, cujo prefixo usamos a título meramente didático, só para esclarecer que a cinefilia, neste caso, se vê *condicionada* por um desenvolvimento tecnológico baseado na interconexão entre computadores, na criação de comunidades virtuais em nível global, na ascensão da crítica cultural na internet, no visível aumento da velocidade de transferência de dados e na ampliação de interfaces entre o que chamamos de forma grosseira de “novas mídias”. (FERREIRA, 2010, p. 34)

Assim, foi por meio dos cineclubes e de todo contexto que cerca a cultura digital que houve uma potencialização do prazer cinéfilo coletivo dos jovens universitários Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso. Neste ambiente, ambos começaram a produzir seus primeiros projetos audiovisuais, já inseridos na tecnologia digital. A portabilidade do maquinário do século XXI abandonava de vez a película para incorporar a fita magnética e, logo em seguida, os cartões de memória digitais aos processos de realização. Em certa medida, podemos dizer que a efervescência do início dos anos 2000, em termos de equipamentos, pode ser comparada à década de 1970, com as câmeras que gravavam em filme no formato Super 8. Com a chegada das câmeras Mini DV, no final do século XX, a revolução digital entrava em curso para desbancar o padrão analógico, sobretudo na etapa da pós-produção, já que havia uma melhor eficácia da compressão de dados. Neste sentido, podemos dizer que novamente se vivenciava a cultura do “filme amador”, agora substituído pelo termo “vídeo caseiro” com intenções profissionais⁵. As pequenas câmeras digitais, também chamadas de *handycam*, estavam novamente ao alcance dos bolsos e das mãos.

Até 2007, ano de lançamento do longa *KFZ-1348*, Mascaro e Pedroso realizaram

⁵ Os termos “filme amador” e “vídeo caseiro” serão discutidos de forma ampliada no capítulo 4 e o processo histórico da mudança tecnológica dos equipamentos de produção na passagem do século XX para o XXI, no capítulo 5.

pequenas produções digitais, individualmente. De acordo com os quadros a seguir, Mascaro realizou dez vídeos, com duração entre três e 22 minutos. Já Pedroso, cinco vídeos, variando entre um e 17 minutos. Nos quadros poderemos identificar em cinza-escuro os documentários centrais da pesquisa e em cinza-claro os filmes realizados em parceria entre os dois diretores, em branco os filmes realizados individualmente. Em algumas obras não foi possível localizar todas as informações de produção, passando o campo a ser identificado como “sem informação” (S/I).

Quadro 1 - Filmografia Gabriel Mascaro

ANO	FILME	FUNÇÃO TÉCNICA	PRODUÇÃO	EDIÇÃO
2019	Divino Amor	Direção e Roteiro	Brasil/Uruguai/Dinamarca, Ficção Científica, 101 min.	Lívia Serpa
2015	Boi Neon	Direção e Roteiro	Brasil/ Uruguai/ Holanda, Ficção, 101 min. HD	Eduardo Serrano e Fernando Epstein
2014	Ventos de Agosto	Direção, Roteiro e Fotografia	Brasil, Ficção, 77 min. HD	Eduardo Serrano e Ricardo Pretti
2014	Não é Sobre Sapatos	Conceito	Brasil, Vídeo instalação, 14 seg.	S/I
2014	Memórias de Meu Tempo em Marte	Conceito	Brasil, Vídeo instalação, 16 min. HD	S/I
2013	Meu Tempo Livre	Conceito	Brasil/França, 80 Web vídeos instalação, 30 seg. Full HD	S/I
2013	Sonho de Deriva	Conceito, Fotografia e Edição	Brasil/Espanha, Vídeo instalação dupla, 5 e 7 min. Full HD	Gabriel Mascaro
2012	Doméstica	Conceito e Direção	Brasil, Documentário, 75 min. Digital	Eduardo Serrano
2012	A Onda Traz, O Vento Leva	Direção, Roteiro, Fotografia, Arte e Som	Brasil/ Espanha, Híbrido, 28 min.	Eduardo Serrano
2010	Avenida Brasília Formosa	Direção, Roteiro e Produção	Brasil, Híbrido, 85 min. Digital	Tatiana Almeida
2010	As Aventuras de Paulo Bruscky	Direção, Roteiro, Produção, Fotografia, Arte e Elenco	Brasil, Machinima, 20 min. Digital	Tatiana Almeida
2009	Um Lugar ao Sol	Direção, Roteiro e Produção	Brasil, Documentário, 66 min. Digital	Marcelo Pedroso
2008	KFZ-1348	Direção e Roteiro	Brasil, Documentário, 81 min, 35 mm	Daniel Bandeira
2007	Morro	Direção e Roteiro	Brasil, Experimental, 22 min. DV Cam	S/I
2006	Galo da Madrugada	Direção	Brasil, Experimental.	S/I
2006	Retórica	Direção e Roteiro	Brasil, Experimental, 11 min. Mini-DV	S/I
2006	Ao Norte	Direção, Produção, Fotografia, Roteiro, Som	Brasil, Experimental, 3 min. Vídeo	Gabriel Mascaro
2006	Embuás no Mamam	Direção, Fotografia e Edição	Brasil, Experimental, 4 min.	Gabriel Mascaro
2005	Gaiola	Direção, Roteiro, Produção e Som	Brasil, Experimental, 3min. Mini DV	S/I
2005	Ireny	Direção	Brasil, Videoclipe, 4 min. Digital	Daniel Aragão
2004	Sementes do Brasil	Direção, Roteiro, Fotografia e Produção	Brasil, Documentário, 17min. Digital	Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso
2004	O Rastro e a Cor	Direção, Roteiro, Produção, Fotografia, Som, Arte e Montagem	Brasil, Ficção, 7 min. Digital	S/I
2003	Sob a Mesa	Direção e Roteiro	Brasil, Ficção, 15 min. MiniDV	Henrique Spencer

Fonte: elaborado pela autora.

Quadro 2 – Filmografia Marcelo Pedroso

ANO	FILME	FUNÇÃO TÉCNICA	PRODUÇÃO	EDIÇÃO
2017	Por Trás da Linha de Escudos	Direção e Roteiro	Brasil, Documentário, 100 min.	Ernesto de Carvalho e Marcelo Pedroso
2014	Brasil S/A	Direção e Roteiro	Brasil, Ficção Científica, 72 min.	Daniel Bandeira
2014	À Margem dos Trilhos	Co-Direção, Co-roteiro e Fotografia	Brasil, Documentário, 8 min. HD	Marcelo Pedroso e Pedro Severien
2013	Em Trânsito	Direção e Roteiro	Brasil, Ficção, 19 min. DCP	Paulo Sano
2012	Câmara Escura	Direção, Roteiro e Produção	Brasil, Documentário, 25 min. Digital	Marcelo Pedroso
2012	Abril Pro Rock 2012	Direção e Fotografia	Brasil, Documentário, 24 min. Digital	Amanda Beçça
2011	Maracatu Atômico Kaosnavial	Co-Direção e Fotografia	Brasil, Documentário, 25 min. HD	Marcelo Pedroso
2011	Corpo Presente	Direção, Roteiro e Arte	Brasil, Ficção, 22 min. Digital	André Antônio
2010	Aeroporto	Direção e Roteiro	Brasil, Ensaio, 22 min. Digital	André Antônio
2010	O Lixão Sai, a Gente Fica	Direção, Roteiro e Fotografia	Brasil, Documentário, 23 min. Digital	Marcelo Pedroso
2009	Pacific	Direção e Roteiro	Brasil, Documentário, 72 min. Digital	Marcelo Pedroso e André Antônio
2009	Balsa	Direção e Roteiro	Brasil, Documentário, 48 min. Digital	Marcelo Pedroso e Tatiana Almeida
2009	Bloco da Saudade 2009	Fotografia e Edição	Brasil, Vídeo, 17 min. Digital	Marcelo Pedroso
2008	Bloco da Saudade 2008	Direção, Fotografia e Edição	Brasil, Vídeo, 25 min. Digital	Marcelo Pedroso e Milena Times
2008	KFZ-1348	Direção, Roteiro	Brasil, Documentário, 81 min, 35 mm	Daniel Bandeira
2005	15 Centavos	Direção e Fotografia	Brasil, Documentário, 12 min. Digital	Marcelo Pedroso
2005	Retoque Final	Direção e Roteiro	Brasil, 4 min. Mini DV	S/I
2004	Sementes do Brasil	Direção, Roteiro, Fotografia e Produção	Brasil, Documentário, 17min. Digital	Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso
2004	A Terceira Sombra	Direção	Brasil, Vídeo, 1 min.	S/I
2004	Hora Marcada	Direção	Brasil, Vídeo, 1 min.	S/I

Fonte: elaborado pela autora.

Os quadros apresentam apenas os filmes em que os dois diretores são creditados prioritariamente na função da direção e do roteiro, mesmo que tenham dividido essas funções com outras pessoas, como é o caso de *Kaosnavial* (2011) e *À Margem dos Trilhos*(2014). No primeiro curta, Pedroso divide a direção com Afonso Oliveira. No segundo, compartilha a maioria das funções em que participou com Pedro Severien. Mascaro, em *Galo da Madrugada* (2007) dirige o média-metragem com Iezu Kaeru, já em *Retórica* (2006) roteiriza e dirige junto a Juliano Dornelles. E antes, em *Ireny* (2005), a parceria se dá com Daniel Aragão. Além disso, nos quadros vemos dois filmes em comum entre Pedroso e Mascaro, tanto o longa mencionado, *KFZ-1348* (2007), como o curta *Sementes do Brasil*(2004).

1.1 Gabriel Mascaro

Não tivemos acesso à maior parte dos filmes que antecedem *KFZ-1348*. No entanto, o que podemos verificar é que, de acordo com o quadro, Gabriel Mascaro conseguiu flertar com diferentes domínios até a realização do primeiro longa-metragem, iniciando pela ficção, depois passando pelo documentário, videoclipe e seguindo com vários projetos experimentais. Tivemos acesso, por exemplo, a *Ireny* (2005), o primeiro videoclipe da banda Mula Manca e a Triste Figura. Nele, o Pátio do Carmo, ponto central da cidade do Recife, é escolhido para ser palco de um convite inusitado aos pedestres: em um cartaz está escrito “Fique Famoso! Participe de clipe de banda por apenas R\$ 3,00”. E assim, um pequeno cenário é montado para que os interessados cantem para a câmera a música título do clipe. De todo modo, a letra da música não dialoga com a narrativa criada. A letra fala de uma pessoa que observa Ireny, uma mulher provocante que deseja se casar com alguém tão especial quanto o ator Reynaldo Gianecchini. Na estética fotográfica, duas tonalidades são alternadas durante todo o filme: os planos gerais e os planos em detalhe narram o cotidiano no centro da cidade em meio ao comércio. A cor do filme é em tom esmaecido, quase chegando ao preto e branco; já as imagens das pessoas que aceitaram participar do projeto são bem coloridas e enquadradas por plano médio curto. O videoclipe ganhou o XIII Gramado Cine Vídeo como Melhor Videoclipe na categoria Videoclipe Independente⁶.

Outro curta que tivemos acesso deste mesmo período foi *Embuás no Mamam* (2006), obra em que o realizador executa praticamente todas as funções, exceto a produção, trabalhando, assim, como um *videomaker*. Como parte da instalação *Canções de Amor no Tempo do Rock* (2003), da artista visual Dora Longo Bahia, a banda de jazz contemporâneo Embuás realiza uma intervenção sonora no salão do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Mamam)⁷. As imagens estão, ao longo do filme, desfocadas, saturadas pela cor da sala, o vermelho, e a câmera cambaleante realiza movimentos de *zoom in* e *zoom out*. O diretor e fotógrafo explora planos fechados e gradualmente expande para planos médios e planos abertos, garantindo uma flutuação da imagem em consonância com a música que está sendo apresentada⁸. A banda Embuás também está presente em *Galo da Madrugada* (2006), uma intervenção urbana composta por projeção, radiofonia e música eletroacústica⁹, em pontos do

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=prcLJYm8OK8>. Acesso em: 20 maio 2019.

⁷ Localizado no Recife, Pernambuco.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wVgb9u9nGaY>. Acesso em: 20 maio 2019.

⁹ Trata-se da fusão entre a música concreta e a música eletrônica de acordo com o pesquisador João Francisco de Souza Corrêa. Disponível em: http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Corr%C3%AAa.pdf Acesso em: 21 maio 2019.

bairro da Boa Vista, centro do Recife. A proposta aconteceu durante a quinta edição do SPA das Artes¹⁰ daquele ano.

Assim, percebemos que 2006 foi um ano produtivo para Mascaro e o formato experimental foi o escolhido em suas obras. De qualquer forma, em 2007 ainda segue tal fluxo de produção com *Morro*, um filme experimental para tratar dos ritos e memórias que cercam a festa centenária em homenagem a Nossa Senhora da Conceição, realizada em 8 de dezembro.

No entanto, em 2008, imbuídos deste desejo de experimentar o formato em longa-metragem, Mascaro e Pedroso dividem a direção e o roteiro no filme *KFZ-1348*, um documentário de entrevistas com oito diferentes donos de um Fusca, ano 1965. O uso do carro como dispositivo acaba por gerar um efeito poético ao que se pretendia apenas ser uma metodologia de trabalho. O desenrolar da particularidade da vida de cada personagem permite elevar a condição de sujeito comum a indivíduo com emoções potentes. Assim foi em *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho – um prédio e seus moradores, ainda que previamente selecionados. Esta intimidade revelada em ambos os filmes, causa, então, no espectador um estranhamento confuso e, ao mesmo tempo, sedutor, que ora se aproxima dos personagens pela identificação, ora se afasta pela sujeição desta aproximação. Neste instante, emerge a indagação sobre a validade ética¹¹ dos filmes, algo intrínseco à história do documentário.

KFZ-1348 é um filme importante para os dois realizadores, pois, além de ser o primeiro longa-metragem de ambos, projetou-os para diversos festivais nacionais, a exemplo da 32ª Mostra Internacional de São Paulo, local em que o filme saiu vencedor com o Prêmio Especial do Júri. Foi também consagrado como Melhor Filme da Mostra Pernambuco, exibição integrante da programação do Cine PE - Festival do Audiovisual.

Voltando às escolhas do diretor Mascaro, o domínio experimental ainda é uma constante na trajetória do artista que, sem dúvida, permitiu com que ele explorasse também a videoarte. Entre 2013 e 2014, investiu em projetos audiovisuais voltados ao campo/mercado das artes visuais, participando com trabalhos que utilizavam como suporte principal o vídeo, em instalações.

As obras foram exibidas em galerias, exposições, mostras e bienais nacionais e internacionais, a exemplo da 31ª Bienal de São Paulo, da AB4 – Bienal de Atenas, da Bienal da Imagem em Movimento, em Buenos Aires, do 32º Panorama da Arte Brasileira, no MAM-SP, do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e em três importantes museus de Nova York,

¹⁰ A Semana de Artes Visuais do Recife, conhecida como SPA das Artes, foi uma realização da Secretaria de Cultura do Recife com a Sociedade de Amigos do Mamam.

¹¹ Sobre a ética no documentário, iremos discutir o tema no capítulo 3.

nos EUA: o Guggenheim, o MoMA e o Museu da Imagem em Movimento, como parte da Mostra Coletiva First Look.

Em dois anos foram quatro projetos em formato de instalação: *Sonho de deriva* (2013), *Meu tempo livre* (2013), *Não é sobre sapatos* (2014) e *Memórias de meu tempo em Marte* (2014). A repercussão causada pelas obras e entrevistas dadas pelo diretor sinalizam algo que está em evidência nos seus projetos: a busca de uma discussão sobre corpo e poder. Nos quatro projetos há um questionamento da subjetividade que parece ser invisibilizada em função das normas sociais coercitivas. Em 2012, participou do Festival de Arte Contemporânea SESC VideoBrasil Panoramas do Sul, com o documentário *Doméstica*, e foi um dos vencedores. Como prêmio, a residência artística na instituição Wexner Center For The Arts, uma unidade de experimentação de arte contemporânea da Universidade de Ohio, nos Estados Unidos, em 2013¹². No mesmo ano também participou de uma residência artística na França. O resultado deste período de incubação são os quatro projetos realizados, agora, sob a prerrogativa da videoarte.

Em *Sonho de deriva*, Mascaro realiza uma pesquisa sobre o espaço afetivo na cidade. Para isso, realiza duas projeções simultâneas, mas sem sincronicidade e sem som. Nas imagens, um casal deitado em um colchão que flutua sobre as águas de um rio, ora na cidade do Recife, ora na cidade de Auvergne, na França. A montagem é pautada por uma lenta sobreposição de imagens, alternando entre planos abertos de um casal em uma das cidades com planos fechados na outra cidade.



Figura: *Sonho de deriva* (2013)

¹² Disponível em: <https://videoformes.com/hors-festival/residences/gabriel-mascaro-2/?lang=en>. Acesso em: 21mai. 2019.

Meu tempo livre (2013) também provoca o debate sobre o público e o privado de maneira interessante. Por meio de 80 web vídeos, distribuídos em quatro monitores de 42 polegadas, pessoas do mundo inteiro cadastradas na plataforma Amazon Mechanical Turks realizaram vídeos em suas *webcams*, com 10 minutos de duração, sobre seu tempo livre, e enviaram ao artista, que os pagou pelo feito. Na verdade, a proposta feita por Mascaro é subverter o sentido original da plataforma, cujo objetivo é oferecer a empresas uma espécie de banco de dados, por meio de pessoas disponíveis para responder pesquisas de marketing sobre seus hábitos de consumo. Segundo o site oficial do artista, a Amazon notificou o realizador por ter violado os códigos de conduta e privacidade da plataforma¹³.

Já em 2014, em *Memórias de meu tempo em Marte*, Mascaro se apropria de imagens captadas por soldados com câmeras acopladas aos capacetes (*helmet cams*) durante a Guerra do Afeganistão, em 2012, e as remonta para discutir a memória coletiva e individual, na relação câmera-capacete de um espaço-tempo rarefeito. Sobre o projeto, nos conta a pesquisadora Sabrina Tenório (2015) que teve acesso ao vídeo:

Em *Memórias do meu tempo em marte*, os registros mostram paisagens desérticas em um cenário que em alguns momentos aproxima-se da ideia que temos acerca da superfície de Marte quando exibida via satélite, avermelhada, repleta de poeira e vazia de vida. Na primeira sequência de imagens, a captação ocorre de dentro de um tanque de guerra, que registra outros tanques até que é atingido por destroços e vira, continuando a filmar a estrada e os outros tanques desse novo ponto de vista. O acidente, ao que parece, não foi ocasionado pelos opositores, que em nenhum momento aparecem no filme.

Na próxima sequência, as imagens são captadas pelo ponto de vista de um dos soldados. Além de uma cidade deserta e destruída, tudo o que vemos são outros soldados e a arma do operador da câmera. Em um momento os militares começam a atirar, mas os oponentes nunca aparecem, nos dando a impressão de que eles lutam contra fantasmas: ou contra si mesmos.

A proposta do artista na vídeo-instalação vai exatamente nesta direção: sugerindo que a guerra encenada e exibida nas redes sociais é simbólica, o inimigo invisível e o alvo incerto. (TENÓRIO, 2015, p. 112)

Ainda em 2014 produz *Não é sobre sapatos*. Uma instalação composta por um vídeo com 14 minutos, fotografias e um documento oficial da Polícia Militar descrevendo táticas de infiltração em manifestações de rua. O trabalho utiliza como objeto as Jornadas de Junho¹⁴, ocorridas nas ruas das principais cidades do Brasil, em 2013. Mascaro observa o fenômeno social como uma ruptura estética, desencadeada pela ordem política e econômica. O artista, então, manipula imagens a partir do documento oficial, intitulado “Saiba como reconhecer lideranças

¹³ Disponível em <https://pt.gabrielmascaro.com/MEU-TEMPO-LIVRE>. Acesso em: 10 jun. 2019.

¹⁴ Sobre as Jornadas de Junho, consultar, entre outras referências: SANTOS, Eduardo Heleno. Crise de representação política no Brasil e os protestos de junho de 2013. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p.86-95, maio 2014. Disponível em: <http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3550/3047>. Acesso em: 10 jun. 2019.

e alimentar o sistema de inteligência da polícia a partir da tática de infiltração”, cujo acesso à fonte não é revelado. O documento possui tarjas pretas nos locais das assinaturas e apresenta 10 instruções, a exemplo de: “- Caso indagado sobre a atividade de registro, informar que é estudante de mestrado. Os manifestantes valorizam a formação acadêmica. - Em caso de porte de câmera de vídeo na atividade de registro, chegar na manifestação antes do horário previsto. Iniciar o registro mapeando o rosto dos manifestantes em conversas informais e fundamentalmente registrar os sapatos. Uma vez a manifestação evolua para atos ilícitos de vandalismo, e alguns manifestantes cobrirem a face ou trocarem de camisa, dificilmente eles trocarão os sapatos”. De acordo com Mascaro¹⁵, as imagens se oferecem como forma de analisar a dicotomia entre “potências” e “anonimatos”, segundo a biopolítica contemporânea. Assim, ele questiona: “Em tempos de faces anônimas, o que fazer com os pés?”.



Figura: *Não é sobre sapatos* (2014)

¹⁵ Disponível em: <https://pt.gabrielmascaro.com/NAO-E-SOBRE-SAPATOS>. Acesso em: 10 jun. 2019.



Figura: *Não é sobre sapatos* (2014)

Não é sobre sapatos (2014) acabou rendendo ao artista, além da participação na 31ª Bienal de São Paulo, a indicação para concorrer ao Prêmio PIPA, em 2015. A consagração é destinada a divulgar e estimular a produção nacional de arte contemporânea, a partir de trabalhos de jovens artistas em ascensão. Mascaro não saiu como vencedor, mas, sem dúvida, ampliou a divulgação das suas obras para o mercado das artes visuais, favorecendo, também, a sua produção cinematográfica.

Outra projeção interessante neste cenário do audiovisual para os trabalhos de Mascaro foi a retrospectiva que recebeu em abril de 2016, no Film Lincoln Center, em Nova York. Durante uma semana foram exibidos os últimos longas-metragens do diretor até então, *Boi neon* (2015), *Ventos de agosto* (2014), *Doméstica* (2012), *A onda traz, o vento leva* (2010), *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *Um lugar ao Sol* (2009)¹⁶.

No ano seguinte ao lançamento de *KFZ-1348*, Mascaro realiza *Um lugar ao Sol*. Documentário que investiga o que pensa uma parcela da elite brasileira, moradora de coberturas de prédios de alto padrão, no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Podemos dizer que o filme segue a linha do dispositivo já empregado no documentário anterior, uma vez que existe um norteador que determina quem serão os personagens, um livro publicado anualmente por um colunista social do Recife, onde constam os nomes e os endereços de uma elite pagante para figurar entre os selecionados da publicação. Das 125 coberturas encontradas no livro e contactadas, apenas 9 moradores concordaram em ceder entrevista para o filme.

¹⁶ Disponível em: <https://www.filmlinc.org/daily/gabriel-mascaro-retrospective-announced-april/>. Acesso em: 10 jun. 2019.

O procedimento adotado no filme é comunicado ao espectador desde o início, como dizes em uma cartela preta, sem áudio. Esta é uma característica que se repete em outras obras produzidas pela Símio Filmes, produtora fundada por Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Juliano Dorneles e Daniel Bandeira ainda no período da faculdade. Vemos o recurso sendo utilizado em *Pacific*, por exemplo. Em *Um lugar ao Sol*, inclusive, Pedroso segue em colaboração executando a montagem do filme.

A abordagem fotográfica prioriza enquadramentos convencionais para o documentário de entrevistas. Imagens em que há uma variação de planos médios e inteiros para os moradores das coberturas e planos gerais para a vista do alto dos prédios. Outro contraponto ao filme são imagens de operários da construção civil em horário de trabalho. Em algumas sequências, percebemos que os personagens são questionados acerca do significado sobre “o que é olhar a cidade por cima?”. O discurso produzido pelo cineasta é o mesmo que veremos em *Doméstica* (2012), um debate sobre a desigualdade social brasileira, historicamente perpetuada na vida privada da classe média e alta, supostamente alienada para tal condição de privilégio, ainda que esta mesma situação esteja implicitamente consentida. Contudo, segundo o crítico Fábio Andrade, a discussão levantada pela obra se torna secundária em relação à potência fílmica causada pela mimetização dos personagens: “o recorte faz, das pessoas, *talking heads* oficiais de uma condição espacial que, muito provavelmente, interessa mais à verdade do filme do que à das personagens” (ANDRADE, 2009)¹⁷.

Após participar de diversos festivais, mais de 40 eventos nacionais e internacionais, o que para um filme do tipo documentário pode ser considerado como uma frutífera carreira, o longa ganhou destaque na revista americana *Variety*, que interpretou o filme de modo poético ao publicar a seguinte frase: “uma meditação filosófica sobre o privilégio econômico”¹⁸. Para além das diferenças culturais, foi na América Latina que a obra recebeu prêmios: Melhor Documentário no FIDOCES, no Chile, e no Festival de Filme Etnográfico do Rio de Janeiro, além de Menção Honrosa no BAFICI, na Argentina.

Os debates suscitados por esses documentários iniciais, capazes de percorrer janelas de grande visibilidade para a carreira do cineasta, acabaram influenciando uma reflexão sobre os limites do “gênero” documentário. Assim, em 2010 e em 2012, ele propõe dois filmes enquadrados como a opção mais “desenquadrada” possível, obras descritas como híbridas, com o longa *Avenida Brasília Formosa* (2010) e o curta *A ondatraz, o vento leva* (2012).

¹⁷ Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/lugaraosol.htm>. Acesso em: 10 jun. 2019.

¹⁸ Na entrevista que realizamos com o montador Eduardo Serrano, disponível nos apêndices da tese, ficarão visíveis as diferentes recepções que os filmes de Gabriel Mascaro recebem a depender do país em que são exibidos.

Em linhas gerais, vale salientar que *Avenida Brasília Formosa* se vale do uso de não atores para encenar realidades próximas às suas, mas não significa que encenam a si mesmos, criando assim um jogo entre ficção e documentário, como em outro momento antevisto no princípio da história do documentário. Robert Flaherty, por exemplo, usou de tal recurso em *Nanook, o esquimó* (1922) e em *O homem de Aran* (1934). Em um cinema mais observativo já no século XXI podemos associar ao primeiro filme do argentino Lisandro Alonso, *A liberdade* (2004).

Sem querer dar conta de apreender o filme em apenas um objetivo, mas de todo modo encontrando um foco, pode-se dizer que quem o cineasta indica como personagem central é a própria Avenida Brasília Formosa, trecho à beira-mar da comunidade periférica do Recife que até 2003 era chamada de Brasília Teimosa, em alusão ao processo de ocupação que se deu no local. É a partir da revitalização da avenida que, até 2003 era ocupada por palafitas, é possível discutir as mudanças sofridas pelo espaço urbano e, com isso, as novas dinâmicas de interação social da comunidade.

Avenida Brasília Formosa dá continuidade ao que constituímos como documentário brasileiro contemporâneo, em que se reflete ainda a herança temática de uma trajetória fílmica ligada ao subdesenvolvimento, mas também que acompanha a urgência midiática das novas tecnologias e suas propostas de reinvenção. De outro modo, também podemos dizer que nossos documentários ainda espelham esses duplos virtuais incompletos que dialogam de um lado sobre a incapacidade do Brasil de lidar com seus déficits históricos da segregação social, e de outro, sobre métodos artísticos de elaboração de discurso.

Quanto mais o filme documentário faz valer a potência que lhe é própria – encarnada num dispositivo e numa *mise en scène capazes* de, simultaneamente, acolher o outro filmado e se submeter ao risco do real –, mais ele afirma sua distinção em relação à ficção. (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008, p. 49. In: Comolli, J-L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.*)

Não resta dúvida de que há uma subjetividade que se expressa na filmografia híbrida de Mascaro: uma boa dose de tomada de improviso e de marcação de cena estão coexistindo lado a lado. Uma estética que se inclina ao prosaico para dela extrair reflexão. Mascaro assina o roteiro, a direção e a produção. A fotografia é de Ivo Lopes Araújo, um dos mais requisitados fotógrafos de cinema da produção autoral nacional, tendo fotografado, inclusive, o filme *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso. A montagem é de Tatiana Almeida, membro, desde 2009, do projeto de formação e produção audiovisual indígena Vídeo nas Aldeias. *Avenida Brasília Formosa* orbita de forma híbrida entre a ficção e o documentário por meio de quatro personagens: o garçom, dançarino e fotógrafo de aniversários, Fábio; a manicure e aspirante a

participante do *reality show* Big Brother Brasil, Débora; o pescador Alexandre e o menino Cauan. Vale destacar, como análise documentária, o papel do garoto em cena.

Sabemos que Cauan vivia sua vida e inevitavelmente se inflexionou para a câmera. Contudo, tratava-se de um menino de cinco anos diante de um objeto (a câmera) que o observava seguramente há vários dias. Assim, sabemos que o grau de consciência desta encenação se dispersa com o tempo. O menino seria, então, a exceção à proposta ficcional, ou, segundo Ramos (2008), uma encenação do tipo encenação-atitude, a que escapa do diálogo do extracampo proferido pelo diretor à personagem. Talvez, por isto mesmo, é que seja configurada como uma obra híbrida, se levarmos em consideração que os demais personagens são encenadores conscientes de tal uso de suas imagens.

O filme é então costurado por imagens de forte caráter documental, formando um painel autêntico da realidade dos habitantes do lugar com a passagem do tempo. Neste percurso, Mascaro destaca que pessoas foram transpostas de seus espaços como matérias sem vida e aparecem ao longo do filme como corpos que se deslocam solitariamente pela cidade. O diretor reconstitui, por exemplo, o caminho percorrido pelo pescador Alexandro ao sair da sua nova casa, o conjunto habitacional do bairro do Cordeiro, para onde foram levadas as famílias que moravam nas palafitas, até a chegada ao bairro de Brasília Teimosa, de onde partem os barcos. São quase nove quilômetros percorridos por Alexandro em sua bicicleta pelas ruas do centro da cidade. Cenas noturnas e solitárias que afirmam o poder segregador da intervenção urbana.

Partindo agora para o desenvolvimento do projeto *A onda traz, o vento leva* (2012), podemos dizer que este curta possui uma característica particular, em relação aos demais trabalhos, quanto à condução temática. O roteiro atendia ao projeto anual patrocinado pela Fundação ArtAids, instituição espanhola que combate o HIV com projetos artísticos. A concorrência para o financiamento aconteceu através da indicação de curadores internacionais que, em 2011, tinham como foco artistas inovadores da África e da América do Sul. Entre 80 projetos selecionados, o filme de Mascaro, inicialmente intitulado *Silent dancer* (Dançarino silencioso), acabou se transformando em *Ebb and flow* (Vai e vem), título original como foi contemplado e que abriga uma série de interpretações¹⁹. Assim, podemos dizer que, da experiência em *Avenida Brasília Formosa*, o diretor extrai uma célula para contar a história de Rodrigo, encenado pelo não-ator Márcio Santana Campelo, um jovem surdo e HIV positivo, morador de uma comunidade periférica da Região Metropolitana do Recife, pai de uma garotinha de aproximadamente três anos, Mariana da Silva Campelo. Conhecemos a rotina de

¹⁹ A junção das palavras pode formar uma expressão que designa uma espécie de ciclo natural da natureza, fluxo e refluxo. Na adaptação brasileira do título do curta, acabou-se por ampliar tal sentido poético da expressão.

Rodrigo e seu processo de comunicação no cotidiano junto à filha não-surda, aos amigos, no ambiente de trabalho – uma equipadora de som de carros – e em uma consulta médica. Neste processo, o cineasta opta por dirigir o personagem em sua própria rotina, criando essa teia híbrida de quase indiscernimento. Os créditos finais do filme entregam o jogo, os participantes da cena do bingo são descritos ocupando a função de figurantes. Além disso, na entrevista realizada pela pesquisa com o montador do curta, Eduardo Serrano, ele enfatiza a mão do diretor durante a gravação com a repetição de ações pelo personagem²⁰.

Porém, como a categoria híbrida ainda não existe nos festivais de cinema, o curta acabou se enquadrando no formato documental e foi vencedor de alguns prêmios, a exemplo de melhor curta documental, no Go Shorts – Festival Internacional de Nijmegen, na Holanda, no Bogoshorts – Festival de Curtas de Bogotá, na Colômbia, e no Entretodos Festival de Curtas-Metragens de Direitos Humanos, no Brasil; como também levou o Candango de melhor montagem, no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; além de sair multipremiado da 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes, na Mostra Panorama, como prêmio do júri popular, melhor filme e prêmio aquisição do Canal Brasil.

Antes de realizar os dois filmes híbridos mencionados – *Avenida Brasília Formosa* e *A onda traz, o vento leva*, e já com um impulso criativo de ressignificação do cinema por meio das novas tecnologias, em 2010, dirige, roteiriza, produz e atua no curta-metragem *As aventuras de Paulo Bruscky*. Neste filme, ele explora o universo da culturadigital e utiliza a técnica de animação chamada de *machinima*, uma plataforma de entretenimento on-line capaz de criar vídeos para diferentes jogos eletrônicos, entre eles o Second Life. Trata-se, então, de uma narrativa cinematográfica inteiramente criada em ambiente virtual. Ainda que o curta tenha sido produzido sob o domínio da técnica *machinima*, segundo alguns críticos, estamos diante de um documentário de animação, ou de um meta-documentário, um filme dentro do filme, um filme de *making of*. Sem dúvida, uma narrativa em abismo²¹ (*mise-en-abyme*), como podemos observar abaixo, trecho de um diálogo do filme:

- Bruscky: Você trabalha com o quê?
 - Mascaro: Eu era diretor de cinema, cheguei a fazer alguns documentários, mas hoje eu faço filmagem caseira, por encomenda. Se chama machinima, são filmes feitos aqui dentro do Second Life.
- (As aventuras de Paulo Bruscky, dir. Gabriel Mascaro, 2010)

No filme, Bruscky ressalta que no Second Life não existem mais projetos inviáveis,

²⁰ Ver o apêndice.

²¹ Conceito que será problematizado no capítulo 4.

o que há é uma dupla realidade. E é esta a característica da plataforma que mais o fascina, “o cinema dentro do cinema”. De certa forma, podemos identificar que o jogo criado por Mascaro é uma esteira contínua do formato híbrido. O filme gira em torno de dois personagens “reais”, o artista multimídia Paulo Bruscky e o *videomaker* Gabriel Mascaro. Ambos interpretam as próprias vozes. Neste ambiente simulado, Bruscky propõe a Mascaro que faça um vídeo falando sobre ele (Bruscky) e os projetos ainda não realizados, como o filme projetado a partir da velocidade do trem. Os fotogramas ficariam entre as dormentes do trem, assim como o carretel que prende o filme perfurado e, ao se movimentar, os fotogramas seriam refletivos por uma iluminação interna ao trem, assim como uma máquina reflexa. Enquanto Bruscky narra sua ideia, Mascaro, em recurso de animação, materializa a proposta como cena para seu filme.

Todo esse universo imaginário de Mascaro foi patrocinado via concurso de roteiros para documentários Rucker Vieira, promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, ou seja, há uma intenção documental que questiona, através de uma nova noção de espaço, a superação das impossibilidades da vida não-virtual. Vale lembrar que o tema estava em alta na comunidade cinéfila naquele momento, já que no ano anterior havia sido lançada a ficção científica em *live action*, *Avatar* (2009), de James Cameron, com o maior faturamento de Hollywood desde *Titanic* (1998), dirigido pelo mesmo diretor, alcançando uma arrecadação de quase três bilhões de dólares. Na proposta norte-americana, um soldado cadeirante é capaz de superar sua limitação física vivendo quase que exclusivamente no mundo virtual místico dos Na’vi.

Tal experiência nacional, que pode ser interpretada à luz de um simulacro com tons satíricos, de certa forma, conseguiu unir o cinema documentário ao cinema experimental, utilizando, de maneira habilidosa, um personagem ícone dos anos 1970 para as artes visuais eletrônicas da cultura brasileira, tendo em vista a intensa troca de correspondências que Bruscky manteve com o grupo Fluxus à época. Assim, podemos dizer que Mascaro experimentou as tintas do cinema expandido que, em muitos casos, se expõe pela relação com o dispositivo empregado como técnica e que acabaram resultando, mais tarde, nas videoartes realizadas e comentadas acima.

Só então, em 2014, começa a lançar longas-metragens ficcionais – *Ventos de agosto* (2014), *Boi neon* (2015) e *Divino amor* (2019). Mesmo compreendendo tais filmes como obras autônomas, o que podemos verificar como elo estilístico do autor é a desconstrução de padrões e estereótipos comumente esperados por uma sociedade tradicional, conservadora. Esse viés da crítica moral, em certo sentido já enraizada nos documentários, amplia a projeção dos seus realizadores, na medida em que são “testados” durante os festivais de países estrangeiros, logo, em outras culturas. E com a chegada dos prêmios é natural que adquiram cada vez mais, um

maior aporte financeiro e maior alcance de público, devido às parcerias em salas de cinemas comerciais que só são possíveis, no cenário do cinema independente, em função da repercussão internacional que os filmes acabam gerando.

Neste sentido, podemos mencionar três características estilísticas evidentes do cineasta que se imprimem com esses três longas-metragens ficcionais: a desconstrução de padrões morais e tradicionais na elaboração do perfil dos personagens; a força simbólica da natureza, expressa reiteradamente por meio do mar, das ondas e do vento; e a modernidade sinestésica, presente com as cenas ambientadas por luzes neon e música eletrônica.

Em *Ventos de agosto*, orbitamos em torno de dois personagens centrais, os jovens Shirley (Dandara de Moraes) e Jeison (Geová Manoel dos Santos), moradores de uma pequena cidade do litoral de Alagoas que vive basicamente da pesca e do cultivo e extração do coco. O filme se desenvolve no ritmo pacato da comunidade, mas usa como contraponto a insatisfação e a efervescência dos desejos de Shirley, destinada a cuidar da avó que impõe sua consciência vidente da chegada da morte. Ainda que a relação das duas seja afetuosa e complacente, Shirley não se encaixa no ritmo do lugar e isto se reflete na incompatibilidade da sua intenção profissional com esta realidade. A garota escuta músicas *punk* e almeja ser tatuadora. Sendo assim, a única forma de praticar a futura profissão, onde vive, é tatuando animais. Um dos poucos trabalhos disponíveis na localidade para ela é dirigir o caminhão que transporta cocos da fazenda. Jeison é quem se apresenta como companhia para este cenário quieto, mesmo não tendo as mesmas pretensões de Shirley. Além de trabalharem juntos, eles mantêm um relacionamento afetivo.

A comunidade exposta no filme demonstra, a partir da personagem Shirley, essa convivência conflituosa entre práticas e transformações tecnológicas da vida urbana, com a dependência de manejos artesanais de sobrevivência, em um tempo particular de relação com a vida orientada pela natureza, com forte participação da tradição oral. Isto colide com a perspectiva de vida da personagem, inclusive porque se trata de uma mulher. O filme tem um tom documental em certa medida, a exemplo de *Terra deu, Terra come* (2010), de Rodrigo Siqueira, devido à utilização de muitos não-atores em ambientes comuns das suas vidas, a escuta dos anciãos e os olhares das pessoas para a câmera e para um fora de campo orientado.

Com *Boi neon*, o diretor novamente molda seus personagens na mesma chave do filme anterior. Temos uma espécie de família que mora pela estrada em um caminhão, composta por Galega (Maeve Jinkings), motorista e dançarina, sua filha Cacá (Alyne Santana) e os dois funcionários, Iremar (Juliano Cazarré) e Júnior (Vinícius de Oliveira), responsáveis pelo

tratamento durante o transporte de bois para vaquejadas²².

Mesmo que reconheçamos um tom realista nesses personagens em meio ao universo que os cerca, existem particularidades em seus desejos e ações pouco exploradas midiaticamente. Algumas cenas se esforçam em enfatizar a vaidade ao lado da firmeza áspera quando Galega está na função de caminhoneira. Iremar, além de tratar e conduzir os animais, possui um sonho latente: ser estilista. O desejo de Iremar é o centro da narrativa que percorre estradas e cidades do semiárido nordestino, com forte presença na ambientação da industrialização do polo de moda da região. Outra personagem em destaque é a guarda noturna de uma fábrica de confecção, Geise (Samya de Lavor), que complementa sua renda vendendo perfumes.

Geise está grávida (uma gestação real), com uma enorme barriga próxima do parto. De posse de tal caracterização realista, a moça protagoniza com Iremar uma cena de sexo que acontece nas dependências da sala de produção de roupas e que se torna paradigmática da condição ética do filme devido à sua duração, quase 10 minutos de sexo aparentemente explícito. Para uma leitura de conotação mais moralista e comercial, a cena é incômoda devido à sacralização da imagem da mulher grávida, sexualmente ativa e comum homem que não é o pai do seu filho. Para outro tipo de leitura que observa a condição estética e a quebra de padrões, a cena pode ser cativante pela maneira naturalista como é coreografada. Para uma terceira análise, cabe o questionamento sobre a preparação da cena e sua duração final, tendo em vista a possível exposição do corpo feminino, debate polêmico em 2013 com o filme *Azul é a cor mais quente*, de Abdellatif Kechiche. De todo modo, *Boi neon* expande fronteiras, em uma dinâmica que talvez se assemelhe à impressa pelo longa francês *O refúgio* (2009)²³, de François Ozon.

A abordagem da sexualidade no filme nacional também se destaca pela cena de nu frontal do personagem Iremar, em close. Em se tratando de filmes dirigidos por homens, tal opção não é uma constante, pelo contrário, o corpo da mulher é que fica costumeiramente no primeiro plano. Há que se comparar, por exemplo, com outro filme pernambucano do mesmo ano, *Permanência*, dirigido e roteirizado por Leonardo Lacca. As cenas em que os personagens Rita (Rita Carelli), Ivo (Irândhir Santos) e Laís (Laila Pás) aparecem despidos, em geral, ele

²² Prática da cultura nordestina que reproduz a ação dos vaqueiros no sertão durante a captura do gado. O ato acabou se tornando um esporte comum presente nas feiras agropecuárias. No entanto, a atividade é cercada por um extenso debate, ainda em tramitação no Congresso Nacional, relativo à violência sofrida pelos animais em eventos como este, tema que inevitavelmente atravessa o filme.

²³ Viciada em heroína, uma jovem acorda ao lado do namorado morto por overdose. Em seguida, descobre estar grávida dele. Ao longo da gravidez, ela se refugia em uma casa de praia na companhia do irmão do namorado, com quem acaba se envolvendo. O que pulsa no filme, no entanto, é como o diretor explora as emoções, os sentimentos, os desejos, os conflitos, o tratamento para a dependência química e as reflexões da personagem nesta trajetória de mudanças. Uma perspectiva pouco explorada no cinema por personagens centrais.

está de costas ou em plano médio, ou seja, vemos o ator da barriga para cima enquanto as cenas são exibidas em plano aberto, frontal e de corpo inteiro. As duas atrizes nuas compõem planos fotográficos de apuro estético que sugere contemplação e solidão, em acordo com o ritmo do filme, porém, são elas que reiteradas vezes protagonizam este ultrapassado lugar da beleza. Laís é objeto, inclusive, de uma cena de devaneio e fetiche do diretor, em que ela derruba lentamente café em seu próprio corpo, para além de qualquer verossimilhança.

No último longa ficcional lançado, *Divino amor*, Mascaro investe com mão forte e arriscada no desenho que compõe a moral dos personagens. Para isso, se desloca para o ano de 2027, indicando se tratar de uma ficção científica ambientada em um futuro distópico. É possível perceber que a crítica que o cineasta constrói de uma sociedade em que o estado é subjugado à religião, neste caso, composta majoritariamente por evangélicos, inverte o modelo de organização social que os séculos anteriores se esforçaram em estabelecer. Desta forma, não há como não nos debruçarmos sobre os personagens centrais, o casal Joana (Dira Paes) e Danilo (Júlio Machado) que vivem o dilema das tentativas frustradas da primeira gravidez.

Neste filme, Mascaro trabalha com a experiente preparadora de elenco Fátima Toledo e talvez seja seu filme com o maior número de atores profissionais. A montagem conta com o trabalho da editora carioca Livia Serpa que, em 2007, ao lado de Eduardo Escorel, edita *Santiago*, de João Moreira Salles. Os personagens em *Divino amor* não estão na mesma perspectiva dos longas anteriores, mulheres com profissões culturalmente atribuídas aos homens e vice-versa, mas prega um futuro em que as práticas religiosas para reconciliação de casais são marcadas pelo sexo coletivo e pelas festas eletrônicas, tudo institucionalizado pela igreja Divino Amor, cujo lema diz “quem ama não trai, quem ama divide”. Neste contrassenso crítico à realidade conservadora que se estabelece no século XXI, o diretor, ainda assim, continua a falar dos corpos como forma de expressão política. Diversas são as cenas contemplativas em que nos deparamos com Joana e Danilo despidos, assim como em *Ventos de agosto* e *Boi neon*. Agora, a justificativa para o nu frontal em plano aberto do ator Júlio Machado é o tratamento a que ele, enquanto personagem, é submetido para favorecer a fertilidade.

O segundo aspecto estilístico das obras ficcionais de Mascaro é a força simbólica da natureza. Sobre o tema agruparíamos neste caso os filmes *Avenida Brasília Formosa*, *A onda traz, o vento leva* e *Ventos de agosto*. O mapa geográfico das três obras enfatiza a atmosfera marinha como determinante da passagem do tempo e da paisagem sonora. O barulho das ondas do mar que batem no muro construído no lugar das palafitas em *Avenida Brasília Formosa* indica a força daquela comunidade como fator de resistência. A obra explora em várias cenas

de transição, sobretudo na última, o contraste do mar furioso avançando sobre a terra, com a leveza das crianças que fazem desse ambiente um espaço de diversão.

Os outros dois filmes já trazem esse clima desde o título. Trata-se de uma metáfora enfrentada pelo personagem Rodrigo em *A onda traz*, como mencionado anteriormente, ainda assim, não deixa de ser um paradoxo sonoro-temporal. Com *Ventos de agosto*, o cineasta se coloca em cena de modo performático como personagem, assumindo o papel de um pesquisador de som dos ventos e do mar. Nesta busca, o filme nos leva a perceber que, após uma tempestade, o personagem é dragado pela própria força da natureza e acaba morrendo. Seu corpo é naturalmente incorporado como parte daquela pequena cidade litorânea ganhando um sentido ritualístico. A conjuntura dos ventos foi tão forte e discrepante em algumas cenas que o filme acabou tendo os diálogos comprometidos e uma das saídas encontrada foi a de os atores dublarem suas falas.

A terceira característica recorrente nos filmes do diretor apresenta, dentro de um espectro da direção de arte e do som, o universo mágico das luzes neon e a sinestesia pulsante da música eletrônica. Aqui, encontramos o curta *A onda traz* e os longas *Boi neon* e *Divino amor*. No curta, o personagem Rodrigo, que é surdo, trabalha curiosamente com instalação de sistema de som para carros. A vibração que sai das caixas de alto-falante entoia ritmos graves capazes de provocar a percepção de Rodrigo. A relação do personagem com a música, em certo sentido, é uma das suas fontes de prazer: no trabalho, em casa dançando em frente ao espelho a partir de um dispositivo colocado ao peito que exhibe, em luzes neon, o gráfico rítmico da frequência musical; como também na cena final, em que dança com outras pessoas, mediado por luvas com pontos luminosos que ele mesmo construiu. A cena é ambientada por luzes coloridas, típicas das pistas de danças.



Figura: *A onda traz, o vento leva* (2012)



Figura: *A onda traz, o vento leva* (2012)

Já em *Boi neon*, assim como os filmes que carregam a segunda característica em seus títulos, traz a construção dual entre o mundo real e o mundo virtual. O cartaz do longa condensa tal conceito estético reproduzindo os desfiles dos bois que participam das vaquejadas sendo exibidos sob muita luz negra e raios neon. Mesmo estando no ambiente rural cercado por tonalidades opacas e terrosas, tal universo também convive com a modernidade dos tecidos sintéticos e dos objetos chineses produzidos em larga escala. Um desses objetos é o brinquedo favorito da menina Cacá, um colar com um cavalo alado furta-cor.

E com *Divino amor* Mascaro potencializa tal estética fluorescente. O cartaz de divulgação explora as cores neon e as proporções simétricas da composição entre o casal

protagonista e a marca da igreja Divino Amor, nessa espécie de leitura atualizada e futurista a que se propõem as igrejas neopentecostais latino-americanas. A espera pelo messias é retratada pela festa do Amor Supremo, uma espécie de rave preenchida por muita luz e batidas eletrônicas, dando a ideia de um esgotamento da diversidade cultural e da laicidade, assim, todo o estado funcionaria submetido às ordens divinas, em uma catarse coletiva de transcendência. A narração em *off*, no início do filme, situa a obra neste contexto: “Era 2027, o Brasil tinha mudado. A festa mais importante do país não era mais o carnaval, era a festa do Amor Supremo, a grande espera pela volta do Messias”.

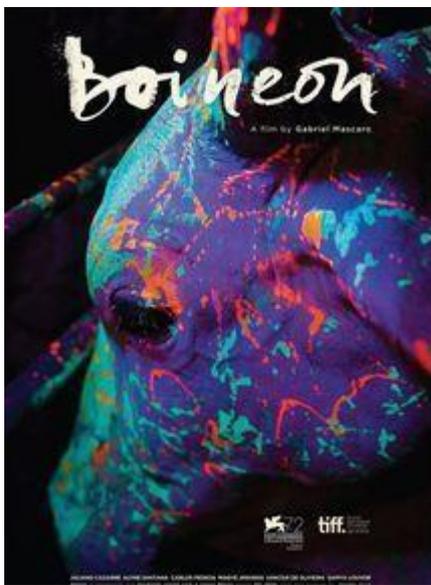


Figura: *Boi neon* (2015)



Figura: *Divino amor* (2019)

Assim, ao tratar dos elementos plásticos e narrativos que envolvem *Divino amor*, encerramos o panorama que cerca a filmografia do realizador, pelo menos até o início do ano 2020, mas já se sabe que ele continua em processo de produção de novos projetos. Passaremos então a analisar as características da carreira em audiovisual do cineasta Marcelo Pedroso e, desde já, podemos apontar que suas produções se concentram em formatos de documentários, diferente de Gabriel Mascaro, que transitou entre diferentes domínios do cinema, mas que, desde 2014, com seus últimos três filmes, vem optando pelo formato ficcional em longametragem.

1.2 Marcelo Pedroso

No caso da filmografia de Pedroso, encontramos 20 produções, entre curtas e longas-metragens. De todo modo, sobre a trajetória inicial do artista só tivemos acesso a quatro filmes até chegar a *Pacific: Sementes do Brasil* (2004), *15 Centavos* (2005), *KFZ-1348* (2008) e *Balsa* (2009). Sabemos que o curta *Sementes do Brasil* (2004) também foi realizado em parceria com Mascaro, dividindo as funções de direção, roteiro, fotografia, produção e edição. Trata-se de um projeto sobre as crianças do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), em Pernambuco. O vídeo concentra as imagens por ocasião do IX Encontro Estadual dos Sem Terrinha que aconteceu no Recife, em 2004. As imagens enfatizam o poder mobilizador do movimento, capaz de lotar um estádio, mas também destacam as atividades realizadas com as crianças em prol de uma consciência de pertencimento à terra, atreladas às atividades lúdicas. Na trilha sonora, a opção por músicas instrumentais populares. Três crianças costuram em *off* e em cena depoimentos sobre suas vidas e expectativas de futuro. O documentário apresenta elementos estéticos, sobretudo na fotografia e na montagem, que se aproximam de uma produção institucional, não chegando a conferir um caráter cinematográfico à obra, mas é evidente como um exercício de prática da linguagem, tendo em vista que foi realizado sob a assinatura da Símio Filmes. De acordo com a lista de filmes premiados no Festival de Vídeo de Pernambuco de 2004, atual Festcine, o documentário da dupla foi eleito pelo Júri Popular o melhor filme na categoria Documentário.

Em sequência, assim como pensamos a filmografia de Gabriel Mascaro a partir de determinados grupos temáticos e estéticos afins, também encontramos na produção de Marcelo Pedroso algumas semelhanças que aproximam suas obras. Podemos dizer que existem três características gerais: as viagens (*KFZ-1348*, *Balsa*, *Pacific* e *Aeroporto*), o confronto (*15 Centavos*; *O Lixão Sai, a Gente Fica*; *Câmara Escura*; *À Margem dos Trilhos* e *Por Trás da Linha de Escudos*) e a distopia urbana (*Corpo Presente*, *Maracatu Atômico Kaosnavial*, *Em Trânsito* e *Brasil S/A*).

No primeiro grupo de filmes (as viagens), os meios de transporte conduzem o tempo da narrativa. Em todos, os processos reflexivos dos personagens, ainda que estejamos diante de curtas e longas ora denominados como documentários pelo realizador, adquirem certo grau meditativo, de suspensão do tempo, algo como respeitara duração das viagens para transformá-las em discursos ensaísticos. Seja por meio de um automóvel, de um barco ou um navio, ou mesmo dos aviões, a trajetória a se percorrer será sempre interna. Os meios de transporte nestes casos são dispositivos fílmicos.

Como *KFZ-1348* já foi abordado anteriormente, durante a análise filmográfica de Mascaro, partimos para *Balsa*, um média-metragem com 48 minutos de duração e sob a estética do documentário de observação, sem diálogos – minimalista em suas ações, mar preenchido por um forte som do motor do barco. Acompanhamos uma balsa na travessia de um pequeno rio, próximo ao litoral de Alagoas. A fotografia do curta é do cearense Ivo Lopes Araújo, que também trabalha com Pedroso em *Brasil S/A*, a montagem é uma parceria com Tatiana Almeida, montadora por muitos anos ligada ao projeto Vídeo nas Aldeias, e o som é feito por Thelmo Cristovam, experiente pesquisador e artista sonoro²⁴. O média estreou na Semana de Realizadores do Rio de Janeiro e parece apontar a pesquisa do diretor para um cinema de contratempo, ou seja, que desloca o ritmo do corte do plano para uma dimensão não aguardada e propõe com isso a reflexão sobre uma paisagem sonora.

No mesmo ano do lançamento de *Balsa*, e adotando também como personagem central a perspectiva de um meio de transporte marinho, o cineasta lança *Pacific*, uma das obras centrais desta tese, abordada em análise fílmica no capítulo seguinte. *Aeroporto* talvez seja o que mais se afasta de uma possível denominação documental devido ao seu grau de reflexividade, já explorado em *Balsa*. De certa forma, consideramos o curta um experimento que dá sequência ao ambiente do filme anterior, *Pacific*, pautado em impressões sobre viagens. Agora, o diretor seleciona cinco viajantes, entre brasileiros e estrangeiros, e utiliza as fotografias das viagens para mapear as impressões afetivas sob diferentes pontos de vistas. Um filme construído a partir de imagens fixas que ganham movimento pelo som, através de *voz off*, intervenções paulatinas do som direto e imagem sonora com músicas cintilantes. São materiais agrupados e reconfigurados na montagem que nos remetem, como referência, à “fotonovela” (foto-romance) *La Jetée* (1962) e seu inaugural ritmo onírico e nostálgico proposto pelo cineasta francês Chris Marker.

Diferente de *Pacific* em que acompanhamos sequências inteiras de enunciação para câmera em imagens, em movimento e diálogos, em *Aeroporto* somos apresentados a outro modo de confrontação da vida com o tempo empregado ao lazer, um modo fluido. Desta vez, transparece o espaço para novas experiências e a exploração geográfica, sem a obrigatoriedade de um roteiro predefinido por uma agência de viagem, por exemplo, como deixa claro em *Pacific*. Em tom de reminiscências, *Aeroporto* se materializa. Corporifica o quão genérico e sem identidade é o espaço de passagem do aeroporto.

Na era da montagem digital, a técnica utilizada no filme já poderia ter sido superada

²⁴ Sobre o trabalho de Thelmo Cristovam. Disponível em: <https://thelmocristovam.bandcamp.com/>. Acesso em: 10 jan. 2020.

com a substituição da animação em *stop motion*, mesmo assim, o diretor opta pela negação do movimento em imagem e preserva o que Bellour (1997) chama de “entre-imagens”, uma reflexão suspensa e sensível da relação entre cinema e fotografia, cuja tradição remonta e atualiza o duelo plástico entre pintura e vídeo.

Desse modo (virtualmente), o entre-imagens é o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras; remodelando nosso corpo interior para prescrever-lhe novas posições, ele opera entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular dessa expressão. Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão. É assim que as imagens nos chegam agora: o espaço em que é preciso decidir quais são as imagens verdadeiras. Ou seja, uma realidade do mundo, por mais virtual e abstrata que seja, uma realidade da imagem como mundo possível. (BELLOUR, 1997, p. 14-15)

É importante observar que quem assina a montagem em *Aeroporto* é André Antônio, que havia acabado de ser assistente de montagem em *Pacific*²⁵. O som direto e a edição de som são de Rafael Travassos e a trilha sonora de Carlos Montenegro e Cláudio N. Sem dúvida, o som de *Aeroporto* demonstra um esforço em desenhar um relevo da imagem sonora, esta sim, contígua, uma vez que as imagens são fixas. Aqui, identificamos influências ensaístas como modo de composição – este estudo será retomado no capítulo 5.

Partimos então para o segundo grupo de filmes (o confronto): *15 Centavos*; *O lixão sai, a gente fica*; *Câmara escura*; *À margem dos trilhos* e *Por trás da linha de escudos*. Em *15 Centavos* (2005) observamos a estética do vídeo ativista que registra as manifestações de dentro dela. Com a câmera na mão, próxima aos conflitos entre estudantes e polícia, o diretor caminha pelo principal corredor de ônibus do Recife, a Avenida Conde da Boa Vista, ao lado de bombas de gás que explodem para dispersar o ato. O curta-metragem trata do aumento das passagens de ônibus na Região Metropolitana do Recife.

Na sequência, encontramos *O lixão sai, a gente fica* (2010)²⁶. Este, um documentário sob encomenda para o Projeto Catador Vida e Cidadania, em uma parceria entre o Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu (CEASB) e a Cooperativados Catadores da Vila Emater (Coopvila). Ao se tratar de um projeto institucional, sob encomenda, poderíamos aguardar apenas elementos da estética do vídeo informativo, apoiado em entrevistas, sequências temáticas e imagens e sons literais sobre o tema. No entanto, o curta atende ao seu propósito exterior que é discutir as novas, ou a falta, de perspectivas dos catadores de material reciclável

²⁵ Entrevista com André Antônio no Apêndice.

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CEVRgunN6s0>. Acesso em: 10 jan. 2020.

após o fechamento do lixão Maceió, localizado na capital alagoana, mas também inclui traços de um cinema com maior apuro na escolha dos signos que o compõe. Pedroso executa o trabalho da direção, da fotografia e da edição. O som direto e a mixagem são de Rafael Travassos, colaborador do cineasta em outros projetos.

Tal característica que rompe a barreira do vídeo institucional pode ser observada já na sequência de abertura, por exemplo. São imagens sombrias, composta por cenas noturnas, próximas do amanhecer no lixão, onde homens e animais coabitam o espaço a procura do que ainda pode ser aproveitado e consumido. Vemos que a câmera digital, com suas novas possibilidade de brilho e contraste, só com o uso da luz natural, sem dúvida, exalta o tortuoso equilíbrio entre o sublime e o trágico deste tipo de abordagem.



Figura: Plano inicial *O lixão sai, a gente fica* (2010)



Figura: Sequência *O lixão sai, a gente fica* (2010)

Em seguida, depoimentos de moradores da Vila Emater, onde vivem os catadores, e de representantes de entidades sociais. De todo modo, os depoimentos não recebem crédito ou qualquer caractere gráfico, fazemos uma suposição de quem são pelo contexto da imagem, da ambientação e dos discursos proferidos. O curta oscila, então, entre sequências mais didáticas sobre a luta da comunidade e a relação com a cidade, por meio do uso de movimentos e ângulos mais tradicionais da imagem jornalística, incluindo um locutor em *off*; e, em outra medida, planos fixos de cobertura em que se busca uma fotografia mais decupada pela textura, por silhuetas, linhas e formas. As canções utilizadas no filme chamam atenção por terem sido compostas para trilhas sonoras de filmes. Temos *La moda*, composta por Ennio Morricone para *A mulher invisível* (1969), de Paolo Spinola; *Dollywood*, composta por Lúcio Maia e Jorge du Peixe para *Amarelo manga* (2002), de Cláudio Assis; e *The Waterfall*, música de Emir Kusturica e Dejan Sparavalo, executada pela No Smoking Orchestra, para o filme *A vida é um milagre* (2005), dirigido pelo próprio Kusturica. E ainda foi utilizada a faixa *Channels and Winds*, do álbum *Passages* (1990), uma composição em parceria entre Philip Glass e Ravi Shankar.

Além disso, não é possível passar por *O lixo sai, a gente fica* sem intentar uma memória sobre documentários nacionais em que o lixo é um verdadeiro antagonista: *Boca do lixo* (1994), de Eduardo Coutinho, *Estamira* (2006), de Marcos Prado, ou mesmo *Lixo extraordinário* (2009), de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley.

Já o confronto em *Câmara Escura* (2012) é silencioso, invasivo e ousado. Por meio de uma pequena caixa contendo equipamento de gravação, o dispositivo simula a experiência do princípio da fotografia, como o nome do curta adianta. No entanto, o cineasta elege algumas residências de classe média alta do Recife e coloca seu experimento na entrada das casas. No interior das caixas, uma câmera ligada, como um sugestivo convite para entrada daquele pequeno experimento a fim de acompanhar o cotidiano doméstico dos moradores. Não existe a presença de qualquer pessoa da equipe para explicar do que se trata. A caixa é deixada na porta das casas, a campainha é acionada e a equipe do filme se afasta para acompanhar a partir dali as reações e quais as imagens possíveis. Além disso, o que está em jogo, mais uma vez como proposta dispositiva, é perceber qual a seleção de imagens realizada pelos moradores, ideia que se aproxima como que vinha sendo executado por Mascaro, no mesmo ano, em *Doméstica*.

Porém, o experimento de Pedroso tomou um rumo implosivo. Das três casas presentes no filme, em uma delas a reação do morador foi chamar a polícia. A equipe então teve que se apresentar para explicar a situação. Assim, instalou-se um conflito no processo fílmico, o que antes poderia ser uma discussão sobre imagens possíveis passa a tratar do direito à privacidade, à segurança e a fortificação das residências como combate à violência. O filme foi exibido no Festival de Brasília de 2012 e sua repercussão o aproximou de outro filme, no entanto de 2005, que flertou com a mesma temática, a privacidade e a violência, a ficção *Cachê*, de Michael Haneke.

Já o projeto *À margem dos trilhos* é uma realização coletiva entre Marcelo Pedroso e o cineasta Pedro Severien. O vídeo, com aproximadamente 8 minutos de duração, faz parte das ações do Movimento Ocupe Estelita²⁷ que, em 2014, viveu o ápice do confronto entre a sociedade civil, que defendia a habitação popular e um projeto de urbanização inclusiva para a área metropolitana, *versus* a prefeitura do Recife e um grupo de construtoras denominada Consórcio Novo Recife, que buscava a imediata expulsão dos moradores da área e demolição do patrimônio público para construção e venda de apartamentos de luxo restritos a uma pequena parcela da sociedade. O filme também se utiliza de um meio de transporte como dispositivo para abordar seu tema e, desta forma, poderia, em certo sentido, também estar presente na

²⁷ Disponível em: <https://direitosurbanos.wordpress.com/ocupeestelita-0/>. Acesso em: 10 jan.2020.

primeira categoria de filmes destacado anteriormente, a das viagens.

A bordo de um trem, os diretores percorrem um pequeno trecho que corta a área em conflito, evidenciando o adensamento das moradias e as condições precárias em que vivem as pessoas da região. Em *off*, depoimentos de estudiosos e lideranças comunitárias da área. A escolha do trem como guia narrativo para as imagens evoca a memória das primeiras imagens do cinema – com a chegada do trem à estação, produzida pelos irmãos Lumière – bem como ao contraditório papel desempenhado pelo trem utilizado pelos cineastas especificamente em décadas anteriores, destinado ao turismo pernambucano em períodos festivos, quando era chamado de Trem do Forró. No filme, o som da máquina percorrendo os trilhos é forte, o que dimensiona a representação do valor simbólico do lugar.

As manifestações populares que motivaram a realização de *À margem dos trilhos* ganham uma perspectiva mais adensada no longa-metragem de 2017, *Por trás da linha de escudos*. No longa, Pedroso busca o confronto declarado com o Batalhão de Choque da Polícia Militar de Pernambuco, responsável pela repressão violenta aos ativistas. O cineasta e sua equipe, empunhados pelos equipamentos cinematográficos, conseguem acompanhar a dinâmica de treinamento e ação dos policiais, homens e mulheres, tidos como os de maior repressão no estado. Assim, o tom do filme busca equilibrar uma espécie de comiserabilidade para que este encontro se tornasse possível na tentativa de entender quem são essas pessoas. O documentário é orientado deliberadamente pelo texto “Como filmar o inimigo”, do cineasta e teórico, Jean-Louis Comolli (2008). O filme, infelizmente, acabou tendo uma curta carreira nos circuitos de exibição e recebeu inúmeras críticas por ocasião da sua estreia, no VIII Cachoeira Doc e ainda ao passar pelo 50º Festival de Cinema de Brasília. O debate em questão girava em torno de certa complacência do diretor em relação à polícia²⁸. As críticas geradas pelo filme, antes e depois do seu lançamento, também foram acompanhadas por um investimento acadêmico do próprio diretor que se colocou a pensar sobre tais tensionamentos de criação, na relação entre realizador e personagem em sua tese intitulada “Antagonismos na imagem documental: os modos securitário e agonístico” (2019).

A crítica talvez seja o que conduz o filme a um lugar atraente, pois emerge no público, mesmo especializado, um desejo de controle e “justiça com as próprias mãos” e abre espaço para o debate sobre o direito à autoria. Acreditamos que a aproximação com os policiais defendida pelo documentarista seja a estratégia apontada por Comolli para selocalizar o humano

²⁸ Debate com realizadores disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zCkEgIZ_OKc, <https://www.youtube.com/watch?v=qIFCmtub5Hk>, <https://www.youtube.com/watch?v=Qj3J8atxhYQ>. Acesso em: 10 jan. 2022.

e, apesar de isso ser executado em cena – o diretor não rebater os personagens em suas assertivas, mas que logo acaba por transparecer a contradição entre o homem e a corporação, elevando o debate para a dimensão estrutural, o que é dado pelas próprias imagens em ato de montagem.

Outro elemento importante deste filme que também nos liga à próxima temática recorrente em suas obras, a distopia urbana, é a cena final em que manifestantes recortam a esfera celeste da bandeira brasileira e, em seguida, tocam fogo, em gesto de desobediência civil. Trata-se de uma alegoria semelhante construída em outro filme do mesmo diretor, *Brasil S/A*.

No filme de 2014, *Brasil S/A*, longa anterior à *Por trás da linha de escudos*, a preocupação do cineasta é com o projeto de nação desenvolvimentista audacioso, baseado na pujança industrial brasileira. Apesar de a abordagem levar em consideração o momento político pelo qual atravessava o Brasil durante a fase de pré-produção do filme, anos de 2012 e 2013, e toda convulsão que levou ao impeachment da então presidente Dilma, a obra se propõe como uma ficção de contornos científicos. Sem diálogos, mas com trilha sonora retumbante e grandes planos gerais, afinal, era preciso enquadrar máquinas em analogia a exércitos enfileirados, dignos da construção de um país do tamanho do Brasil. O filme passou na Berlinale de 2015 e em Brasília saiu do festival com os candangos de melhor direção, roteiro, montagem, trilha e som.

A sinfonia criada pelo realizador não deixa de dialogar com o emblemático *São Paulo S/A* (1965), de Luiz Sérgio Person. Não só pela aproximação do título e toda a crítica que o filme traz em relação ao processo de industrialização brasileira e a precarização do sujeito, mas, sobretudo, pela neurose cacofônica gerada nas grandes cidades. Outro filme que também guarda referência é *2001, uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. A ficção científica mais popular da história do cinema mundial oferece ao filme do diretor pernambucano, um leitmotiv grandioso, o personagem que aceita o desafio de encontrar, no espaço, um lugar de salvação para a humanidade e toda a inventividade capaz de preencher o imaginário do espectador a partir de elementos tecnológicos.

Ainda como elemento da distopia urbana, *Brasil S/A* evoca, na cena dos lavadores de carro, o mesmo personagem central do curta-metragem *Em trânsito*, de 2013. Trata-se de Elias Santos da Silva, uma espécie de alter ego do cineasta, um não-ator, morador em situação de rua, alçado à condição de protagonista no curta. Ainda antes desses filmes, Elias já havia sido experimentado como ator em filmes do projeto Vurto²⁹.

²⁹ Pílulas cinematográficas realizadas em parceria entre Marcelo Pedroso e o realizador Felipe Peres Calheiros.



Figura: Elias em *Brasil S/A* (2014)



Figura: Elias *Em trânsito* (2013)

Podemos dizer que *Em trânsito* funciona como um desenho estético e crítico que acabou se ampliando no longa *Brasil S/A*. Estava lá em experimento de cenas mais híbridas, flertando entre o documentário, a ficção e o ensaio, o balé das máquinas, a orquestração dos automóveis, a arquitetura estéril do adensamento imobiliário das grandes cidades, o barulho ensurdecedor da precária mobilidade urbana e o duelo entre figuras públicas e o homem periférico invisibilizado.

Em 2011, o realizador participa de dois projetos em curta-metragem também valiosos para construção da sua filmografia, *Maracatu atômico kaosnavial* e *Corpo presente*. No primeiro, um documentário em que divide a direção com Afonso Oliveira, idealizador da trilogia de mesmo nome, sendo este projeto o segundo movimento, mas, além disso, Pedroso assinou a fotografia e a edição. O filme se passa na região da Zona da Mata pernambucana e explora o universo cultural dos tradicionais mestres do maracatu em diálogo com o multiartista carioca Jorge Mautner. A cultura, neste caso, é apresentada como herança de resistência histórica do povo trabalhador da região canavieira e que se deparava politicamente, na ocasião de lançamento do filme, com a chegada de uma grande montadora de veículos na região. A mudança provocada por uma indústria de tal porte, sem dúvida evocava na comunidade o sentimento de perpetuação da estrutura escravagista vestida de modernização, tema de grande interesse ao co-diretor. Neste sentido, reforçar as bases do sincretismo brasileiro, por meio de um escritor “profeta do caos”³⁰, como Mautner, seria em si um ato de resistência e distopia.

Neste filme há a presença de uma fotografia mais colorida e saturada, em relação às demais obras de Pedroso. O brilho das vestimentas dos reis e rainhas do maracatu contrastam com o verde da zona canavieira da Mata Norte. Não podemos aferir em que medida o elemento é uma marca do realizador, mas, sem dúvida, nos devolve a cena noturna do baile real do Maracatu Estrela Brilhante em *Brasil S/A*, ainda que este último tenha sido fotografado por outro profissional. Em relação à montagem, em *Maracatu atômico kaosnavial*, observamos que

³⁰ MAUTNER, Jorge. *Fundamentos do caos*. Azougue Editorial, 1983.

o ritmo do filme percorre um sentido narrativo mais tradicional, o reencontro de Mautner com os mestres populares em Nazaré da Mata, culminando em uma apresentação musical de celebração da música rural com os instrumentos de câmara. Ao longo do curta a cena do programa de rádio permanece como eixo central em sentido, de certa forma, didático. Personalidades locais, estudiosos das manifestações culturais da região, vão descrevendo o peso histórico, ancestral e mitológico dos “brinquedos”³¹. A cena é entrecortada por imagens que exemplificam a força dos costumes tradicionais. As cartelas em fundo preto nos créditos iniciais e finais do filme também aparecem, recurso recorrente dos projetos parceiros da produtora Símio Filmes, da qual Pedroso é um dos criadores.

O segundo projeto de 2011 é a ficção *Corpo presente*. Um filme econômico, amparado na sinopse: “quando estamos diante de algo que, sabemos, vai desaparecer”, aborda um corpo sem vida em processo de preparação para ser cremado. Um filme sem diálogos, com poucas cenas, mas com grande apelo ao plano fixo. Um estudo da morte evidente sob vários ângulos, para que tenhamos tempo para refletir sobre o movimento da vida, na ausência dela. Em determinada cena, há a extração do sangue do cadáver (tanatopraxia), mas não podemos afirmar que se trata de um procedimento em corpo real ou cenográfico, já que o curta se declara como uma ficção. De todo modo, está contido no trabalho uma forte dose documental, sobretudo, em relação à dramaturgia, com a presença de não-atores encenando suas próprias profissões. Neste curta, chama atenção que o diretor também assinou o departamento de arte com total concepção realista, conveniado, sem dúvida, ao processo de produção documentária.

Como afronte ao minucioso e asséptico ato de cuidado com o corpo, não mais orgânico, em pele, mas sim, engessado, aparece o plano das árvores sob o vento, em uma lembrança do fôlego fugaz da vida. Assim, o curta figura na filmografia do diretor sob a prerrogativa da distopia urbana, como mencionado anteriormente em demais obras, e aqui ele está implicado pela privação de vida. Não há um órgão fora do lugar, mas a vida que já se foi e não deixou registro da sua condição de existência. Não sabemos absolutamente nada sobre o cadáver em estudo, abrindo espaço para diversas asserções filosóficas, entre elas, a fluidez do status social diante da morte, o que talvez se apresente no filme pelo indicativo do traje, o paletó e a gravata.

Com isso, fechamos um apanhado estético e temático da filmografia dos realizadores na intenção de evidenciar traços e gestos de um cinema muito mais associado ao documentário em função dos cacoetes que revela. E, ainda que apontemos características

³¹ Expressão popular de dimensão social e antropológica para se referir às manifestações da cultura da MataNorte pernambucana, entre elas, o maracatu rural.

comuns entre suas próprias filmografias, iniciada por uma discussão sócia à cinefilia, não propomos recuperar a noção de autoria tão cara à própria história do cinema — nem em sua política, nem em sua reinvenção nacional. Compreendemos, em verdade, que a noção de cinema independente³² seja mais reveladora de tais contornos e peculiaridades, condizente com um modo de produção não condicionado por uma chancela comercial e mais oriundo de práticas emancipadoras dos estudos dos processos criativos.

³² Para a pesquisadora Anita Simis (2018), o conceito de “cinema independente” já foi visto e revisto dentro da teoria do cinema brasileiro ao longo dos anos e pode ser recuperado da seguinte forma: nos escritos de Alex Vianny (1959), cinema independente estava relacionado com a ideia de emancipação. Ou seja, o cinema brasileiro, caminhava para uma maioria que só seria alcançada com larga escala de produção. Enquanto isso não acontecia, a produção brasileira seria considerada dependente ou em amadurecimento. Já nos anos 1990, com a extinta Lei nº 8.401/92, cinema independente era representado por agentes de realização que não acumulavam as funções de produtores, comercializadores e distribuidores, ou seja, empresas que atuavam em toda cadeia produtiva do setor, sendo uma realidade praticamente exclusiva das empresas de comunicação ligadas às concessionárias de televisão aberta e radiodifusão brasileiras. Então, as produções não oriundas desses grupos seriam consideradas independentes. Com a substituição da Lei nº 8.401/92 pela Lei 12.485/11 e, com ela, a inserção da participação do estado como financiador (por meio de mecanismo de isenção fiscal) integral ou parcial da produção nacional, cinema independente foi se configurando como um conceito mais abrangente relacionado a uma combinação de fatores não exclusivos, isto quer dizer: obras de baixo orçamento e/ou atreladas a um público de nicho (em função de uma estética não hegemônica do ponto de vista narrativo e de classificação indicativa) e/ou sem respaldo de grandes agentes distribuidores comerciais.

Capítulo 2 - Decupagem Fílmica: *Pacífic* e *Doméstica*

2.1 A busca de um “itinerário metodológico” para análise documental

“Como escrever bem sobre documentário?”, questão capitular do teórico Bill Nichols (2012). Acrescentamos mais uma pergunta: como analisar documentários sob o ponto de vista da montagem? Tais questionamentos são indicativos para início de um trabalho ainda em construção no campo da teoria do cinema. À sorte de toda uma tradição ficcional, o cinema documentário, especialmente no século XXI, transformado pelo digital, viu-se cercado por domínios – cinema experimental, cinema expandido, cinema ensaio – que o tencionavam na condição exclusiva de documentário, mas que serviram para ampliar as suas possibilidades estéticas. Ainda assim, o processo de indexação parece permanecer como algo naturalmente próprio à condição de exibição, já que nem mesmo para o espectador é possível enquadrar as obras em campos exclusivos.

Diante disso, a escolha de uma metodologia de análise no campo artístico se apresenta como uma tarefa labiríntica, haja vista as imponderáveis variantes (subjetividades) presentes nas obras, sobretudo em relação ao contemporâneo. Chega-se, então, ao termo “híbrido” (MACHADO, 2011) para designar o acúmulo de referências estéticas e narrativas presentes em uma mesma obra – ficção, documentário e, dentro deste, os modos, poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performativo (NICHOLS, 2012). De todo modo, Nichols sinaliza vetores de força inquestionáveis para este universo.

Parte do desafio enfrentado pela história do cinema é compreender como as análises variam de acordo com a época e o lugar, conforme espectadores diferentes, com perspectivas diferentes, [e como] colocam em ação suas habilidades críticas para analisar um determinado filme. (NICHOLS, 2012, p. 219)

Ao propor uma análise dos filmes *Pacífic* (Dir. Marcelo Pedroso, 75 min. 2009) e *Doméstica* (Dir. Gabriel Mascaro, 72 min. 2012), por meio da decupagem e sob a luz da montagem, nos deparamos com tais indagações. Considerando que há uma fortuna crítica extensa a respeito de tais filmes no que concerne as suas disposições conceituais para: filme de dispositivo, filme de montagem, documentário participativo e tais relações com a ética cinematográfica; adentrar por uma análise que prezasse pelo fim do processo, a edição das imagens e sons, no entanto, ainda permanecia por indicar caminhos a serem explorados. Assim, propomos expandir as fronteiras da tradição narrativa, pela sutura de uma exegese que se inicie com a montagem, a partir de uma decupagem fílmica – desmontagem das imagens e sons, a

despeito de um roteiro. Perguntas do tipo “Como as cenas foram montadas? Como uma cena se liga à outra? Em torno do que gira a estrutura narrativa do filme?” (NICHOLS, 2012, p. 210) se apresentam de forma mais latente do ponto de vista metodológico – e, por que não, estético – do que as questões sociopolíticas, por exemplo; mesmo que seja inevitável a influência de um aspecto sobre o outro. Cabe adensar sob uma “análise interna” – singularidades próprias da obra, relacionando-a ou não com a filmografia do diretor, na busca pela identificação de um estilo, forma e linguagem – a despeito de uma “análise externa” – resultado de outras instâncias estruturais, como as condições de produção, o contexto social, cultural, político, econômico e tecnológico –, ou seja, suas temporalidades. (PENAFRIA, 2009).

De acordo com Penafria (2009), existem quatro tipos de análise fílmica que não necessariamente estão relacionadas à crítica cinematográfica³³. São elas: a análise textual, a análise de conteúdo, a análise poética e a análise da imagem e do som. Para este estudo de caso cinematográfico, utilizaremos os preceitos estabelecidos pela “análise da imagem e do som”.

Este tipo de análise entende o filme como um meio de expressão. Este tipo de análise pode ser designado como especificamente cinematográfico pois centra-se no espaço fílmico [o campo e o fora-de-campo fazem parte de um mesmo espaço imaginário que se designa por espaço fílmico ou cena fílmica] e recorre a conceitos cinematográficos, por exemplo, verificar o uso do grande plano por diferentes realizadores; para um determinado poderá ser apenas um plano para dar informação ao espectador (por exemplo, nos filmes de Griffith) e, noutro caso, estarmos perante uma utilização mais dramática e pessoal deste tipo de plano (por exemplo, no filme *A Paixão de Joana D’Arc*, de Dreyer). Com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo (por exemplo, determinado realizador apresentar sempre uma visão pessimista da humanidade). (PENAFRIA, 2009, p. 7)

Teixeira (2005) acrescenta ainda ao processo de exame as instáveis metodologias para uma análise fílmica, “o método de trabalho é imanente ao processo de criação e não o porto seguro que, dado a priori, funcionaria ao modo de uma gestão dos riscos que garantiria seus resultados”. De posse de tais referências, pretendemos estabelecer uma interpretação dos filmes selecionados com o objetivo de identificar as características da montagem que levam a determinação do estilo no documentário brasileiro do início do século XXI.

Por exemplo, em exercício de análise para o curta-metragem documental *Di* (Dir. Glauber Cavalcanti, 1977), Teixeira (2010), imbuído justamente por uma “crise de parâmetros da análise fílmica, desencadeada por rápidas e sucessivas transformações da base técnica de

³³ O papel da crítica cinematográfica está sujeito à atribuição de um juízo de valor, segundo Penafria (2009). Em certo sentido, trata-se da construção de um discurso posterior à análise, próprio, por exemplo, do jornalismo. Aqui, adentra-se em outro campo extenso da teoria do cinema, o estudo sobre o conceito de cinefilia, já tratado no capítulo anterior.

sustentação da cultura audiovisual contemporânea” (TEIXEIRA, 2010, p. 624), optou por constituir um “itinerário metodológico” composto por quatro aspectos:

1. Um inventário dos materiais de composição do filme (elementos de que se vale o documentário na construção/criação fílmica);
2. Um inventário dos modos de composição (agenciamento dos materiais e sua combinatória em função da montagem e criação de sentido);
3. As diversas funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre) implicados na construção da narrativa documental;
4. As modulações estilísticas que, finalmente, se abrem para o campo mais abrangente da teoria documental. (TEIXEIRA, 2010, p. 624-625)

Assim, tais categorias foram fundamentais para tratar do curta-metragem em questão, tendo em vista a diversidade de camadas existentes na obra, tanto do ponto de vista dos materiais, como da reflexividade. No nosso caso temos longas-metragens que já comunicam de imediato ao espectador a fonte de origem do material audiovisual que estão em contato, sua condição de existência é clara e é também seu método de trabalho – o dispositivo empregado. Porém, o destino daquele conteúdo captado é rearticulado por outra instância de pensamento que difere em seu propósito inicial, o dos turistas, por exemplo, ao realizarem seus registros domésticos. Logo, ao estabelecermos um “itinerário metodológico” buscaremos identificar aspectos constitutivos dos filmes, mas, sem com isso, aprisionar os documentários em modos de subjetivação absolutos.

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). (PENAFRIA, 2009, p. 1)

Para isso trabalharemos com o modo da decupagem fílmica, em que as sequências de cada filme serão mapeadas acerca das suas condições temáticas, estéticas, sonoras e fotográficas, na composição de cenas, planos, enquadramentos e ângulos. Com essa metodologia, tomaremos as sequências localizadas como unidades capazes de exemplificar as discussões que se estabelecerão nos capítulos seguintes. Desta forma, localizamos a “espinha dorsal” que constitui a montagem cinematográfica de tais filmes. Para, em seguida, nos debruçarmos sobre as camadas de “peles e músculos” que envolvem as significações das edições internas à montagem que envolvem o poder enunciativo dos cortes de falas e planos. No entanto, pequenas digressões reflexivas, tão logo interpretativas, se tornam prementes ao descrever as sequências fílmicas, como destacado por Penafria (2009). Por isso, optamos por notas de rodapé no lugar da incorporação do comentário direto na sequência, pois entendemos

que em alguns momentos dos filmes cabe um aprofundamento da ordem de capítulos e não de notas, ainda que sejam soluções pertinentes à estrutura da decupagem.

Trata-se de um documento técnico e, neste sentido, algo que a própria origem documentária, por vezes, não se pode prever ou antecipar. Tais mapas são instrumentos fundamentais no processo de pré-produção logo após o estabelecimento de um roteiro, mas em documentários, muitas vezes, o que se encontram são indicações de uma possível estrutura narrativa, extremamente abertas no que tange à duração de sequências, por exemplo. Esse molde pouco preciso na pré-gravação ganha relevância por ora da pós-gravação, pois amplia o estado de surpresa com a descoberta do material, tanto pelo diretor, como pelo montador. Um desafio e, ao mesmo tempo, um experimento que, na lógica industrial, implicaria uma série de riscos financeiros, sobretudo. E é justo neste risco, neste mergulho ao precário e incógnito, que se lançam tais apostas. Sigamos à decupagem fílmica, nesta tentativa de desmontagem das peças em jogo.

2.2 *Pacific*

De acordo com a metodologia empregada por Penafria (2009), a partir da ideia de “análise da imagem e do som (tipo de análise interna)”, o que corresponde à análise da imagem visual e sonora, o filme em questão apresentará as seguintes características:

i) Informações:

Título: *Pacific*

Ano: 2009

País: Brasil

Domínio: Documentário

Ficha Técnica: Cor, 72 minutos;

Direção, roteiro e montagem – Marcelo Pedroso

Direção de produção – Milena Times, Pérola Braz

Pesquisa – Kika Latache, Milena Times, Pérola Braz

Assistente de montagem – André Antônio

Estagiária de montagem – Alessandra Lima

Mixagem – Gera Vieira

Finalização – Daniel Aragão

Produção de finalização – Milena Times

Projeto gráfico – Clara Moreira

Sinopse: O documentário Pacific é todo construído a partir de imagens de passageiros de um cruzeiro que tem como destino uma das mais belas paisagens brasileiras, o arquipélago de Fernando de Noronha. São sete dias de viagem registrados pelas lentes de turistas que filmam tudo, a todo instante. Ao lançar seu olhar sobre o olhar dos personagens, o filme se revela um ensaio sobre a produção de imagens na contemporaneidade e suas implicações políticas, além de lançar luz para uma reflexão sobre a sociedade brasileira, a partir de um grupo social pouco visto e longe dos estereótipos comumente observados em documentários.

Participação em Festivais:

- 29ª Bienal de São Paulo
- 2ª Janela Internacional de Cinema do Recife
- 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes
- 9ª Mostra do Filme Livre
- 1ª Mostra Cineastas e Imagens do Povo (RJ, SP, DF)
- 2ª Semana dos Realizadores (RJ)
- 11ª Indie – Mostra de Cinema Mundial
- 4ª Panorama Coisa de Cinema de Salvador
- 3ª Mostra de Cinema de Triunfo
- 5ª Mostra Paulista de Cinema Nordeste
- 1ª CachoeiraDoc
- 4ª Mostra de cinema de Londrina
- 13ª CineEsquemaNovo

Prêmios:

- 9ª Mostra do Filme Livre (Melhor filme – Prêmio caríssima liberdade)
- 4ª Panorama Coisa de Cinema de Salvador (Melhor filme – Júri oficial e Júri Jovem)
- 3ª Mostra de Cinema de Triunfo (Melhor produção)
- 1ª CachoeiraDoc (BA) (Melhor filme)
- 13ª CineEsquemaNovo (Melhor longa-metragem)³⁴

³⁴ As informações presentes na sinopse, participação em festivais e prêmios foram extraídas do site Vitrine Filmes, empresa responsável pela distribuição do documentário. Disponível em: http://www.vitrinefilmes.com.br/site/?page_id=3717. Acesso em: mar. 2018.

ii) Dinâmica da narrativa

Para Penafria (2009) deve-se escolher se a decupagem se dará por *sequências* ou *cenos*. Em seguida, eleger um critério técnico predominante nos “blocos” em análise, por exemplo, cenos internas/externas. Em *Pacific*, optamos pelas *sequências*, por se apresentarem melhor localizadas dentro do documentário. Acreditamos que a opção das *cenos* funcionaria melhor para um filme de ficção. E como critério dominante, a montagem.

Sequência 1 (00:00 a 00:25) – Créditos iniciais.

Realização da Símio Filmes, com patrocínio da Fundarpe, da Secretaria de Educação, por meio do Governo de Pernambuco. Aplicação de logomarcas sob cartelas pretas, sem áudio; este recurso estético se repetirá ao longo de todo o filme, todas as vezes que um dado de produção, em formato de caractere, for acrescentado à narrativa. Desta forma, o espectador receberá, já nesta primeira sequência, a primeira unidade da combinação cognitivo-matemática³⁵ para montagem que constitui um documentário com características do modo observativo e performático³⁶, segundo Nichols (2012).

Sequência 2 (00:26 a 02:15) – Espacialização da narrativa.

A chegada ao arquipélago de Fernando de Noronha e a identificação dos golfinhos. A expectativa da família ao avistar os golfinhos. “Agora sim, eu já ia pedir meu dinheiro de volta”, diz o portador da câmera. Primeiro dado lançado ao espectador sobre o clima irônico, em detrimento da euforia vivida pelos personagens, e que o filme mantém como força narrativa em

³⁵ Os cineastas soviéticos, de um modo geral, nos anos de 1920, constituíram a base sobre as concepções de montagem baseadas em combinações matemáticas e cognitivas para descrever o poder de atração do espectador diante de uma película. Entre eles, podemos destacar uma das teorias iniciais sobre a Montagem Estrutural, a partir da Montagem da Sequência, escrita em 1926, por V. Pudovkin em que diz: “Deve-se aprender a entender que a montagem significa, de fato, a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador”. (PUDOVKIN apud XAVIER, 2008, p. 62)

³⁶ Sobre o documentário observativo, Nichols afirma que ele se dá quando “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida [...]. Mostram uma força especial ao dar uma ideia da duração real dos acontecimentos” (NICHOLS, 2012, p. 148-149). Ainda assim, há que se fazer uma ressalva em relação ao modo observativo dito por Nichols. No filme em questão, *Pacific*, não há a presença da equipe de filmagem, nem mesmo do cineasta no que poderíamos chamar de set de gravação. A dinâmica da *mise-en-scène* criada em *Pacific* para a câmera é constituída unicamente por quem partilha da intimidade dos atores da cena. De toda forma, Nichols chama atenção que os modos não são permanentes nos filmes, mas podem aparecer a maior parte do filme de forma mais evidente, mas, mesmo assim, também podem acumular outros modos de enunciar dentro de uma mesma narrativa. Desta forma, localizamos também um traço do modo performático, na medida em que, “esses filmes nos envolvem menos com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade. A sensibilidade do cineasta busca estimular a nossa. Envolvemo-nos em sua representação de mundo histórico, mas fazemos isso de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossa”. (NICHOLS, 2012, p. 171)

praticamente todas as sequências. As imagens são registradas pela câmera na mão, no formato subjetivo, ou seja, representando o olhar de quem fala. Em 00:15 segundos há um corte para, de imagens em plano geral, o entorpecimento da busca pelo foco, em meio à velocidade do barco (aqui vemos que os turistas estão a bordo de um barco e não do navio), e de um enquadramento em plano médio que privilegie a visão dos golfinhos ao mar.

Sequência 3 (02:16 a 02:49) – O método de trabalho³⁷.

Apresentação dos procedimentos adotados e dos materiais que compõem o documentário. Três cartelas em fundo preto, sem áudio, direcionam o método: cartela 1: “Em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do cruzeiro Pacific”; cartela 2: “No navio, a produção identificou passageiros que estavam filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles”; cartela 3: “Ao fim do percurso, eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário”.

Sequência 4 (02:50 a 04:15) – “New York, New York” / “Pacific, um filme de Marcelo Pedroso”.

Nesta sequência localizamos dois grupos de imagens, um que busca o ajuste da câmera para a gravação e narra o processo – são primeiros planos desfocados de busto, pescoço, ombros; e outro que, em plano geral, filma um número musical que entretêm a plateia do navio com a

³⁷ Podemos dizer que *Pacific*, em seu método, guarda referência aos trabalhos desenvolvidos pelo campo da Antropologia Fílmica ao criarem procedimentos de pesquisa capazes de ampliar a capacidade técnica do antropólogo-cineasta em seu projeto de trabalho. Isto quer dizer que, dentro da história da Antropologia Fílmica, há uma busca por metodologias mais decupadas, mas que, no entanto, fujam do formato pedagógico adotado pelos documentários do tipo expositivo (NICHOLS, 2012), por exemplo. Uma das características desse método é a ampliação do tempo do plano, logo, da exposição da *mise-en-scène* no documentário. Explica a pesquisadora Annie Comolli acerca da questão, em *Elementos de Método em Antropologia Fílmica* (2009): “A observação fílmica é, sabemos, uma observação instrumentalizada que repousa sobre o emprego de aparelhos de gravação, visionamento e montagem. Mas, isso posto, uma questão se impõe de imediato: que instrumentos utilizar? Pesquisador de campo devido à disciplina que pratica, o antropólogo-cineasta é levado a empregar técnicas audiovisuais leves ou ultraleves, adaptadas à realização de uma pesquisa que acontece no próprio ambiente em que se encontram as pessoas pesquisadas[...]. A grande facilidade na utilização de aparelhos de gravação, o aumento de suas capacidades (gravações contínuas mais longas, imagens e sons sincronizados, filmagem em locais com pouca luminosidade, etc.) influenciam a *mise en scène* fílmica e a gama de opções ofertadas ao cineasta se alarga.” (COMOLLI, 2009, p. 23-24). Sabemos, porém, que há uma indagação presente em tais considerações – *onde está o antropólogo-cineasta durante a pesquisa de campo em Pacific?* As informações das cartelas na sequência 3 são taxativas quanto à presença apenas da equipe de produção a bordo do navio, em ato exclusivo de observação, sem contato prévio às gravações das imagens com os turistas. Esta questão iremos desenvolvê-la no capítulo 3, de todo modo, apostamos na analogia entre *Pacific* e o Método da Antropologia Fílmica descrito por Annie Comolli, mesmo com a ausência do cineasta do “campo”/“set”, pois acreditamos que tal portabilidade dos equipamentos surgida com o digital permitiu, inclusive aos cineastas, a possibilidade de deslocar a pesquisa de observação fílmica também para o ambiente de pós-produção, no ato da edição das imagens, ou seja, o trabalho reflexivo acontecerá com o material de campo coletado.

canção “New York, New York”, conhecida pela interpretação do cantor norte-americano Frank Sinatra. Entre os grupos de imagens, que poderíamos enumerar como cenas também, há um corte para uma cartela preta com o título do filme “Pacific, um filme de Marcelo Pedroso”. Os cortes e a combinação da trilha diegética que acompanha a sequência servem proveitosamente ao sarcástico clima do documentário.

Trecho da música presente na sequência: Start spreading the news / I’m leaving today / I want to be a part of it / New York, New York / These vagabond shoes / Are longing to stray / Right through the very heart of it / New York, New York / I wanna Wake up in that city / That doesn’t sleep / And find I’m king of the hill / Top of the heap³⁷. Até aqui estávamos diante então do prólogo de introdução ao filme.

Sequência 5 (04:16 a 06:11) – Trajetos que antecedem o embarque.

A sequência enfatiza marcas temporais do deslocamento geográfico de um grupo de passageiros gaúchos entre aeroportos, por meio da narração de quem também filma. Diz a passageira: “Hoje, dia 31 de dezembro de 2008 estamos no Aeroporto Internacional de Porto Alegre, estamos esperando para embarcar para Recife”. O áudio traz a expectativada chegada, o cansaço pelo trajeto – em dado momento revela que saíram de casa às 7h, em outro, dentro do avião, anuncia que já são 14h30 – até o desembarque no Aeroporto da capital pernambucana.

Sequência 6 (06:12 a 07:26) – Instruções da viagem.

Imagens da cidade do Recife vistas de dentro de um automóvel coletivo em direção ao embarque no navio. O destaque desta sequência é o áudio, um guia de viagens (supostamente presente, mas não-visível) informa aos turistas sobre o trajeto que percorrem pela cidade e a dinâmica do navio e suas refeições. Aqui, é interessante notar dois dados relativos ao áudio: o primeiro diz respeito à palavra “Pacific”, apesar da grafia de origem da língua inglesa, a pronúncia executada pelo guia adota a leitura da palavra em língua portuguesa, assim, algo extensivamente questionado quanto à correta pronúncia do nome do filme é indicado dentro da própria narrativa. O segundo são os cortes secos no áudio, impedindo a conclusão de algumas frases. Contudo, o sentido do que estava sendo dito é compreensível. O enfoque é a relação dos passageiros com a comida e, sobretudo, com a bebida, livremente à disposição dos turistas durante toda a viagem. O aspecto é reiterado em outras sequências e abre um debate no filme sobre a percepção da liberdade, do prazer e da “gratuidade” que merece ser vivida dionisiacamente por aquelas pessoas durante curto período, pois faz parte do “pacote” de lazer

adquirido. Nesta sequência, a montagem desses áudios de instrução com cortes bruscos ganha o caráter de um ruído. Tal ruído pode ser interpretado como o incômodo ideológico do cineasta com tal concepção de lazer, bem como a impossibilidade de uso do material bruto, em função da sua precariedade. Tornando assim, o corte que não permite a conclusão da ação um direcionamento estético.

Sequência 7 (07:27 a 09:19) – As cabines I.

O embarque no navio do grupo presente na sequência 2. A partir daqui será frequente ouvir o nome de alguns membros do grupo, “Ronaldo Melo”, “Mi”, “Denise”. A câmera acompanha o grupo até a chegada aos seus camarotes. E pelos corredores surge a questão da alimentação durante a viagem, pergunta o turista ao funcionário do navio: “Quais são as recomendações para o marinheiro de primeira viagem?”. “Comer bastante, encher o estômago bem e tomar Dramin”, responde o funcionário do navio, fazendo referência ao medicamento para alívio aos enjoos comuns aos embarcados.

Sequência 8 (09:20 a 10:55) – As cabines II.

A euforia dos recém-embarcados. Desde a sequência anterior, os turistas demonstram encantamento com a atmosfera de requinte do navio, que atribuem a características internacionais, mesmo se tratando de uma viagem em território integralmente nacional. Talvez, deva-se ao fato de muitos funcionários serem estrangeiros e, para os turistas, emular e galhofar com outros idiomas faça parte da encenação socializante diante das câmeras³⁸. Nesta sequência, por exemplo, conhecemos o casal Germana e Francisco Thomaz. Ele protagonizará algumas sequências emblemáticas do filme que nos darão apensar sobre a ética das imagens, na medida

³⁸ O que se coloca em questão a partir dessas imagens são formas de ser e estar no mundo, cuja existência demonstra ser ativada e legitimada por meio dos recursos audiovisuais portados por esses sujeitos-personagens. Para Sibilia (2008) esta é uma característica fundamental das sociedades que, na primeira década do século XXI, vivenciavam o fenômeno da transição do analógico para o digital e, junto à internet suas novas formas de mediação, proporcionavam novo vigor a este modo de pertencimento de uma cultura global. Explica: “Já neste século XXI que está ainda começando, as ‘personalidades’ são convocadas a *semostrarem*. A privatização dos espaços públicos é a outra face de uma crescente publicização do privado, um solavanco capaz de fazer tremer aquela diferenciação outrora fundamental. Em meio aos vertiginosos processos de globalização dos mercados em uma sociedade altamente midiaticizada, fascinada pela incitação à visibilidade e pelo império das celebridades, percebe-se um deslocamento daquela subjetividade ‘interiorizada’ em direção a novas formas de autoconstrução. No esforço de compreender estes fenômenos, alguns ensaístas aludem à sociabilidade *líquida* ou à cultura *somática* do nosso tempo, onde aparece um tipo de *eu* mais epidérmico e flexível, que se exhibe na superfície da pele e das telas. Referem-se também às personalidades *alterdirigidas* e não mais *introduzidas*, construções de si orientadas para o olhar alheio ou ‘exteriorizadas’, não mais introspectivas ou intimistas. E, inclusive, são analisadas as diversas *bioidentidades*, desdobramentos de um tipo de subjetividade que se finca nos traços biológicos ou no aspecto físico de cada indivíduo”. (SIBILIA, 2008, p. 23)

em que há uma exposição frequente da sua espontaneidade na relação com a câmera e com as outras pessoas. Todas as suas aparições no filme são marcadas por jogos de representação que incluem imitação de voz e diálogos dignos de programas de entretenimento televisivo. A alegria efusiva se apresenta como a maior libertação que pode conter na ideia incontornável e inconsciente do risco de morte. É sobre este choque em camadas que o filme vai se construindo.

Sequência 9 (10:56 a 11:53) – Coletes salva-vidas.

O grupo da sequência 2 recebe instruções de segurança para uso do colete salva-vidas. Os adultos, produtores das imagens, dão continuidade ao clima descontraído. A criança, “Mi”, sempre em estado de cansaço e deslocamento. São três planos e dois ângulos, no primeiro e no segundo uma variação de plano americano em câmera alta, no terceiro um plano geral lateral.

Sequência 10 (11:54 a 14:33) – Reconhecimento da área de lazer externa.

São quatro cenas. As duas primeiras narradas por uma mulher que filma, as duas últimas por um homem. Pela voz e sotaque identificamos que se trata do grupo gaúcho da sequência 5. Mais uma vez, a tônica dos diálogos recai sobre a relação com as comidas e as bebidas oferecidas no navio. Na cena 1, diz a mulher: “Já chegamos no navio, já almoçamos. A primeira coisa é comer, agora nós vamos conhecer. Estamos parados ainda, vamos ver”. Na cena 4, uma mulher jovem se dirige para a câmera com o cardápio do bar nas mãos e sugere: “Filma isso aqui. Tudo sem preço”. “Tudo isso aqui nós podemos usufruir?”, pergunta o homem que segura a câmera. A moça responde: “Grátis!”. As três primeiras cenas são externas, diurnas, em planos abertos da área das piscinas e bares. A última, interna, no bar das piscinas.³⁹

Sequência 11 (14:34 a 15:33) – Entrevista com Ronaldo Melo I.

Ainda em processo de reconhecimento do ambiente interno do navio, o grupo da sequência 2 confere a cabine em que ficarão hospedados. Dentro dos jogos de representação mencionados

³⁹ Sobre a relação com a gratuidade e o consumo no filme *Pacific*, o pesquisador André Brasil lembra o pensamento do filósofo Vladimir Safatle acerca das dinâmicas de racionalização cínicas do capitalismo contemporâneo, indica: “Como nos mostra Vladimir Safatle (2008), na esteira de Lacan, o imperativo do gozo move uma sociedade cujos investimentos se deslocam da produção de consumo. Se o capitalismo da produção se vincula à ética do ascetismo, da acumulação e à estabilidade identitária manifesta na vocação para atividades profissionais específicos, o capitalismo avançado precisa ‘da procura do gozo que impulsiona a plasticidade infinita da produção das possibilidades de escolha no universo do consumo’. (SAFATLE, 2008, p. 126) Algo que talvez explique essa espécie de turismo “bombando”, no qual o objeto de desfrute – as férias, o descanso, a bela imagem, o exercício físico, a comida, o convívio com os outros, o nada fazer, ou seja, a experiência da viagem – desaparece quase completamente diante do desejo, ou melhor, da ansiedade por desfrutá-lo.” (SAFATLE, 2008, p. 126 apud BRASIL, 2011, p. 47)

na sequência 8, o homem que filma sugere o início de uma entrevista com o sogro Ronaldo Melo. Em plano americano, a conversa se desenvolve acerca do significado da viagem até então para aquelas pessoas. Ronaldo Melo descreve o processo como a conquista de um sonho, após um longo período de trabalho. O genro que filma, inclusive, menciona o grau de expectativa diante da viagem, planejada ainda em fevereiro daquele ano, 2008. A viagem acontece em dezembro. Eis que então há uma primeira intervenção sobre os incômodos desta experiência. Denise, integrante do grupo, interrompe a “entrevista” assustada com o barulho provocado pelos motores do navio.

Sequência 12 (15:34 a 17:00) – O decorrer do tempo a caminho de Noronha.

Imagens aleatórias da área externa do navio, com destaque para as piscinas. Imagens internas de uma espécie de apresentação eletrônica sobre as atrações da ilha de Fernando de Noronha. Nestas imagens, não há a presença de um narrador para descrever e justificartais opções de gravação, ainda que identifiquemos a presença de uma câmera subjetiva observacional. No cinema, poderíamos classificar tais imagens como imagens de apoio e localização, que marcam o decorrer do tempo na narrativa e a ausência de personagens significativos.

Sequência 13 (17:01 a 18:32) – Eu no espelho I.

Composta por quatro cenas diurnas, a sequência explora imagens produzidas por um casal, entre 40 e 50 anos, desde a saída da cabine em que estão instalados até o deck do navio. A edição destaca trechos das cenas em que há a repetição da ideia “quem filma também deseja aparecer em tais imagens” e para isso há uma jocosa encenação diante do espelho, diz o homem que filma: “Tem que mostrar ‘eu’ no espelho, se não ninguém vai ver”. Em outra cena, “Mais uma vez, eu. Eu tenho que aparecer aqui, não é?”. Esta seleção de imagens e áudios indica um tema pertinente à cultura da atualidade e ao cinema: a capacidade de produzir narrativas de si⁴⁰.

⁴⁰ Tal produção de conteúdo é marcada por um empoderamento permitido pela portabilidade cada vez maior dos equipamentos, incensada na década de 1970 com a chegada do vídeo (MACHADO, 1995). Ainda que em 2008, durante a realização das viagens do cruzeiro, não estivesse consolidada e popularizada a palavra “selfie”, para designar a autonomia do operador das imagens em filmar a si, o ato instaura um status de poder e pertencimento daquela narrativa (a viagem), no que se propõe a falar de férias como sinônimo de felicidade. Encenar tais signos para a câmera, por meio da própria presença seria então uma forma de construir a legitimidade desta verdade da felicidade. Raymond Bellour (1997) identifica que tal movimento de narrar a si no cinema é tão natural quanto foi o autorretrato na pintura e a autobiografia na literatura. Os termos – autorretrato e autobiografia – inclusive, foram ressignificados pelo autor na identificação de um cinema subjetivo a que ele chama de “entre imagens”. Contudo, sabemos que em *Pacific* tais imagens não foram produzidas pelo cineasta no intuito de obter uma obra, de todo modo, o sentido que tais imagens adquirem a partir da seleção dos trechos identificados, nos permite questionar e refletir acerca da representação do sujeito no documentário mesmo assim.

Sequência 14 (18:33 a 19:47) – O primeiro copo de chope.

Francisco Thomaz, personagem da sequência 8, performa para a câmera o que ele chama de “solenidade para o primeiro copo de chope”. Trata-se de uma única cena, e com uma variação de três planos definidos, diferente das demais sequências do filme que são mais livres, em detrimento da decupagem clássica do cinema. No plano 1, fechado, Francisco fala para quem grava sobre “o início dos trabalhos”. No plano 2, também fechado, vemos a máquina de chope. No plano 3, em detalhe, a mão de Francisco enchendo o copo na máquina. No plano 4 há uma variação entre o plano fechado, o americano e o de conjunto, atentos para acompanhar a “coreografia” anunciada pelo personagem.

Sequência 15 (19:48 a 21:07) – Em quê apostamos?

A montagem promove a continuidade temática da sequência anterior, a bebida alcoólica como o centro da diversão. Desta vez, não há a localização de um grupo de turistas, são mais imagens gerais externas do navio da piscina. O foco está nos recreadores do navio que convidam as pessoas a participarem da atividade chamada “em quê apostamos”, competição voltada para saber quem consegue, posicionado de cabeça para baixo, beber um copo de cerveja em menos tempo. A vibração do barco se dá quando um rapaz chamado Manoel é saudado pelo feito, ao concluir a tarefa em 13 segundos. Sem dúvida, descrição da sequência carrega consigo um juízo de valor particular acerca da qualidade do lazer oferecido no navio, todavia sabemos que tal encaminhamento de sentido é construído justamente pela montagem ao unir duas sequências sob o mesmo tema, como mencionado no início.

Sequência 16 (21:08 a 22 :54) – Aulas de dança.

Duas cenas, a primeira são imagens externas do deck do navio, no fim da tarde. No áudio, ouvimos, sem ver, algumas instruções sobre outra atividade de recreação, a aula de dança. Na segunda cena, interna, acontece a aula. Há uma predominância, quase exclusiva, feminina. A música e a coreografia exaltam a sensualidade que parece agradar ao público. Neste caso, podemos identificar, com a montagem, uma exposição e oposição do que seria, no navio, atividade de recreação masculina e atividade feminina. A masculina está voltada ao consumo de bebida alcoólica enquanto a atividade de recreação feminina, à aula de dança. Nota-se, por meio da identificação dos recreadores, inclusive, que foram usadas imagens de duas aulas de dança diferentes.

Sequência 17 (22:55 a 24:40) – Roteirização do navio.

No interior da cabine, um casal aparentando entre 50 e 60 anos se prepara para o Coquetel do Comandante. Ele filma, ela se arruma. Ele relata que são 18h30 e ela enfatiza que ainda há por vir três atividades programadas para a noite, o coquetel, o jantar e um baile. Em dada cena, a câmera fica posicionada de forma fixa em um móvel em frente à cama que filma eles performando gestos de carinho. Desenvolve-se então um diálogo que escapa à encenação em torno do cansaço dele diante da programação extensiva e pelo uso de medicação para não sentir enjoos. Em imagens anteriores, ele filma e comenta sobre um documento em cima da cama com a programação diária da viagem, uma espécie de jornal do navio.

Sequência 18 (24:41 a 26:14) – Eu no espelho II.

Continuidade temporal da sequência anterior, mas agora vemos o casal da sequência 13 deixando a cabine em direção ao Coquetel do Comandante. Mais uma vez, como característica deste casal, a ênfase nas imagens dele filmando e narrando sua imagem diante do espelho. Repete a tônica da sequência 13, em que ele convida a mulher para se juntarem na cena em frente ao espelho e diz: “vamos ver se a gente ficou bonitinho?”. A sequência se encerra com a chegada ao salão do baile, após enfrentarem uma fila para realizar a tradicional foto com o comandante, atividade que transparece certo incômodo devido à burocratização do ato.

Sequência 19 (26:15 a 28:38) – Impressões sobre o comandante.

Imagens de diferentes fontes registram o salão onde acontece o baile do comandante. Planos gerais em movimento panorâmico destacam a pista de dança vazia e mesas ao redor com grupos de turistas acompanhando uma banda que toca sucessos oitentistas da MPB, a exemplo de *Meu Bem, Meu Mal* (Caetano Veloso) e *Mania de Você* (Rita Lee). Algumas cenas em plano fechado versam sobre a impressão das pessoas diante do comandante. Os trechos das falas selecionadas pelo filme satirizam com a figura do capitão, desconstruindo o personagem e tornando-o pouco verossímil. Relata, um dos turistas, que “Carmem está decepcionada. Vestida de vermelho, uma mulher fatal, encontrou um anão, das olheiras de dois dedos, dessa altura (referência a uma pessoa de estatura baixa), dessa finura, feio e velho”.⁴¹

⁴¹ Cabe aqui uma pequena reflexão acerca da representação simbólica da roteirização da programação do navio. Como mencionado nas sequências 18, 19 e 20, há, entre os turistas, uma aura alegórica sobre a noite com o comandante do navio, a fim de resgatar uma espécie de glamour do que seriam as viagens de navio na passagem do século XIX para o século XX. De acordo com o pesquisador Ricardo Costa Neves do Amaral (2009), especialista em cruzeiros marítimos, a história do transporte oceânico de passageiros é marcada, sem dúvida, pela

Sequência 20 (28:39 a 31:54) – Espetáculos musicais.

Em diferentes ângulos, mas no mesmo sentido, plateia-palco, a câmera, sempre em plano aberto, registra os shows musicais do navio. Nas cinco cenas da sequência, identificamos uma variação de espetáculos sob a mesma estética, adaptações de musicais americanos, como *O Fantasma da Ópera* e *West Side Story*. Neste formato, há, inclusive, um número dedicado à cultura brasileira, a partir da música *Garota de Ipanema*. Tal estética é corroborada pelo tema musical que introduz os espetáculos, após o anúncio pelo apresentador da ficha técnica, trata-se da chamada de abertura dos estúdios de cinema 20th Century Studios. Ainda que a sequência se apresente sob um mesmo assunto, percebe-se também que as imagens são originárias de diferentes câmeras, logo, de diferentes turistas e, com isso, diferentes qualidades de gravação que interferem na cor e formato da captação.

Sequência 21 (31:55 a 33:43) - A estrutura externa do navio.

A sequência reúne imagens dos componentes externos da estrutura do navio. Os passageiros tomando sol no deck, os funcionários na proa, uma panorâmica 360° do deck para o mar e vice-versa e uma variação de ângulos laterais e movimento de câmera em *tilt* do navio e da chaminé.⁴²

Sequência 22 (33:44 a 35:59) – “Marmotagem” na cabine.

O corte entre a sequência anterior e esta acontece respeitando a passagem natural das imagens

segregação social. Como a aviação civil só viria a se consolidar em meados da década de 1950, o deslocamento intercontinental se deu, prioritariamente, até então, por meio de navios. No século XIX, devido ao desenvolvimento das grandes embarcações a vapor, as rotas entre a Europa e a América do Norte se tornaram referência de distinção social. Às classes menos favorecidas que procuravam este tipo de viagem, principalmente com o objetivo de imigrar, ficariam destinadas as alas inferiores do navio com ofertas de serviços de alimentação e hospedagem precários. Às classes pertencentes à elite burguesa, os andares superiores e toda uma sorte de atividades de entretenimento já neste período, a fim de preencher a ociosidade durante as longas semanas de viagem. Para o sujeito do final do século XX e início do século XXI fica fácil elaborar um imaginário acerca desta representação, tendo em vista a recriação cinematográfica hollywoodiana do lendário e trágico transatlântico *Titanic*, no filme homônimo de 1997, dirigido por James Cameron. Por volta dos anos 2000, operadoras de turismo brasileiras, com destaque para a CVC, responsável pelo fretamento do navio *Pacific*, ampliaram a oferta de navios estrangeiros no país que passaram a criar rotas turísticas na costa brasileira a preços acessíveis para a classe média nacional, permitindo um fluxo de quase quatrocentos mil passageiros e gerando uma movimentação econômica de mais de 350 milhões de dólares entre os anos de 2007 e 2008, por exemplo, crescimento recorde do segmento (AMARAL, 2009). O atrativo desse tipo de turismo é o preço único da viagem que inclui o deslocamento, a hospedagem, a alimentação, o entretenimento e compras de forma concentrada em um mesmo local, o espaço do navio, diminuindo eventuais esforços por parte dos turistas. Ao que tudo indica, nas sequências que seguem desta análise fílmica, é justamente sobre este modelo de férias/turismo que o diretor busca questionar dentro de um paradoxo sobre o excesso de serviços e sua comodidade e o esvaziamento de uma possível reflexão acerca deste mesmo processo, haja vista a ênfase dada à liberdade quanto ao consumo de bebidas.

⁴² A sequência nos faz referência a outros dois filmes do mesmo diretor em que há a recorrência de imagens sobre embarcações no mar, *Balsa* (2009) e *Brasil S/A* (2014), descritos no capítulo anterior.

do exterior para o interior do navio. Inicia-se com imagens do mar, filmadas do interior de uma cabine. Trata-se da família da sequência 2 e 11. A câmera está nas mãos da menina Mi que explora os pais deitados na cama enquanto conversam sobre o que fazer até a chegada ao arquipélago no dia seguinte. Em oposição às sequências anteriores, nesta não há o desejo ou a necessidade de aderir a qualquer programação do navio. Eis que o pai sugere à filha que a atividade até lá será “marmotar”, expressão nordestina popular que designa a brincadeira, a preguiça, em função do ócio. Na sequência há apenas um único corte, logo após a câmera sair das mãos da criança e ir para as mãos do pai. A mãe, Denise, é enquadrada em primeiríssimo plano e demonstra mal-estar com enjoos, pois além do balanço do navio está grávida.⁴³

Sequência 23 (36:00 a 38:32) – Ambientes do navio.

Variação de cinco cenas explorando a passagem do tempo no navio até a chegada a Fernando de Noronha. O cassino e as máquinas de aposta, a academia, o salão de dança, os animadores coreografando à beira da piscina. O destaque está na primeira cena, com câmera fixa em cima de uma mesa, no interior do bar, em plano americano, duas mulheres performam para a câmera, empunham seus drinques e observam o ambiente. A cena se estende por quase 1 minuto até uma delas desistir da gravação e se levantar para encerrar a tomada.

Sequência 24 (38:33 a 40:49) – *Mistake Number Three*.

A sequência retoma a dinâmica da cena 1 apontada na sequência anterior, mas, desta vez, com os personagens da sequência 17. Em plano-sequência, sob o som ambiente da música *Mistake Number Three*, da banda dos anos 1980 Culture Club, a câmera enquadra, em plano americano, o marido sentado. Em seguida, é travada uma performance digna de uma marcação dramaturgica. Ele se levanta e se dirige à janela, em plano aberto. A câmera se aproxima e, em plano fechado, o observa de perfil olhando para o mar. Após 35 segundos nesta posição, ele caminha pelo bar, a câmera o segue. Ele abre um pouco as cortinas e se senta ao piano. A

⁴³ A criança no documentário, neste e em qualquer outro do gênero, é sempre um personagem e elemento dos mais cativantes para o escape da *mise-en-scène*. A garota Mi é quem descortina as falas mais inusitadas à roteirização da viagem. Nesta sequência, ela, uma menina com idade entre 7 e 8 anos, é responsável por algumas falas neste sentido, dizendo “mãe, você está gostando desse passeio ou está enjoada?”. Em outros, há um imperativo espontâneo ao desafio e a perversidade, típico de uma criança em interação com adultos. Ao filmar os pais deitados na cama, ela diz “vou destruir esse aconchego”, em seguida, desenvolve-se o diálogo entre ela e o pai: “o que Mi está fazendo?” / “Eu tô pulando, papai.”, ele pede, “não, papai.”, ela continua, “sim, papai!”. É como arrancar da vida trechos de energia autêntica (GERVAISEAU, 2012). Para Ramos (2012) seria um tipo de *encenação-atitude*, ou seja, Mi vive sua vida e inevitavelmente se inflexionará para a câmera, contudo, trata-se de uma criança diante de um objeto que a observa e ela também manipula seguramente há alguns dias, assim, o grau de consciência desta encenação naturalmente se dispersa.

câmera se aproxima e ele dá início a uma espécie de playback da canção ao piano. Plano fechado, ele canta e sorri para a câmera. A câmera é posicionada em cima do piano e, provavelmente quem filma, a esposa, decide se juntar a ele na imagem, ela o abraça e o beija, e sai de cena.

Sequência 25 (40:50 a 42:47) – *You And I*.

Aqui há inversão da câmera pelo casal da sequência anterior. Agora, ele filma enquanto ela encena para a câmera. Sob o mesmo clima da sequência anterior, outra canção oitentista, *You And I* (Eddie Rabbitt & Crystal Gayle), toma o primeiro plano da narrativa. Na imagem inicial, há certo indiscernimento na procura pelo foco, borrões em cinza e azul até que a câmera estabiliza e vemos o mar e o céu. Em movimento panorâmico ele retorna para dentro do bar e a vemos sentada, em plano aberto, em perspectiva entre outras mesas. Ele então experimenta um primeiríssimo plano em *zoom in* e *zoom out* do rosto dela. Corte para retomar a cena dela sentada em plano aberto. Ela, agora de óculos escuro, levanta-se e abre a cortina do bar para observar a visão da janela. Depois, decide fechar a cortina e deitar-se no sofá. A câmera a observa em *plongée*.⁴⁴

Sequência 26 (42:48 a 43:54) – Insatisfação em alto-mar.

Imagens subjetivas captadas pelo pai da garota Mi atestam a insatisfação de alguns passageiros sobre os serviços do navio nesta etapa da viagem. Caminhando pelo corredor, ele e Ronaldo Melo encontram com uma turista que irritada desabafa olhando para a câmera: “Pode filmar. Porcaria! Piscina seca, não tem o que comer na piscina. Atendimento uma merda. Entretenimento não tem. Pelo amor de Deus. Vamos pedir o dinheiro de volta?”. Eles seguem em direção à área externa do navio, no intuito de averiguar a situação.

⁴⁴ Apesar da descrição mais técnica versando sobre enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, as sequências 24 e 25 indicam uma combinatoria interessante para se refletir acerca do conceito da repetição em abismo (*mise-en-abyme*) (BRASIL, 2013). O termo será melhor explorado no capítulo 3, ao tratarmos da *mise-en-scène* documentária e seus desdobramentos. De todo modo, o que se pode verificar a partir dessas sequências, é que, além da metalinguagem ser um recurso muito presente dentro do cinema, o jogo de espelhamento promovido pelos personagens, entendido aqui também como um tipo de narrativa em abismo, aponta para a maneira singular como se dá a relação do sujeito perante sua representação virtual. E a escolha destas duas sequências, em contiguidade, reforça tal caráter mimético proferido pela montagem. Tais arquivos poderiam ser interpretados também, como apenas imagens fugazes das férias do casal, porém, reunidas dentro desta seleção de imagens agenciadas, passam a compor um campo minado para se discutir o papel da encenação no documentário e a complexidade desta exposição.

Sequência 27 (43:55 a 44:44) – *Titanic* à brasileira.

Continuidade da área externa do navio. Sob um forte barulho do vento, encontra-se o grupo de amigos do personagem Francisco Thomaz, presente nas sequências 8 e 14. O grupo mantém o clima descontraído e não demonstra qualquer insatisfação, como poderia se esperar pelo andamento das sequências anteriores na narrativa. Francisco permanece como o centro da ação, a exemplo das outras sequências em que aparece. Amparando a namorada no guarda-corpo do navio, recria a cena do filme *Titanic* e faz uma paródia da canção tema, *My Heart Will Go On* (Celine Dion).⁴⁵

Sequência 28 (44:45 a 46:04) – Pôr do sol no navio.

O fim da tarde no deck do navio. Três cenas. Na cena 1, em plano geral, os preparativos para a festa de *réveillon* e as pessoas aguardando o pôr do sol. Na cena 2, o sol se põe e o homem que faz as imagens narra a expectativa para a chegada ao arquipélago que se darão dia seguinte. Na cena 3, plano detalhe dos pés de quem filma, com o mar ao fundo.

Sequência 29 (46:05 a 47:53) - Aniversários em flashes.

Cenas de um jantar em que se comemoram dois aniversários em uma mesma família, o de uma criança e o de um idoso. A câmera que filma está voltada para o registro do momento dos parabéns e seus respectivos aniversariantes. No entanto, o que o filme revela em outra camada é o excesso da eternização, ou seja, quase todos que participam do aniversário, exceto as crianças e o aniversariante, portam algum tipo de câmera, seja para fotografia, seja para gravação. Em dada circunstância, a câmera que filma, em *contra-plongée*, profere, em direção às pessoas da mesa: “os filmadores e os fotografadores”. A luz do flash das fotografias também é muito presente nesta sequência, em que as crianças sabem exatamente o que se espera delas, o condicionamento de um sorriso programado.⁴⁶

⁴⁵ Sobre sequências como esta que procuram roteirizar códigos audiovisuais vindos do entretenimento e de diferentes suportes como a televisão, o artista visual Pedro França escreveu para o caderno de textos do kit de distribuição do filme *Pacific*: “Como estratégia artística, Pacific repete o processo de ficcionalização que toma conta das imagens que consumimos. Hollywood se apropriou das câmeras instáveis do amador e do jornalista para mostrar terremotos ou ataques militares e os noticiários tomaram códigos usados nos filmes de ficção. Todos esses meios trocam estratégias e repertórios entre si. Consequentemente, os eventos que experimentamos na vida cotidiana perdem credibilidade porque não há violinos ou ângulos dramáticos para reforçar sua importância. Mas os passageiros do Pacific tratam de inventá-los, em planos, roteiros e atuações exemplares, a bordo do maravilhoso cenário, que hoje repousa num estaleiro na Itália, e deve ser leiloadado em breve”. (FRANÇA, 2011, p. 40)

⁴⁶ A sequência dialoga com o curta-metragem *Flash Happy Society* (2009), dirigido por Guto Parente, e não por acaso, presente no CD do kit de distribuição do filme *Pacific*. Trata-se da mesma estética do filme que se constrói na montagem e da temática da eternização compulsiva proporcionada pelas câmeras digitais e seus clarões. Durante 8 minutos, sem qualquer tipo de diálogo, planos gerais em *plongée* captam os momentos fotográficos das

Sequência 30 (47:54 a 57:34) – Festa tropical.

A mais longa sequência do filme é composta por 14 cenas. Percebe-se que há a alternância entre dois grupos que filmam, a família da sequência 19 e o grupo de Francisco Thomaz, presente nas sequências 8, 14 e 27. A montagem cria uma micronarrativa da festa, desde os preparativos, a saída das cabines, a festa em diferentes ângulos e o retorno às cabines. Não sabemos se de fato se trata da mesma festa e se são apenas dois grupos que filmam, já que as imagens que compõem o documentário são originárias de duas viagens de cruzeiros diferentes. Mesmo assim, é possível identificar os grupos mencionados não apenas pelas vozes e pelas presenças dos personagens em cena, mas pelo modo como filmam. As imagens da família da sequência 19, em geral, são produzidas pelo sobrinho que observa as tias. Ele procura induzir uma espécie de deslocamento das tias em relação à programação festiva do navio, narra: “Minhas duas tias estão cansadas, ‘morgadas’, sem ter o que fazer”, em outro momento, no retorno às cabines, no elevador, satiriza com a embriaguez da tia. No entanto, elas demonstram não se importar com os comentários e procuram não corresponder à descrição do rapaz. De forma ativa, respondem as provocações do sobrinho com alegria, enfatizando a oportunidade de celebrar a vida. As imagens do grupo durante a festa realmente estão em uma posição mais afastada das pessoas que dançam e bebem. São planos abertos em *plongée*. Já o grupo de Francisco Thomaz, entendemos que é ele, a namorada Germana e outro casal de amigos, estão completamente imersos na festa. Há uma predominância de planos fechados voltados a duas ações, beber e dançar. A sequência é finalizada com uma panorâmica em 360° em *selfie* captada por Francisco Thomaz e a namorada, em um deck do navio mais afastado da festa.

Sequência 31 (57:44 a 59:28) – Amanhecer avistando a ilha.

Após um *fade out* de cerca de 10 segundos, amanhece e o navio chega ao arquipélago de Fernando de Noronha. A sequência é composta por quatro conjuntos de imagens de origens diferentes, mas com o mesmo propósito, registrar o amanhecer no navio chegando à ilha. Em todas as imagens avistamos o Morro do Pico, formação rochosa mais alta do destino turístico. No áudio, a descrição do horário de chegada, por volta das seis da manhã, e a permanência breve na ilha, apenas um dia.

peças que aguardam, em um salão, algum tipo de apresentação/espetáculo, a trilha sonora constrói, em ruídos fantasmagóricos, instantes em *slow motion* ritmados por explosões de luz. Poderíamos abordá-lo como um documentário, mas o diretor prefere indexá-lo como um filme experimental, cuja sinopse o apresenta como uma ficção científica baseada em fatos reais.

Sequência 32 (59:29 a 1:00:55) – Entrevista com Ronaldo Melo II

Enfim os turistas saem do navio em direção ao arquipélago. Nesta sequência, três cenas da família de Ronaldo Melo. Cena 1, a saída do navio em um barco. As imagens trazem a dimensão do navio em relação à pequena embarcação. Na cena 2, a família caminha pelo píer e o pai da garota Mi, portador da câmera, repete o procedimento da sequência 11, entrevista o sogro Ronaldo Melo que começa a divagar sobre a determinação geográfica de onde estão. A perspectiva da câmera parece buscar um equilíbrio narrativo entre os procedimentos jornalísticos e a informalidade do filme de família. Neste sentido, talvez, a exposição dos personagens em suas falas é o que faz com que as sequências adquiram um status incômodo para o espectador. A indeterminação sobre o que fazer com a câmera e a busca de um sentido narrativo condensam a jocosidade com que a montagem trata os personagens deste documentário. A cena 3 permanece neste clima parvo. A família segue em um *buggy* e o foco da câmera está no motorista, apelidado de “cachorrão”, e seu carona, Ronaldo Melo.

Sequência 33 (1:00:56 a 1:02:10) – Vista do alto.

A sequência se inicia com a família de Ronaldo Melo chegando à Praia do Leão. O objetivo do passeio é observar do alto a vista e fotografar. Mais duas cenas sob o mesmo propósito fazem parte da sequência, mas com personagens diferentes. Em outra cena o casal das sequências 17, 24 e 25 retoma às dinâmicas presentes em suas gravações, planos-sequências e a câmera fixa em modo automático, ambos performando para o vídeo. Na terceira cena, a câmera em modo objetivo observa, provavelmente, um pai e um filho conversando sobre a paisagem de costas para a gravação.

Sequência 34 (1:02:11 a 01:03:34) – Praia da Conceição.

Dando continuidade aos passeios dos turistas na ilha, nesta sequência acompanhamos duas cenas do grupo de amigos do personagem Francisco Thomaz. Na cena 1, Francisco dirige um *buggy* e comenta para a câmera sobre a paisagem. Na cena 2, já na Praia da Conceição, Francisco segue em tom burlesco descrevendo as belezas do lugar. Os comentários caricatos do personagem, sua espontaneidade, seus erros linguísticos, todo o enfoque dado com a montagem nestas características, o colocam como alvo direto da ridicularização, corroborada pela cena que se segue a esta sequência, vejamos:

Cena inflexiva (01:03:35 a 01:03:42) – Imagem cínica.

Volta-se para o interior do navio por apenas 7 segundos. Em plano americano, estamos diante novamente do apresentador dos espetáculos, no palco. Sem áudio, a personagem segura o microfone como em atitude de riso, após uma piada. A cena funciona como um comentário cínico da montagem, quase despercebido, sobre o modo como os turistas produzem suas imagens, suas escolhas, suas intenções ou mesmo a falta delas⁴⁷.



Figura - Frame extraído da Cena Inflexiva, onde não há variação de plano, apenas discreto movimento do personagem.

Sequência 35 (01:03:43 a 01:05:04) – Abertura dos ninhos de tartarugas.

A sequência explora a abertura dos ninhos de tartarugas na praia e a interação das crianças com a atividade. São várias fontes de imagens sobre o mesmo tema, com movimentos de câmera semelhantes, que vão do plano aberto ao plano fechado em *zoom in*, com um objetivo claro de desviar das demais pessoas que registram a ação e focar o ato particulara cada câmera e suas respectivas famílias. Os diálogos das imagens reforçam esta característica: “Porra, entrou um

⁴⁷ Os pesquisadores César Guimarães e Cristiane Lima (2009) discorrem sobre o cinismo como figura estilística no documentário a partir do filme *Jesus no mundo maravilha... e outras histórias da polícia brasileira* (2007), de Newton Cannito. Para eles, “a adoção do cinismo como figura estilística (e do seu efeito desorientador quanto à identificação do sentido em jogo) ganhará duas terríveis implicações éticas e políticas: uma em relação ao sujeito filmado, outra em relação ao espectador.” (GUIMARÃES; LIMA, 2009, p. 9). Tais implicações ocorrem, na medida em que o cineasta recua de uma possível implicação ética para com o material e o sujeito filmado, e desloca para o plano estético, conferido pela combinação estilística da montagem – imagens e efeitos de som contrastantes – outro sentido para o filme. De certo modo, isto ocorre tanto em *Jesus no mundo maravilha*, como em *Pacific*. Este jogo coloca em questão a relação do espectador com o próprio documentário, mas não falamos aqui de qualquer espectador, mas daqueles que, em primeira instância, aguardam da indexação, um filme do tipo clássico – documentário feito para “explicar” determinado tema. Além disso, podemos dizer também que *Pacific* oferece, em certa medida, um viés político ao espectador, ao expor sua crítica, por meio da montagem cínica, aos valores explicitados pelos personagens, a exemplo do repertório linguístico de Francisco Thomaz e a cultura audiovisual narrativa da família de Ronaldo Melo. A escolha da nomeação de cena inflexiva será descrita no capítulo 5 ao se referir à importância do corte na narrativa.

monte de bunda na frente.” / “Esse povo do Tamar não tinha que estar aí tirando foto, cara.” / “Olha o flash!”. A roteirização da sequência problematiza as questões apontadas na sequência 29 e guarda, igualmente, proximidade com o curta *Flash Happy Society*.

Sequência 36 (01:05:05 a 01:07:05) – Emília e Rafael.

Aqui são duas cenas de um mesmo grupo de turistas. Na cena 1, da areia da praia, a câmera registra a tentativa da senhora Selma no mar tentando colocar o pé-de-pato, provavelmente para alguma atividade de mergulho. A cena é rápida, aproximadamente 16 segundos. Em seguida, em voz *off*, percebemos que se trata do mesmo operador da câmera da cena anterior. Agora ele registra Emília e Rafael, crianças com idades entre 8 e 11 anos, brincando na areia. Trata-se de um plano-sequência em que o adulto mantém o ângulo da altura da sua visão em relação às crianças, em *plongée*. Assim, como na sequência 22, a presença das crianças no quadro fotográfico eleva a *mise-en-scène* e obtemos imagens mais fluidas, atuações mais espontâneas, com oscilação de emoções extremas em instantes – da alegria à raiva e vice-versa – o que traz um vigor rítmico para a sequência. Emília e Rafael interagem entre si, mas estão a todo momento sendo mediados pelo adulto da câmera, ou seja, fazendo da ação um jogo entre campo e extracampo.

Sequência 37 (01:07:06 a 01:08:24) – Pôr do sol na ilha.

Retornamos à família de Ronaldo Melo e, desta vez, é ele quem porta a câmera. Em *zoom out* ele mira o Morro Dois Irmãos ao entardecer. Corte e, em seguida, ele explora em panorâmica as pessoas observando o pôr do sol.

Sequência 38 (01:08:25 a 01:08:42) – Retorno ao navio.

À noite, em plano único e geral, a imagem do navio Pacific no mar. A turista que filma narra o retorno para o navio, após o primeiro dia em Fernando de Noronha. A narração dá conta que este é o último dia do ano. E ao voltar para o barco, os turistas devem se arrumar, jantar e ir para a festa de *réveillon*.

Sequência 39 (01:08:43 a 01:12:09) – *Réveillon*.

No deck do navio, à noite, acompanhamos a festa de *réveillon* do cruzeiro na passagem do ano 2008 para 2009 pela ótica de um jovem casal. Ele filma e ela encena. Uma variação de planos abertos registra os turistas dançando, bebendo, enquanto os funcionários do navio trabalham. O casal, em plano fechado, decide se colocar em cena, em *selfie*, para cantar a valsa do “Fim de

ano”. A sequência se encerra com a câmera amadora em busca de foco tentando enquadrar os fogos de artifício que explodem no arquipélago de Fernando de Noronha.

Sequência 40 (01:12:10 a 01:13:44) – Créditos finais.

Na passagem da sequência anterior para esta há um corte seco que interrompe a trilha e a imagem dos fogos desaparece em *fade out*. Entramos, então, nos créditos finais do filme sob o fundo preto, sem áudio. Durante a passagem da ficha técnica, chama atenção como os turistas são creditados. Estão sob duas formas, fotografia e agradecimentos pela cedência das imagens.

2.3 Doméstica

i) Informações:

Título: Doméstica

Ano: 2012

País: Brasil

Domínio: Documentário

Ficha Técnica: Cor, 75 minutos;

Concepção, Direção e Argumento – Gabriel Mascaro

Produção – Rachel Ellis

Montagem – Eduardo Serrano

Com - Dilma dos Santos Souza, Flávia Santos Silva, Helena Araújo, Lucimar Roza, Maria das Graças Almeida, Sérgio de Jesus e Vanuza de Oliveira

Fotografia e Som Direto – Alana Santos Fahel, Ana Beatriz de Oliveira, Jenifer Rodrigues Régis, Juana Souza de Castro, Luiz Felipe Godinho, Perla Sachs Kindi, Claudomiro Carvalho Neto.

Pesquisa e Produção Local – Carolina Fernandes (Manaus), Lívia de Melo (Recife), Marcelo Grabowsky (Rio de Janeiro), Isabel Veiga (Rio de Janeiro), Marcella Sneider (São Paulo), Natalice Sales (Salvador), Tiago de Aragão (Brasília).

Edição de Som – Eduardo Serrano

Colaboração de Argumento – Luis Fernando

Mixagem – Pablo Lopes (Fabrica Estúdios)

Colorista – Pablo Nóbrega (Dub Color)

Sinopse: Sete adolescentes assumem a missão de registrar por uma semana a sua empregada

doméstica e entregar o material bruto para o diretor realizar um filme com essas imagens. Entre o choque da intimidade, as relações de poder e a performance do cotidiano, o filme lança um olhar contemporâneo sobre o trabalho doméstico no ambiente familiar e se transforma num potente ensaio sobre afeto e trabalho.

Participação em Festivais:

- 25º International Documentary Film Festival Amsterdam
- Competição Principal de Documentário Longa-metragem - Premiere Internacional
- 53º FICCI - Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colômbia - Competição de Documentários
- Tempo Documentary Festival – Suécia
- 15º BAFICI, Festival de Filme de Buenos Aires - Mostra Panorama
- 10º IndieLisboa, Portugal - Mostra Pulsar do Mundo
- 12º EDOC, Equador - Festival Internacional de Cine Documental
- Distrital México - Mostra Meridianos 2013
- 17º FIDOCs - Festival Internacional de Documentales - Santiago del Chile
- I Transcinema, Festival Internacional de Non-Ficción – Peru
- Hollywood Brazilian Film Festival - Estados Unidos - Menção Especial do Júri
- Brazilian Film Festival in China - Shangai - Seleção Oficial
- UNASUR Cine Festival - San Juan, Argentina - Menção Especial do Júri
- 8º BrasilCine - The Brazilian Film Festival - Estocolmo e Gothenburg, Scandinavia
- 9º Festival Brésil en Mouvements – Paris, França
- 42º Festival du Nouveau Cinéma de Montréal – Canadá
- DOK Leipzig 2013 – Country Focus Brazil
- Festi-Freak: 9º Festival Internacional de Cine Independente de La Plata – Buenos Aires, Argentina
- Zurich Film Festival – New World View: Brazil - Zurich, Suíça
- Clair Obscur/Festival Travelling – Rennes, France
- MoMa’s Documentary Fortnight – New York, USA
- Neighboring Sounds: Contemporary Latin American Cinema at Chicago University –Chicago, USA
- 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Competição de documentários - PrêmioSaruê
- 8º Panorama Internacional Coisa de Cinema - Competição nacional, Prêmio Especialdo Júri
- V Janela Internacional de Cinema do Recife - Recife, Brasil - Mostra não-competitivaNacional

- IV Semana dos Realizadores, Rio de Janeiro, Brasil - Competição Nacional, Menção Honrosa
- 16º Fórum Doc BH, Competição Nacional
- I Retrospectiva da Semana dos Realizadores São Paulo - São Paulo, Brasil - Mostra não-competitiva Nacional
- III Cachoeira Doc - Júri oficial, Melhor Filme
- 16ª Mostra de Cinema de Tiradentes - Minas Gerais, Brasil - Mostra Autorias - Mostra não-competitiva
- 5º Festival do Júri Popular - Rio de Janeiro, Brasil - Mostra Competitiva
- 12ª Mostra do Filme Livre - Mostra Competitiva
- III Festival Nacional de Cinema de Petrópolis - Rio de Janeiro, Brasil
- Festival Internacional de Cinema Feminino - Rio de Janeiro, Brasil - Mostra não-competitiva
- Colóquio "Cinema, Estética e Política" - Belo Horizonte, Brasil - Mostra não-competitiva
- Mostra "O Amor, A Morte e As Paixões"- Goiânia, Brasil - Mostra não-competitiva
- Mostra É Massa! de cinema pernambucano - São Paulo, Brasil - Mostra não-competitiva
- FECIM: Festival de TV e Cinema Independente de Muqui - Mostra não-competitiva
- I Mostra de Cinema de Gostoso - Maceió, Brasil – Mostra Panorama
- 8ª Mostra de Cinema e Direitos Humanos da América do Sul – Mostra Itinerante nas 27 capitais brasileiras
- Festival Maranhão na Tela - São Luís, Maranhão – Panorama Brasil
- Mostra Cinema Brasileiro Contemporâneo - São Paulo, Brasil
- Mostra “O Novo Cinema Pernambucano” – Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília, DF e São Paulo, SP
- 2ª Mostra De Cinema de Gostoso - Mostra Panorama Prêmios:
- Menção Especial do Júri- Hollywood Brazilian Film Festival, USA
- Menção Especial do Júri - UNASUR Cine Festival - San Juan, Argentina
- Prêmio Saruê - 45 Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Competição de documentários
- Prêmio Especial do Júri - 08 Panorama Internacional Coisa de Cinema - Competição nacional
- Menção Honrosa - IV Semana dos Realizadores, Rio de Janeiro, Competição Nacional
- Júri Oficial, Melhor Filme - III Cachoeira Doc

ii) Dinâmica da narrativa

Em *Doméstica*, adotaremos a mesma dinâmica da narrativa verificada em *Pacific*, elegendando as sequências como unidade de análise. A escolha se dá, sobretudo, porque neste filme

há uma divisão linear de apresentação das personagens presentes na obra deliberada pela montagem. São nove sequências, incluindo abertura, os créditos finais e sete adolescentes e suas respectivas empregadas. Tal opção de divisão por personagem, com apresentação sequencial e duração semelhante entre as unidades de análise, em média 10 minutos para cada história, confere uma estética didática à montagem do filme. Assim, de forma mais imediata, o espectador se ambienta com o ritmo do documentário e, à medida que as histórias vão se sucedendo, há, naturalmente, um movimento comparativo entre uma e outra personagem. Além disso, como observou o montador do filme, Eduardo Serrano, em entrevista (ver apêndice), o projeto *Doméstica* seria inicialmente uma série para TV, por isso também a duração equilibrada entre as sequências, mas acabou se transformando em longa-metragem. Vejamos:

Sequência 1 (00:00 a 01:20) – Créditos iniciais e apresentação do dispositivo.

Cartela preta com créditos iniciais, sem áudio. Realização Desvia. Incentivo Funcultura, Fundarpe, Secretaria de Cultura, Governo do Estado de Pernambuco. Três cenas com dinâmicas semelhantes apresentam as vozes enunciantes do filme, os adolescentes. Em plano fechado, Luiz Felipe, Perla e Neto entram em quadro, posicionam-se diante da câmera, falam seus nomes, o nome das empregadas que trabalham em suas casas e o tempo de vínculo delas com as famílias. Tela preta, título do filme em branco: “Doméstica”.⁴⁸

Sequência 2 (01:21 a 14:28) – Vanuza (Vavá).

Aqui conhecemos a empregada Vanuza, pela ótica do adolescente Valdomiro Neto. A partir das imagens enviadas pelo garoto, cerca de 10 cenas são construídas pela montagem do filme. De acordo com as imagens selecionadas, o cotidiano da empregada inclui desde tarefas domésticas internas, como passar ferro, até atividades externas, como lavar o carro e dirigir para os filhos dos patrões. Durante essas ações, Neto interage com Vanuza fazendo perguntas e direcionando as imagens, mas também, em algumas cenas, renuncia à sua presença, e percebemos que Vanuza está sozinha com a câmera ligada.

Na cena 3, por exemplo, trata-se de uma cena bem-marcada. Em plano aberto, na diagonal, em *plongée*, o garoto, em extracampo, dá a deixa para o início da gravação. Diz ele: “Vai, conversem aí. A câmera não está aqui!”. Três mulheres uniformizadas almoçam e interagem

⁴⁸ Assim como na sequência 1 do filme *Pacific*, temos uma abertura com características documentais, marcado pelas cartelas pretas e ausência de animações ou trilha sonora para introduzir a narrativa. Além disso, através da fala do personagem Luiz Felipe, o dispositivo que rege o projeto é exposto. Luiz Felipe explica, “eu recebi essa câmera para gravar um documentário sobre minha empregada doméstica Lucimar”.

brevemente com outra mulher que entra e sai de cena brevemente, possivelmente a patroa, mãe de Neto.

Já na cena 9, Vanusa deixa os adolescentes na escola e é incumbida de ficar com a câmera no carro, enquanto dirige. Ela fala sobre os motivos que a levaram a se separar do marido após 23 anos de casamento – as traições e o descaso com o filho adolescente. Na cena 10, ainda que seja perceptível uma continuidade temporal com Vanusa no carro, outra ação acontece. Durante pouco mais de dois minutos, Vanusa promove uma performance fabulativa incitada pela música que toca no rádio. Entregue aos seus pensamentos, ao som de “O mal pela raiz”, interpretada pelo cantor Reginaldo Rossi, ela canta e se emociona. Em dado momento, interage com a letra da música que diz “é bom tomar cuidado pra não se machucar”, e ela retruca, “Mas eu me machuquei. (...) É muito difícil você gostar, amar, não ser correspondida, valorizada, e não sofrer por isso. É difícil”. A câmera está fixa, acima do volante, em plano fechado, o que garante que nos concentremos em suas expressões e emoções.⁴⁹

A passagem de uma cena à outra é mediada, em geral, pelo tema em discussão. Por exemplo, na cena 4, Neto explica que naquele dia Vanusa mostrará o espaço dela na casa. Trata-se de uma única porta de armário onde Vanusa guarda suas coisas, entre elas, fotografias de Neto quando bebê e um livro sobre relatos de dependentes químicos. A partir deste livro, ela fala sobre as dificuldades do filho usuário de drogas e como ela se relaciona com a situação. Na sequência, a cena 5 acaba por ilustrar a cena anterior. Em câmera fixa, em plano geral, Vanusa fala ao telefone com o filho, ele está trancado em casa por questão de segurança, e negocia com a mãe o direito de ser também responsável pelas chaves e para poder sair.

Sequência 3 (14:29 a 24:41) - Dilma

Em São Paulo, na casa de uma família de origem judaica, trabalha a doméstica Dilma. Nesta sequência a garota Perla é quem produz as imagens. São montadas cerca de 9 cenas com três opções estéticas: a primeira adota o padrão da entrevista em plano americano, com ângulo na diagonal e Dilma sentada ao sofá olhando para a câmera. A doméstica relata sobre os

⁴⁹ Este momento de reflexão e exposição mais íntima dos sentimentos proporcionado por Vanusa ao espectador gera o que Comolli (2015) chama de *princípio da frustração no cinema*, um desejo de continuar, de ir além dentro de tamanha vulnerabilidade. Um olhar ao mesmo tempo voyeur, cômico e empático. Diz o crítico em entrevista para a produtora Daniela Capelato sobre *Doméstica*: “As personagens são magníficas. Como sempre, nesses casos, o espectador gostaria de ver mais, gostaria de entrar ainda mais na vida de cada uma delas, e isso termina, obviamente, num momento ou outro. Portanto, o princípio de frustração está funcionando. Mas o princípio de frustração, que incomoda o espectador, é um princípio muito bom. É o próprio princípio do cinema: tem que deixar perceber as coisas, deixá-las serem vislumbradas, deixá-las serem sentidas, sem esgotá-las nem repetí-las, nem ficar batendo na mesma tecla. Então isso nos dá certa liberdade. Trata-se de um discurso que poderia ter sido imposto, mas não é o caso.” (COMOLLI e CAPELATO, 2015, p. 48)

casamentos malsucedidos que viveu, marcados pelo cárcere privado e o trabalho escravo, também fala da adaptação às tradições religiosas da família para qual trabalha; a segunda opção exhibe o trabalho da doméstica na limpeza da casa e no preparo dos alimentos na cozinha, com variação detalhista de planos fechados, curtos, exaltando o modo de trabalho, ainda que de maneira silenciosa, sem intervenções. Na cena 7, por exemplo, acompanhamos o passo a passo do preparo do pão trançado judaico Challah; a terceira opção se trata de uma única cena, em plano de conjunto, com a família sentada à mesa encenando o ritual do Shabat. Dilma está sentada com eles participando do ato.

Em nenhuma das cenas em que Dilma está presente a vemos se inflexionar para a câmera com liberdade, mesmo diante da aparente tranquilidade com que aceita participar do desafio, seus braços ficam entre as pernas ou juntos, seu corpo está grudado, não há expansão dos gestos. A todo momento ela está a serviço daquelas imagens, obediente aos comandos da garota que conduz a gravação. O direito a performar nesta sequência fica restrito à primeira cena, com a garota Perla em um único e breve primeiro plano onde ela experimenta a relação da sua própria imagem com a câmera. Ela prende e solta o cabelo, em busca de algo que a agrada e que poderá representá-la neste projeto.⁵⁰

Sequência 4 (24:42 a 34:32) – Maria das Graças (Gracinha)

A doméstica Gracinha é observada por Alana, uma garota de 16 anos, em um pequeno apartamento na Bahia. No fluxo da montagem, esta sequência se apresenta como um contraponto enérgico comparado ao anterior, uma micronarrativa em que a primeira e última cena se completam dentro de um mesmo cômodo, a cozinha. Iniciamos e terminamos a sequência olhando para Gracinha, à beira da pia, dançando ao som do rádio.

São cerca de 14 cenas, com predominância de cenas noturnas, evidenciando a característica notívaga desta figura dramática, tema das cenas 4, 8 e 11. Vejamos: cena 4, plano fechado – Gracinha varre embaixo do sofá. Alana se espanta. Gracinha explica que ela faz isso todos os dias, durante a madrugada, enquanto a adolescente está dormindo. Corta. Plano aberto, Gracinha limpa o sofá com parte da sua roupa. Corta. Enquanto limpa o sofá, conversa com Alana sobre sua vontade de se deitar. Cena 8, plano médio – Gracinha dorme na cozinha, apoiada na mesa. Explica para Alana que se deitasse na cama dormiria até o dia seguinte, mas ainda tem muita coisa para fazer naquela noite. Cena 11, o relógio digital indica que são quase meia noite. Alana

⁵⁰ A cena da garota performando diante da câmera voltará a ser analisada no capítulo 3, acerca da *mise-en-scène*, a partir dos conceitos de ante campo e narrativa em abismo.

mostra Gracinha dormindo, ajoelhada no chão e apoiada no sofá, como se tivesse decidido realizar uma pequena pausa durante o trabalho.⁵¹

A desinibição de Gracinha perante a câmera também favorece para que saibamos um pouco mais sobre suas satisfações e insatisfações, pois as emoções são eloquentes, em comparação a Dilma, doméstica anterior. Nas cenas 5, 6, 7 e 12 a tônica está na relação de amor que possui com o futebol, especialmente com o time do Esporte Clube Bahia. Já nas cenas 9 e 13 destaca que sua vida privada é marcada por problemas pessoais violentos, como a morte do filho assassinado, pelo isolamento familiar e pela subserviência ao trabalho. Uma relação complexa, assim como as demais realçadas pelo filme, com evidências marcantes da ausência da autonomia sobre sua dignidade. Por exemplo, cena 9, plano fechado – Gracinha explica que trabalha há 13 anos na casa da família de Alana, compara que é mais tempo do que passou com a própria mãe. Corte. Questionada pela garota sobre a saudade dos familiares, diz que sente quando está sozinha no quarto, mas explica que os problemas em casa são tantos que prefere ficar no trabalho.⁵²

Sequência 5 (34:32 a 43:40) – Helena (Lena)

Nesta sequência, permanecemos no estado da Bahia. Esta informação é dada pelo filme. E, no processo de montagem, podemos continuar inferindo sobre a solidão das domésticas a partir do que vimos na sequência anterior. Aqui, trata-se de Lena, uma empregada que possui uma filha, recém-nascida, convivendo no ambiente de trabalho da mãe. Lena, diferente de Gracinha, não falou, nem olhou para câmera diretamente em nenhuma cena selecionada pela montagem. Também não sabemos se estas cenas existiam ou não. O fato é que a postura de Lena durante as cenas é cabisbaixa e quando não está em atividade de trabalho, está com a filha no colo. Há um protagonismo dos discursos presentes nesta sequência de dois personagens, Juana, a adolescente que filma Lena, e Lúcia, mãe de Juana. Neste sentido, a perspectiva da relação com a empregada é unicamente sob o ponto de vista da família, que mantém um esforço contínuo em afirmar que Lena é considerada uma pessoa afetivamente familiar e sua função na casa é

⁵¹ O traço da personagem, ainda que traga um viés cômico às cenas, pode esconder um transtorno de saúde chamado de hipersonia, que, de origem diversa, entre elas a obesidade, provoca o excesso de sono ao longo do dia.

⁵² Ao revelar a morte do filho, Comolli (2015) nos diz que *Doméstica* evidencia sua rachadura, cisões típicas de documentários que para ele são relevantes como objetos de reflexão. “Isso é o que se chama ‘rachadura’. Tudo parece ótimo, mas de repente se descobre uma rachadura, e quando a esticamos um pouco, descobre-se todo o horror. Descobre-se que os pobres no Brasil têm vidas mais dramáticas, mais perigosas do que os ricos. Há uma honestidade, e entende-se que o realizador se preocupa em fazer com que aquelas mulheres, ou aquele homem, apareçam assim como são, com a sua força, a sua beleza, a sua maluquice e os seus dramas também”. (COMOLLI e CAPELATO, 2015, p. 51)

compreendida como uma “ajuda”, não como um trabalho.

São montadas 11 cenas, com variação de três dinâmicas: Juana em cena, com a câmera fixa, em plano fechado, cenas 2, 4 e 7; Lúcia, em entrevista, em meio primeiro plano, cenas 6 e 9; e Lena, em atividades pela casa ou nos cuidados com seu bebê, cenas 1, 3, 5, 8, 10 e 11. Percebe-se então que, pela alternância das cenas, a partir dessas três premissas narrativas, a montagem evidenciou a confusa relação de poder que se estabelece na família, ora de fraternidade, ora de desassociação e separação.

Exemplo:

Cena 8 - Plano fechado, externa, Lena caminha para o seu quarto, um cômodo isolado da casa, com a bebê no colo, de costas para a câmera. Dentro do quarto apertado, cabem a cama de Lena e o berço da bebê Fernanda. Enquanto filma, Juana enumera os objetos do quarto, adjetivando-os como benfeitorias e “mimos” realizados por sua família em relação a Lena.⁵³

Cena 9 - Lúcia mostra fotos do período do nascimento de Fernanda e seu envolvimento nos cuidados com a bebê, como a condução do primeiro banho. Corta. Plano fechado, externa, dia. Lúcia, em entrevista, fala sobre o que ela considera uma relação de proximidade entre ela e Lena. Relata que no dia do parto deixou Lena sozinha no hospital, a 1h30 da manhã. Emocionada, diz que gostaria de ter acompanhado e que ficou preocupada com a situação, mas não explica o motivo pelo qual não permaneceu com a empregada no hospital.

Sequência 6 (43:41 a 55:52) – Flávia

O panorama desta sequência eleva o ritmo narrativo com a mudança do padrão econômico até então presente nas histórias anteriores, famílias de classe média e classe alta. Desta vez, estamos no Recife e o cenário é uma casa de origem pobre, pequena, desprovida estruturalmente. A

⁵³ Ainda que Juana não seja capaz de perceber a segregação violenta contida na apresentação do quarto de Lena, ela existe, presente e vivaz. Ao compararmos com o restante da casa, já que também conhecemos o quarto de Juana, o espaço íntimo destinado à Lena e sua filha é mínimo, cabem unicamente a cama, o berço e dois móveis empilhados para guardar as roupas e objetos de ambas. Sabemos, contudo, que esta diferença arquitetônica entre os quartos faz parte historicamente das construções brasileiras desde o período colonial. As arquitetas e pesquisadoras Edja Trigueiro e Viviane Cunha (2015) apontam esta característica como um processo problemático no que tange a evolução das habitações urbanas em aspecto global. Em uma análise que percorre 150 anos, que cobre da metade do século XIX ao longo do século XX, sobre a mudança na configuração do espaço doméstico brasileiro, elas verificaram que, ao longo da história, enquanto o quarto principal foi o cômodo que mais se alterou, ganhando mais privacidade, ventilação, iluminação, ou seja, mais conforto, o quarto da empregada foi o que menos se alterou, inclusive, em sua localização no desenho das plantas das residências, sejam casas ou apartamentos. A segregação espacial que permanece nas habitações, segundo elas, responde ainda a requisitos socioculturais até então não provocados estruturalmente por vias políticas. Só então com a aprovação da PEC das Domésticas, em 2013, elas acreditam que o tema sobre as condições de trabalho das empregadas, ainda um tabu na sociedade brasileira, poderia ser pensado. Para elas, “habitações são artefatos espacialmente articulados para expressar modos de vida distintos, mas, acima de tudo, para permitir padrões de encontro e de fuga que definem tais modos.” (TRIGUEIRO e CUNHA, 2015, p. 124). Neste sentido, isolamento e opressão são características que bem ilustram o padrão dos quartos das empregadas.

personagem Flávia é empregada e babá de uma família cuja renda é obtida também por meio do trabalho doméstico. Na cena 7, por exemplo, no quintal da casa, Flávia lava os pratos sem água corrente em uma bacia no chão.

Em aproximadamente 11 cenas, observamos a presença de três personagens envolvidas com as ações, a doméstica Flávia, a adolescente Bia e seu irmão Mateus. As cenas são prioritariamente diurnas e se passam na sala, na cozinha e no quintal da casa. Na relação entre Flávia e Bia percebemos que elas se expõem de forma mais rude, demonstrando e encenando para a câmera suas vontades com menor pudor que as demais histórias.

Exemplos:

Cena 11 - Plano médio, lateral, interna, sala. Flávia dança e canta se insinuando sexualmente para Mateus, sentado no sofá. Em dado momento, coloca um pão na mão do garoto e bate no seu rosto. Depois continua a dançar.

Cena 8 - Plano americano, interna, dia. Flávia e Bia na cozinha. Flávia pega um copo de água e rodopia em frente à câmera. Bia repreende Flávia e pede para que ela pare de se exhibir, eis que Flávia responde: “Minha filha, eu que sou a empregada. Eu que tenho que aparecer. Fazer o quê, eu sou assim mesmo”.

As atitudes de Flávia no cuidado com Mateus são ainda mais delicadas do ponto de vista ético, pois ele é uma criança com deficiência, possui limitações cognitivas e motoras. Por outro lado, sabemos que o grau de comprometimento ético do comportamento de Flávia só existe no filme porque essas imagens foram selecionadas para despertarem justamente um incômodo no espectador, como um estímulo ao que deve ou não estar presente no campo do visível, pois sabemos também que, em meio à pobreza, falta de informação e cuidados com o próprio corpo, como bem relata Flávia no episódio da cena 6 sobre o aborto que sofreu após chutes do companheiro, torna-se quase indiscernível o limite entre afeto, violência e trabalho.⁵⁴

⁵⁴ Ainda vale ressaltar a questão sobre a localização desta sequência aos 40 minutos de filme, pois diz respeito ao ritmo da narrativa e ao efeito disto no grau de envolvimento do espectador com a narrativa. Na ficção é mais comum que este recurso relativo ao ritmo seja elaborado já na etapa de pré-produção, com o roteiro. Nos documentários, principalmente neste caso, não há um controle sobre a qualidade narrativa e estética do material, antes dele ser captado. De todo modo, esta característica não é definitiva no processo criativo de documentários. A fase de pesquisa, ainda na pré-produção, pode também antecipar e prever a densidade do conteúdo, diminuindo os eventuais excessos de material não qualificado. Contudo, aqui nesta sequência, é interessante notar a escolha dela ao centro da duração fílmica, permitindo ao espectador uma quebra no padrão e colocando implícita a pergunta, “enquanto as empregadas estão trabalhando, quem cuida, então, da sua casa e dos seus filhos?”, sobretudo, considerando que estamos dentro de uma sociedade em que culturalmente os homens, na maior parte dos casos, estão pouco envolvidos com as atividades domésticas. Segundo a autora Francielle Jordânia (2015), esta é uma questão que ainda desconsidera as atividades domésticas como primordiais a qualquer ser humano, seja ele mulher ou homem, e, neste sentido, caberia uma revolução profunda da vida subjetiva das mulheres, caso pudessem dispor de mais tempo livre e remuneração por tal atividade. “É em função do trabalho doméstico – que, em alguns casos, inclui o cuidado dos filhos e/ou de idosos – que muitas mulheres passam boa parte de suas vidas. Herdeiras de uma tradição paternalista que nos relega ao âmbito e às tarefas domésticas, ainda hoje é difícil romper

Sequência 7 (55:53 a 01:04:04) – Sérgio

Aqui o filme dá continuidade a um perfil profissional diferente das histórias anteriores, agora na perspectiva de um homem como empregado doméstico, Sérgio. No entanto, a sequência não apresenta muitas nuances deste personagem, sua postura é abatida e de poucas palavras. A adolescente que o filma, Jenifer, explica na cena 4 que ele é uma pessoa muito reservada e que não gosta de falar sobre sua vida pessoal. Ela conta ainda que ele foi casado e tem um filho, que pouco o visita. A cena 7 é a única em que percebemos Sérgio um pouco entusiasmado. Ele está em seu pequeno quarto, um cômodo isolado do restante da casa, quando então Jenifer se aproxima com a câmera e bate na porta para entrar. Ele abre e destaca a figura de Jesus Cristo e o quadro com fotografias dele com a família de Jenifer. As fotos evidenciam Sérgio fisicamente bem diferente de como aparece no filme. Nas fotos está mais gordo e jovem, indicação, talvez, de que ele já trabalha na casa há muitos anos. Para a mãe de Jenifer, Sérgio é considerado um avô para suas filhas (cena 5), para Jenifer, seu anjo da guarda (cena 2).

São 9 cenas com alternância entre Jenifer em primeiro plano falando sobre sua vida e a presença de Sérgio em sua casa, cenas 2 e 4; Sérgio, em plano médio, realizando as tarefas domésticas, cenas 3 e 6; e as cenas em que há a tentativa de naturalizar Sérgio como membro da família e que acabam por demonstrar um deslocamento e desconforto por parte do doméstico, cenas 8 e 9.

Exemplo:

Cena 8 - Plano médio, interna, noturna. Sala da casa, noite de Natal. Sérgio, Jenifer, a mãe, sua irmã e outras pessoas, possivelmente parentes, aguardam o anúncio do início do Natal pela TV. Após o anúncio, comemoram e se cumprimentam. Sérgio vai em busca das pessoas para cumprimentá-las, já que não há iniciativa contrária em relação a ele.

Cena 9 - Plano fechado, noturna, interna. Sérgio de pé na cozinha comendo com o prato na mão. Ele escuta um barulho e decide ir até o portão de entrada da casa. Ainda é noite de Natal e há, na cena, uma atmosfera solitária, o movimento da sua saída até o portão representa certa respiração em meio à euforia da festa.

Sequência 8 (01:04:05 a 01:14:17) – Lucimar

com essa estrutura que nos condiciona – ou pelo menos nos direciona a ir nesse sentido. Não decorreria disso um problema grave se tratasse de uma escolha subjetiva de cada uma realizar esse trabalho por opção – para o qual, inclusive, não há curso profissionalizante. Desde meninas, aprendemos que às mulheres cabe realizar o trabalho doméstico, de importância fundamental para a manutenção da vida diária, e que limpar, passar, cozinhar, arrumar – com ou sem eletrodomésticos que facilitem nosso trabalho – farão parte de nossa vida.” (JORDÂNIA, 2015, p. 87)

Concluimos o percurso do filme com a história de Lucimar, no Rio de Janeiro, gravada por Luiz Felipe, primeiro garoto a aparecer na sequência inicial do longa. Lucimar trabalha na casa do adolescente Luiz Felipe há 16 anos. A chegada dela ao Rio de Janeiro reproduz o perfil de muitas empregadas do Brasil: moradora de um sítio no interior do estado, sua família já trabalhava para a família do garoto, em uma perpetuação da relação servil entre gerações de uma mesma família. A sequência é composta por 11 cenas. Assim como as anteriores, podemos dividi-las em três aspectos: Luiz Felipe se relacionando com a câmera, sua intimidade e seus modos performáticos (cenas 1 e 10), a rotina de Lucimar no interior da casa (cenas 3, 4, 5, 6, 7, 9) e entrevistas realizadas por Luiz Felipe com Lucimar e com sua mãe, Fernanda (cenas 8 e 11).

A cena 2 está fora dos aspectos anteriores, pois guarda uma particularidade que a montagem não revela nas demais sequências, o momento em que Luiz Felipe apresenta o dispositivo fílmico à Lucimar e pede o consentimento dela para gravá-la. A cena é bastante desconfortável pelo grau de subserviência da mulher em relação à proposta que recebe. Sem qualquer questionamento, dúvida, análise crítica sobre o uso do material, ela assina prontamente o documento de autorização das gravações a pedido do adolescente. Além disso, analisando as entrevistas realizadas por Luiz Felipe, consolidamos a disparidade que o filme persegue em relação à desigual cultura-social do país.

Exemplo:

Cena 8 - Plano fechado, interna. Luiz Felipe entrevista a mãe sobre a história de Lucimar com sua família. Ela explica que conhece Lucimar desde criança, pois eram amigas e brincavam juntas no sítio da bisavó de Luiz Felipe, em Valença, interior do estado do Rio de Janeiro. Depois, Fernanda conta sobre o momento em que Lucimar foi trabalhar na sua casa. Na época, Fernanda tinha duas crianças pequenas em casa, Maria Clara com 3 anos e Luiz Felipe com 1 ano, e precisava encontrar uma nova empregada. Foi quando, por indicação da avó, decidiu chamar Lucimar para trabalhar como doméstica em sua casa. Ela diz: “No começo era difícil, eu tinha que me impor como patroa, e ela era a Lucimar, minha amiga de sempre”.

Cena 11 - Plano americano, interna. Luiz Felipe entrevista Lucimar no quarto dela, um pequeno cômodo, com uma cama, um armário e uma cômoda com a televisão. Ela está sentada na cama e segura um álbum com fotografias. Ele pergunta quando ela começou a trabalhar. Ela diz que foi com 14 anos. Ela diz que sabia arrumar, passar roupa. Depois aprendeu a cozinhar e fazer todo o serviço. Ele pergunta se ela sabe o que ela faz melhor. Ela diz que é fazer bolo. Na resposta fica um pouco envergonhada. Ele pergunta se ela gosta de usar uniforme. De forma lacônica, ela diz que gosta sim. Ele insiste em saber se ela se sente incomodada de andar de uniforme na rua. Igualmente lacônica e um pouco reticente, diz que não. Um pouco confuso, Felipe pergunta

se ficou estranha a relação entre ela e sua mãe, depois que passou a trabalhar para a família. Ela pensa e responde que não, justifica que a relação vai amadurecimento e fica subentendido que nesta relação não caberia mais a amizade. Corta. Ela diz que a convivência com a família de Luiz Felipe é agradável, como se já tivesse criado um vínculo. Provavelmente ele perguntou, mas não sabemos, se ela se sentia feliz na casa. Reticente, ela repete a palavra “feliz” e responde que acha a vida agradável. Ela diz que gosta de estar no Rio de Janeiro, de poder sair e passear. Ele pergunta se ela considera que tem liberdade. Ela diz que sim.⁵⁵

Sequência 9 (01:14:18 a 01:15:13) – Créditos Finais

Fundo preto. Concepção e direção, Gabriel Mascaro. Credita as domésticas por ordem de aparecimento no filme e as identifica na categoria “com”, ou seja, filme que existe a partir dessas pessoas, tendo elas como personagens e centro narrativo. Por outro lado, aos adolescentes é dado o crédito da fotografia, seus nomes seguem a ordem de aparecimento na narrativa também e, de alguma forma, figuram como coadjuvantes. Com esta opção de nomeação dos créditos, o diretor busca inverter a relação de poder imanente das imagens ao longo do filme. Ou seja, aqui nos créditos, as empregadas são as protagonistas, mas nas imagens, em certo sentido, não.

⁵⁵ A personagem Lucimar junto ao personagem Sérgio são os mais lacônicos e reservados do filme. Poucas palavras, pequenos gestos, cabeças baixas, posturas resignadas. Encerrar o filme falando sobre felicidade e liberdade de forma tão contida, a partir de Lucimar, é proferir uma sentença moral sobre o desigual direito à dignidade humana. Falar e, principalmente, se expor de forma mais autêntica e franca, poderia custar o meio de sobrevivências desses profissionais que tiveram poucas oportunidades ao longo da vida, assim comenta a arquiteta e urbanista Rossana Brandão Tavares (2015), em uma análise sobre os deslocamento urbanos das empregadas domésticas de bairros nobres do Rio de Janeiro: “Falar sobre sua própria trajetória é um exercício de autoanálise e reflexão da sua história de vida. Foi essa a impressão percebida quando das entrevistas com domésticas e diaristas, trabalhadoras de diversas partes da cidade e da região metropolitana do Rio de Janeiro. A descrição das trajetórias de idas e vindas pela cidade, rumo ao trabalho e à casa, marca a naturalização de sua condição de ‘vulnerável’ no espaço urbano, evidenciando estratégias de fuga e proteção para que viabilize sua vida como trabalhadora”. (TAVARES, 2015, p. 107)

Capítulo 3 – Ética, dispositivo e representação

No final dos anos de 1990, explodia – como tendência estilística do jornalismo brasileiro, tanto televisivo, como impresso – o “jornalismo policial de espetáculo”, com forte teor ficcional e apelo dramático aos fatos, o cenário acabou influenciando o ambiente cinematográfico também. Não significa dizer que não houvesse violência, ou que os níveis estivessem controlados, porém o destaque das notícias recaía sob o conjunto de informações, incluindo imagens, que oferecessem mais intimidade do público com os atos violentos, sem levar, necessariamente, à reflexão sobre a situação. No aspecto estético, a portabilidade dos equipamentos técnicos contribuía, neste sentido, para que o efeito da câmera na mão oferecesse maior proximidade do público com os acontecimentos, conferindo o status de espetáculo da ação ao fato narrado. E foi diante de tal influência midiática, amparada em um contexto brasileiro de forte retração econômica e a implantação de uma política neoliberal sem correção dos desníveis sociais que surgiram filmes como *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Sales, e *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna.

Este último, inclusive, uma produção pernambucana que fez uma boa carreira em salas de cinema, alcançando o maior público para documentários daquele ano no Brasil: 22.577 pessoas (TRINDADE, 2014). Naquele ano, apenas dois outros longas-metragens documentais chegaram às salas de cinema, *Um certo Dorival Caymmi*, de Aluisio Didier, *Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos*, de Lula Buarque de Holanda. O filme de Didier chegou a 2.076 pessoas e o de Holanda a 3.400 pessoas. O longa de Luna e Caldas participou do Festival de Veneza como representante brasileiro e ganhou projeção também por receber o Prêmio GNT de Renovação de Linguagem, durante o Festival de Documentários É Tudo Verdade, em 2000. Naquele ano, o vencedor do festival foi *Notícias de uma guerra particular* (1999), filme que fez boa carreira televisiva e figurou entre as principais obras de investigação acadêmica como representante do período.

Neste sentido, a força da produção documental brasileira era um incentivo aos jovens universitários Mascaro e Pedroso, como observado em suas filmografias no capítulo anterior. Além disso, outro aspecto sobre a escolha do documentário como ponto de partida para o exercício audiovisual recaía na ausência de formação especializada no campo do roteiro para ficção e seus procedimentos dramáticos no estado, até então⁵⁶. Arelado a isso, o

⁵⁶ Só em 2009 o estado ganharia o primeiro curso de graduação em Cinema, aberto pela Universidade Federal de Pernambuco. Até então, a formação, em geral, acontecia fora do estado ou em cursos da área de Comunicação,

documentário favorecia como procedimento de realização a uma produção com custos mais baixos e mais adequada aos temas sob investigação. A chegada do digital beneficiou, principalmente, a manipulação das imagens na fase de edição, oferecendo aos realizadores em *set* cenas menos decupadas que poderiam ter seus sentidos retrabalhados na montagem. Não se pode ignorar, dentro desta perspectiva histórica, que a edição computadorizada e os softwares digitais de finalização em imagem e som deste início de século XXI proporcionaram ao cinema uma verdadeira revolução, pois os processos foram encurtados e o novo tempo disponível ampliado para se pensar na inserção e apropriação de novos materiais e técnicas de realização⁵⁷.

É importante também incorporar como influência para os jovens realizadores outros documentários em evidência no panorama brasileiro entre os anos 2001 e 2004, é o caso de *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho; *O prisioneiro da grade de ferro* (2002), de Paulo Sacramento, *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles. Filmes de grande vigor político que transitaram tanto nos festivais, como tiveram exibição comercial em salas de cinema.

Neste sentido, tais obras suscitaram e ainda suscitam extensos debates em torno de três campos sintomáticos de análise para tratar do documentário, a ética empregada na relação entre equipe e personagens, o uso do dispositivo e a configuração de uma nova representação acerca da poética possível diante de produções de não ficção. Com isso, arte e tecnologia, através dos processos de montagem, puderam encontrar ramificações e interfaces que resultariam em filmes como *Pacific* e *Doméstica*.

3.1 A ética no documentário como negociação de poder

No cinema documentário, as pessoas que nele se apresentam também são reconhecidas como personagens, localizamos personagens reais e personagens reconstituídos da ficção, tal como no cinema ficcional. Contudo, na não ficção, sabemos que não se trata de profissionais das artes cênicas, nem mesmo de atores amadores, mesmo assim, possuem um espaço fundamental na constituição de tais filmes, inclusive funcionando como condição de existência para muitas obras. Ainda assim, o que se pode constatar até aqui é que a janela ampliada conferida pelo cinema permite então as personagens ditas como indivíduos

como Jornalismo, Rádio e TV, Publicidade e Propaganda, ou ainda por meio de cursos livres de curta duração ofertados por instituições públicas e privadas, a exemplo do Centro Audiovisual Norte-Nordeste (Canne), vinculado à Fundação Joaquim Nabuco, antigo IJNPS.

⁵⁷ A questão sobre a mudança tecnológica no processo de finalização será discutida no capítulo 5.

“comuns”, pessoas em suas vidas ordinárias, marcadas pelo prosaico, o direito a “performar” suas próprias identidades, e este tipo de movimento acaba oferecendo ao espectador um jogo de representação atraente.

Tal dinâmica está presente, por exemplo, em todas as sequências de *Pacific* em que há a presença de um narrador personagem. Na condição de filme, e não mais de imagens caseiras para uso privado, o ato performativo dos personagens que narram e emulam situações do ambiente profissional – quando tentam imitar a impostação de voz e a formalidade de jornalistas, por exemplo, ao descreverem ambientes – tornam o improviso interessante como forma de falar de si. A câmera, neste sentido, oferece o meio capaz de trazer para o consciente a nossa existência a partir do olhar de um outro, já diria Lacan (1949) sobre o estádio do espelho⁵⁸. No entanto, esta é apenas a forma de falar de si apropriada do poder da câmera, mas no cinema encontraremos outras formas, além desta imbuída da narração (em *selfie*), de permitir a exposição do eu – seja pela simulação de uma entrevista ou mesmo pela fabulação sobre o que se está em contato, um lugar, outras pessoas, situações corriqueiras ou inusitadas. Estará em tudo que desperte o desejo de fala. E na ausência desta, haverá o silêncio do sujeito capaz de revelar tudo que se deseja ser dito, uma conquista para o cineasta tão ou mais poderosa como potência estética do que a própria fala roteirizada.

Já sabemos que a montagem, ainda em *Pacific*, nesta perspectiva, sugere aos espectadores a perpetuação de imagens constrangedoras sobre o vazio do lazer programado. Percebe-se que as imagens funcionam como fantasmas dos turistas. Imagens de felicidade que os próprios turistas emularam. Para Aumont (2004), falar de um filme é falar de um fantasma. Isso tem a ver com o fora de campo e com a memória. E é, sem dúvida, uma experiência particular de espaço que nos leva a refletir sobre a história do visível e sua relação com a ética das imagens.

Podemos citar também como exemplo deste tipo de experiência, o documentário *O homem urso* (2006), dirigido por Werner Herzog, em que há uma manipulação de imagens que só se estabeleceram em parâmetros contraditoriamente éticos após a montagem, indicada por um cineasta. A maneira como Herzog reutiliza o material gravado por seu personagem, revela – acrescentando, é claro, novos materiais como as entrevistas – uma complexidade acerca do homem exótico que se intitulava como defensor dos animais. Na verdade, acrescenta a visão

⁵⁸ Trata-se de uma imagem de formação do eu ao “atravessar o espelho”, em referência à passagem da personagem Alice, de Lewis Carroll (1871). Este outro eu revelado/narrado que encontramos pelo ato de se espelhar pode ser um eu fetichizado pelo outro. Lacan demonstra o conceito a partir da experiência da criança, ainda incapaz de andar e falar plenamente, ao se deparar com ela mesma no espelho. O fascínio da imagem (projeção virtual) encontrada pela criança supera a limitação ainda motora e a imagem se torna um outro eu idealizado.

de uma personalidade adoentada, atormentada pela própria condição do seu personagem. Contudo, o filme não oferece direito de defesa por parte do ativista Timothy Treadwell, já que ele morre antes do documentário existir, vítima da sua própria loucura que foi o convívio próximo aos ursos pardos.

A questão da ética, assim, está intimamente relacionada com a performance implicada na fabulação documental que é capaz de despir as identidades fixadas e fazer emergir os devires que os personagens conseguem inventar para si, sendo este dado de subjetivação mais eficaz, enquanto força artística, diante da suposta realidade. Logo, há uma quebra com a expectativa da função social a qual estaria condicionada o documentário cinematográfico. Diz Teixeira (2003) a este respeito: “Seu horizonte, portanto, é o de uma alteridade que é o reverso daquele pressuposto de que no documentário sabe-se quem se é e quem se filma” (TEIXEIRA, 2003, p. 168).

Teixeira (2003) alerta ainda para o problema de dar voz ao outro. Este “dar” pode se transformar em um “tomar”, ou seja, deslocaria o “dar a voz” para o “tomar o poder”. Ou seja, o poder do cineasta que entrevista, por exemplo, e conduz uma linha supostamente roteirizada de questões, estará em risco no contato com o personagem que pode surpreender expectativas sobre o que se espera de sua fala e levar a experiência do campo de filmagem para lugares não aguardados. Este jogo de “tomar o poder” foi uma constante em filmes do cineasta Eduardo Coutinho. Seus personagens devolviam ao cineasta, diante de uma intimidade de horas em contato, o interesse em sua opinião sobre o que se conversava. O mordomo da família Moreira Salles, em *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, esforça-se ao máximo para que seus próprios interesses, sua intimidade, seu direito a performar ganhe relevância diante do olhar do diretor que insiste no rigor da filmagem, no distanciamento natural para assegurar a manutenção da relação de poder que existe entre eles em pré-filmagem.

Contudo, é possível considerar também que este gesto de “tomar o poder”, nem sempre será consentido no documentário por causa da montagem. A ética aparece então como um entre lugar capital ao discutir a relação do cineasta com seu tema por meio de personagens “reais”. Por exemplo, em *Um lugar ao Sol* (2009) Mascaro experimentou tal confronto ao investigar uma parcela da sociedade moradora de coberturas em prédios de luxo do Brasil ao permitir que a montagem revelasse esse jogo expositivo crítico que os próprios personagens não se deram conta, encantados pela possibilidade de falar sobre o privilégio que é morar no “alto”. De todo modo, o dispositivo no início do filme oferta as regras do seu jogo ao deixar claro que a busca por personagens foi feita a partir de um livro com 125 nomes de moradores de coberturas e que, destes, apenas 9 consentiram a participação no documentário, ou seja,

houve uma consulta e um consentimento.

No entanto, em *Doméstica* (2012), após o lançamento do filme, Mascaro foi questionado por um dos adolescentes participantes do longa, Luiz Felipe, sobre o direito de ser creditado como codiretor da obra, fazendo com que este lugar de poder do realizador fosse abalado. Então, a partir deste episódio, os adolescentes passaram então a ter seus nomes nos créditos vinculados, além de personagens, à função de direção de fotografia do documentário.

A problemática ética também circundou o fora de campo na pré-produção de dois filmes de Pedroso, *Câmara escura* (2012) e *Em trânsito* (2013). Em entrevistas por ocasião do lançamento dos filmes, o diretor, ao ser questionado sobre seu processo de realização, afirmava a influência do texto “Como filmar o inimigo?” (2008), do cineasta e teórico Jean-Louis Comolli como referência ao traçar um projeto fílmico, como indicado no capítulo 1. Neste ponto, entre os dois realizadores, Pedroso acabou sendo o mais atravessado por tal tensionamento. Em *Câmara escura* (2012), caixas com câmeras ligadas são deixadas nas portas de casas da classe alta do Recife, sem instruções, mas com o implícito convite do acesso à intimidade. O filme exhibe a tentativa da equipe de deixar o material na frente de quatro casas, em uma delas, o morador decidiu chamar a polícia e processar a equipe. Ainda assim, o filme continuou a existir. E, entre os mais provocadores filmes de Pedroso, falamos sobre *Em trânsito* (2013), curta-metragem dotado de características híbridas, que ousa ao utilizar a imagem do então governador Eduardo Campos como máscara para o personagem Elias, morador de um casebre na periferia da capital pernambucana que é obrigado a morar nas ruas, já que sua casa é demolida em função do “progresso”. Elias é um personagem irônico que trafega pelas contradições urbanas em meio à especulação imobiliária. O filme cai então em um delicado ambiente de provocação, já que o lançamento ocorreu seis meses após a reeleição do então governador e seis meses antes do acidente aéreo que o vitimou.

Em um escopo maior, vemos então que os documentários produzidos em Pernambuco a partir dos anos 2000, com os realizadores destacados, operam de maneira constante sob a ótica do documentário político-social como exercício da alteridade. Desde *Um lugar ao Sol* (2009), passando por *Avenida Brasília Formosa* (2010) e chegando à *Doméstica* (2012), Mascaro experimenta em tais filmes as relações imponderáveis de convivência entre a periferia e as classes média e alta de centros urbanos brasileiros. Com esses trabalhos, produz um *pathos* a ser oferecido ao espectador como fonte de suas obras. Assim como Pedroso, Mascaro revelava como processo para tais obras o interesse na pesquisa sobre a negociação do poder em suas mais diversas manifestações.

Desta forma, podemos dizer que, no contexto do cinema documentário, este tipo de

asserção proposta tanto por Mascaro como por Pedroso, ganha relevância como dispositivo e experiência fílmica e acaba por elevar a crítica costumaz em relação à profusão de imagens da contemporaneidade, ampliando assim a discussão interna para uma discussão de caráter universalizante. Para Ramos (2008) é necessário que se leve em consideração, também na análise ética, as características do momento histórico a que se refere a obra.

Para além da validade das asserções sobre o mundo, que podem ser discutidas ou questionadas, é indispensável frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, flexionando a universalidade e atemporalidade das asserções. (RAMOS, 2008, p. 34)

Sobre isso, os dois filmes da pesquisa se utilizam de um cenário econômico e social brasileiro de ascensão em comparação a períodos anteriores da recente e instável democracia do país. Ao eleger as viagens dos cruzeiros como meio de discussão, Pedroso destaca a elevação deste tipo de lazer que, no início dos anos 2000, como explicado no capítulo 2, tiveram um crescimento exponencial, passando a ser observado com mais atenção enquanto fenômeno social. Cabe, nesta assertiva, o poder de compra da classe média à época e suas escolhas para seu tempo livre desassociado do trabalho. E é justamente nestas escolhas, a partir de uma base produtivista que o filme se fundamenta, ao falar sobre a incapacidade de parar. A narração sobre a contemplação se torna uma obrigação, ao que dá a entender o filme, por isso os personagens ganham um caráter tão caricato e, por vezes, a montagem se revela antiética.

Já em *Doméstica*, a alusão histórica aponta para dois indicadores, as relações escravistas coloniais ainda como base do trabalho disponível na vida privada das casas brasileiras, independente da diversidade regional e da dimensão continental do país; e também a discussão extracampo contemporânea ao filme, com a aprovação da PEC das Domésticas em 2012, ano de lançamento do documentário, o que suscitava, *a priori* no Brasil, um revisionismo de tais relações e uma urgência no questionamento sobre o poder das imagens enunciadas pelos adolescentes perante as funcionárias de suas casas.

Neste caminho da discussão da ética no documentário, Freire (2007) aponta “a relação”, “o encontro” e “a reciprocidade” como elementos prementes, como forma de dissecar este tipo de exposição interna ao filme, ou seja, do realizador com o personagem – com o “objeto filmado”. O autor chega a dizer que, sem esse tripé, o filme não se constitui. No entanto, são três campos que, para o caso dos filmes analisados, acabam se transformando em situações virtuais, tendo em vista que os cineastas não entraram em contato físico com seus personagens, mas sim, com o material gravado. “Um documentário é quase sempre, portanto, o resultado de uma relação de poder cujo produto final é o emblema da supremacia do realizador nessa relação.”

(FREIRE, 2007, p. 15)

De todo modo, o autor menciona que existem os casos da resistência ao poder, dos personagens confrontando a autoridade e a condução de seus diretores. Sobre isso, podemos lembrar, dentro da sequência 6, em *Doméstica*, a cena 8: plano americano, interna, dia. Flávia e Bia na cozinha. Flávia pega um copo de água e rodopia em frente à câmera. Bia repreende Flávia e pede para que ela pare de se exhibir, eis que Flávia responde: “Minha filha, eu que sou a empregada. Eu que tenho que aparecer. Fazer o quê, eu sou assim mesmo”. A garota Bia está no lugar da direção, quando a empregada Flávia requer seu direito a performar, afinal, na perspectiva de Flávia, o filme é sobre ela, a empregada. A inversão do papel da direção é um dos indícios da pesquisa estabelecida por Mascaro sobre as relações de poder e as mais diversas manifestações, sendo uma delas presente através do corpo. E, sendo ele o realizador, torna-se o único capaz de optar pela permanência da cena no filme.

De todo modo, esse poder de decisão não elimina o grau de responsabilidade com o uso de tais imagens e sons. Ramos (2008) chama atenção ao apontar que “a ética compõe o horizonte a partir do qual cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo-a-corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2008, p. 33). Contudo, como dito, tal circunstância é temporal e da ordem reflexiva, e não necessariamente física.

A questão da ética no documentário, embora seja frequente uma literatura alinhada com o pensamento das ciências sociais em uma interpretação que contemple e preserve, na medida do possível, a inter-relação entre sujeito que filma e sujeito filmado também merece ser interpretada na perspectiva do campo jurídico, sobretudo o que pensa a propriedade intelectual e suas asserções para com o cinema e o audiovisual. Neste campo encontraremos um princípio básico a ser seguido por qualquer pessoa responsável por captação e manipulação de imagem e som que é: não ferir a dignidade da pessoa humana. O especialista em Direito do Autor, Direito das Comunicações e do Entretenimento, o professor e advogado Marcos Alberto Sant’Ana Bitelli (2009), explica a questão dentro da clássica coleção organizada pela pesquisadora Alessandra Meleiro, Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira:

No ambiente do audiovisual a questão da ética penetra em diferentes patamares. O primeiro diz respeito ao conteúdo da obra audiovisual. Esta análise de incidência ocorre de forma diferente quando se trata de um conteúdo de ficção ou factual. Nas obras factuais – jornalismo incluso – o produtor tem um dever ético com a verossimilhança, até porque a verdade é um objetivo, mas nunca uma certeza. Portanto, ser ético nesse viés, é acreditar que o que se está mostrando é verdadeiro e se ter pesquisado profundamente o objeto da comunicação audiovisual pretendida. Na ficção, o dever ético de quem produz, quanto ao conteúdo, diz respeito à efetivação da

dignidade da pessoa humana – conceito abstrato, mas que pode ser perseguido analogamente ao objetivo audiovisual factual que visa encontrar a verdade. Em ambas as espécies de linguagem – factual ou ficcional – quem produz deve ter em mente: (i) quem serão os destinatários da mensagem, uma vez que outras regras não apenas éticas incidirão, em particular quando se tratar de destinatários da infância e da adolescência, publicidade, face às regras éticas (autorregulamentação) e legais (Direito do Consumidor); (ii) quais os veículos para os quais os conteúdos são produzidos (limites legais ao direito da comunicação relacionados aos meios, em especial a radiodifusão de sons e imagens – televisão aberta); (iii) qual o objetivo pretendido com a obra, que não pode ser egoístico ou para satisfação pessoal de quem produz e seu círculo privado. (BITELLI, 2009, p. 138)

A divisão apresentada por Bitelli (2009) entre ficção e factual não se aplica ao binário ficção e documentário. Para o campo do cinema, a interpretação do autor incorpora necessariamente o documentário como parte da ficção. Ao factual cabem as obras jornalísticas que em nada se relacionam com o cinema, trata-se de outro produto audiovisual. Ainda assim, a abordagem do Direito sobre a ética aplicada ao conteúdo audiovisual é polêmica para o campo da arte, pois tenciona a liberdade de criação. Contudo, a partir do momento em que um filme é exibido ao público, ele adquire um estatuto de aprovação e oferece ao espectador a oportunidade de aferir até que ponto a dignidade da pessoa humana foi afetada ou não. Mais do que isso, se foi afetada, qual a convivência da equipe cinematográfica para que se perpetuasse tal prática. À luz desta perspectiva jurídica, a filmografia dos dois diretores selecionados para a pesquisa é permeada por tais questionamentos, uma vez que a conduta do ser humano, diante de suas escolhas, faz emergir a latência da sua subjetividade, por vezes reprimida pela representação no tocante ao socialmente permitido ou ao “politicamente correto”.

São propostas controversas que deflagram uma relação conflituosa e provocadora entre cineastas e personagens. Parte-se então do princípio de que se acredita nesses personagens e não se coloca em julgamento o mérito dramaturgico, acredita-se, portanto, na capacidade de emanar *mise-en-scène* da aparente banalidade do cotidiano. Deste acordo surgem documentários e não obras jornalísticas. Em todo caso, o que interessa nesta tênue linha da ética são as dobras possíveis a partir de uma “leitura documentarizante” (ODIN, 1984), uma vez que a representação é admitida desde a gênese do documentário e é, *a priori*, elemento integrante e determinante do fazer fílmico. Esclarece Comolli (2008) a respeito dessa relação:

A mise en scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise en scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (COMOLLI, 2008, p. 60)

E é na montagem que encontramos esse estabelecimento do vínculo

(GERVAISEAU, 2012) entre o realizador e seu tema, na verdade um encontro em reverso, entre o realizador e ele mesmo. “A montagem absorve o ritmo interno do gesto, o valor único do instante em que ele se realiza, a fim de dar-lhe ainda mais amplitude” (GERVAISEAU apud COSTA, 2012, p. 80). O que percebemos então é que a crença do espectador ao se deparar com tais filmes é a crença do sujeito diante das imagens do mundo⁵⁹. De todo modo, Nichols (2012) alerta que:

A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou a organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. Podemos acreditar na verdade das ficções, assim como nas das não ficções. (NICHOLS, 2012, p. 27).

Os significados e valores contidos em *Pacífic* e *Doméstica* demandam então do espectador uma ética que seja ao mesmo tempo particular e universal, um movimento que incorpore o seu lugar de fala e o do outro e isto não é uma tarefa fácil, por isso mesmo tais filmes são tão inquietantes para quem os assiste. Caso estivéssemos diante de um filme de ficção sob as mesmas temáticas, possivelmente não geraria tal constrangimento para o espectador a ponto dele se indagar sobre seu papel nesta representação simbólica das relações de classe brasileira. “A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2012, p. 36), afirma o teórico.

De posse desses elementos instáveis para a ética – valores e significados – é que o cineasta constrói sua obra, conduzindo o espectador por um determinado tempo de suas vidas a questionarem a si sobre as atitudes que os conectam ao outro. Nesta direção, a pesquisadora Ilana Feldman (2012) observa que a montagem em *Pacífic*, por exemplo, justamente por ser linear, no sentido cronológico da viagem, e por não operar grandes ajustes de ritmo e enquadramento consegue devolver o filme a um regime clássico que é extremamente confortável para o espectador. É a partir deste conforto que surgem as instabilidades internas do discurso promovido pelo filme.

Ao instaurar um universo próprio e nos permitir por lá nos instalarmos, retoma, paradoxalmente, uma das qualidades mais clássicas do cinema – como se só pudéssemos perceber a instabilidade dessas imagens por meio da estabilidade (por mais sutil que seja) proporcionada pela organização do filme. Portanto, a montagem nesses filmes, ao constituir uma escritura, isto é, ao constituir uma instância de exterioridade em relação à imanência dessas imagens (que parecem deixar pouco espaço para além delas mesmas), enfrenta a grande urgência imposta por essas obras: “permitir que um *fora* se insinue”. (FELDMAN, 2012, p. 61)

⁵⁹ A relação entre a *mise-en-scène* documentária e montagem abordaremos no capítulo seguinte.

Com isso, entendemos que a ética para o cinema documentário é um lugar de instabilidades, mas também de acomodações, no sentido de adaptações, mas nunca de criar ambientes permanentemente confortáveis para o espectador. Um lugar que exige em primeiro lugar a reflexão a partir do ponto de vista de alguém, o cineasta, e para isso precisamos compreender melhor o que significam a representação documental e o uso do dispositivo.

3.2 Dispositivo como mecanismo de representação

No cinema brasileiro podemos dizer que um dos livros clássicos para adentrar na questão da representação no documentário, e com ela, o seu espelho, a autorrepresentação, instaura-se com o lançamento de *Cineastas e imagens do povo*, em 1985, escrito pelo crítico e teórico Jean-Claude Bernardet. Não queremos deixar de lado com isso o debate aberto por Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1980)⁶⁰, no entanto, é Bernardet que nos provoca a perceber que as imagens cinematográficas dos documentários não são do povo, mas sim, da relação do cineasta com o povo. Este dado central revela algo fundamental em um filme: as possibilidades infinitas extraídas entre o campo e o extracampo. Com isso, o teórico desvela que, se em uma primeira camada dos filmes destacados em sua obra – *Viramundo*(1965), de Geraldo Sarno, *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, *A opinião pública*(1967), de Arnaldo Jabor, *Greve* (1979), de João Batista de Andrade, entre outros – aparentemente refletir sobre as desigualdades sociais e as contradições da sociedade brasileira, em um período de ressaca moral da classe burguesa *versus* a insurgência da classe operária (década de 1960 até a década de 1980), em uma segunda e mais densa camada, na verdade, faz emergir as errâncias dos encontros e dos desencontros dos cineastas com seus personagens. É na montagem que essas errâncias se cristalizam ao imprimirem uma forma para algo que tenta sugerir um diálogo franco com a realidade.

É possível entender com isso que, ainda que a montagem aponte um discurso, ela também destaca a posição de poder dos operadores do “sistema” que estão fora de campo,o

⁶⁰ O livro é oriundo de um artigo publicado pelo crítico em 1973 na revista *Argumento* e se tornou um dos marcos para construção de uma teoria sobre o cinema brasileiro. A perspectiva leva em consideração a dinâmica econômica e social em crise que atravessava o país durante o regime da Ditadura Militar, culminando no termo sociológico “subdesenvolvimento” para categorizar a condição colonial de dependência do Brasil a outras culturas capitalistas “desenvolvidas”, entre elas, a norte-americana. O autor associa então o termo à situação do cinema brasileiro no que diz respeito à cadeia de produção, incluindo a exibição, onde nem mesmo os críticos nacionais, segundo ele, estariam interessados em localizar uma identidade que permitisse ao cinema se tornar atrativo à população. A crítica de Paulo Emílio acabou por contribuir também ao debate estético ao apresentar o aspecto do subdesenvolvimento como elemento fortificador de composição para o movimento cinemanovista. Na visão do crítico, o subdesenvolvimento seria mais que uma fase a ser superada pelo cinema nacional, seria um estado de enunciação da cultura.

diretor e o montador, por exemplo. Esta constatação carrega consigo um forte discurso orientado, “ele (o cineasta) pretende canalizar nossas simpatias em favor dos mais explorados pelo sistema social, os que são usados como matéria-prima para que o filme possa funcionar como discurso do saber” (BERNARDET, 2003, p. 39), ressalta ao fim da análise de *Viramundo*. De qualquer modo, o filme é escolhido para análise, pois é capaz, na sua visão, de transcender a discussão ideológica, comum aos filmes da década de 1960, aos quais ele chama de sociológicos, para uma discussão de caráter mais ampla, ou seja, estética também.

A discussão levantada por Bernardet em relação à estética é conduzida pelas escolhas realizadas durante a montagem dos filmes. O recurso é responsável por criar um discurso oficial, mas inevitavelmente carrega consigo, também, as fraturas, os desequilíbrios, as errâncias da relação entre cineastas e personagens, entre campo e extracampo. É a partir da estética então, que vamos abrir uma conexão com os documentários ditos contemporâneos nesta pesquisa, mas que já alcançam cerca de 10 anos de seus lançamentos. Tais filmes (*Pacific* e *Doméstica*) encararam o debate estético a partir da combinação entre dispositivo e montagem, ao decidirem voltar ao tema da alteridade, por meio das imagens captadas por seus personagens, ora falando de si e negando essa autorrepresentação de classe, como no caso da classe média que são os turistas do navio em *Pacific* e os adolescentes em *Doméstica*, ora buscando a representação de uma voz que continua muda, ainda que revele um silêncio ensurdecedor, com a “classe operária” que são as empregadas domésticas ou mesmo os funcionários do navio.

A negação dessa autorrepresentação é tão sufocante quanto a tentativa de dar voz às empregadas. A crítica em si incorre no chiste, ao permitir que diversas sequências de fabulação sejam perpetradas tanto em um filme, como em outro – o homem ao piano, em *Pacific* (sequência 24) é uma delas, a empregada sentada à mesa com a família judia, em *Doméstica* (sequência 3) é outra. Esforços daqueles que captam as imagens em assegurarum status de pertencimento e naturalidade, mas que acabam sendo desconstruídos por aqueles que montam o filme.

E quando falamos em representação aqui, escolhemos a acepção de como o cineasta decide mostrar seus personagens, indicando quem são essas pessoas em um contexto social, em qual lugar da classe de poder elas pertencem. A acepção da encenação, da *mise-en-scène*, do corpo que expressa discurso, será abordada no capítulo seguinte. E é neste sentido que trazemos dispositivo, como procedimento capaz de operar este experimento em uma relação mediada pelo poder⁶¹. Ou seja, o sistema encontrado pelos realizadores para suscitar tanto a

⁶¹ O conceito de dispositivo guarda em Foucault (2000) uma fonte de interpretação filosófica que se relaciona com uma constelação conceitual sobre o dito e não dito. Essa relação é expressa pelo funcionamento de

apresentação como a representação desses atores sociais que são os turistas, os adolescentes e as domésticas. O pesquisador André Parente(2007) nos lembra quanto à origem, e a elástica interpretação do termo dispositivo no cinema:

Enquanto conceito, o dispositivo surge, nos anos de 1970, entre os teóricos estruturalistas franceses, Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel, para definir a disposição particular que caracteriza a condição do espectador de cinema, próximo do estado do sonho e da alucinação. (...) O dispositivo cinematográfico tem, portanto, vários aspectos: materiais (aparelho de base), psicológicos (situação espectral) e ideológicos (desejo de ilusão). O cinema possui um dispositivo específico cujo efeito básico consiste na produção da impressão de realidade. Para Baudry esse dispositivo é um aparelho ideológico cuja origem está na vontade burguesa de dominação, criada pela imagem perspectivada. Esta produz uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista que remete a essa vontade de dominação. (PARENTE, 2007, p. 6)

Desta forma nos perguntamos: essa vontade de dominação seriam as imagens grotescas às quais Bernardet se refere em *A opinião pública* (1967)? Seriam também as imagens sugeridas por Mascaro em *Doméstica*, ao reiterar o discurso dos padrões quanto ao valor dado ao “reconhecimento” das empregadas como membros da família? Ou, de um modo geral, um desejo de dominação burguesa que inevitavelmente atravessa os realizadores? Ao que tudo indica, a crítica trazida por Bernardet continua atual. Diz ele, “Ao emitir sua visão, quem fala, fala de si, e o que diz continua sendo um dado da experiência imediata” (BERNARDET, 2003).

Apesar da tradição canônica do dispositivo, com a chegada da imagem digital o termo passa por nova revisão que diz respeito à sua situação espectral enquanto cinema. Em *A querela dos dispositivos*, publicado no Brasil em 2008, o teórico francês Raymond Bellour alertou para o risco, ou a mudança estética que o cinema sofreria com a adoção das instalações audiovisuais. No texto, aborda a mixagem de dispositivos no que concerne às instalações em exposições, cuja consequência seria retornar à problemática de uma nova onda da “morte do cinema”. Neste caso, em um retrospecto histórico das “mortes” sofridas pelo cinema, primeiro foi a chegada do som ao filme, depois a televisão que desbancaria a situação espectral, depois o vídeo e os modos performáticos. Ao completar 100 anos então da tal sétima arte, a virada do século acrescenta o digital como mais um elemento de construção dos modos representativos do que chamamos de cinema. Ao retornamos ao Brasil, pós-lançamento dos filmes *Pacific* e *Doméstica*, a “morte do cinema” é evocada mais uma vez pela crítica, agora levantada pelo professor e cineasta Eduardo Scorel em sua coluna na revista

instituições, organizações, redes, entre outros agrupamentos sociais tensionados pelo poder de sua manutenção e desmaterialização. Neste sentido, Foucault problematiza a subjetividade diante de tais forças coercitivas.

Piauí, em 2013, ao referir-se a uma série de filmes que, diz ele, sofrem de uma “insuficiência do método”. Afirma:

Não é novidade e vem se transformando em pandemia no cinema brasileiro. Dirigido por Gabriel Mascaro, o documentário (*Doméstica*) é vítima da mesma doença que vem derrubando filmes pelo menos desde *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães, feito em 2004, e que, em 2009, provocou o naufrágio de *Pacífic*, de Marcelo Pedroso – fetichismo metodológico é o horrível nome que essa doença poderia ter. (SCOREL, 2013)

A avaliação do crítico e montador de referência do cinema brasileiro repercutiu nos espaços em debate sobre procedimentos de realização no documentário, ao mesmo tempo em que não se problematizou a contradição do julgamento, pois se o método é insuficiente não seria possível atribuir valor de fetiche. Na compreensão de Escorel, a metodologia adotada pelas obras em questão – construção do filme por meio de imagens não captadas por seus realizadores, mas sim por seus personagens – não se sustentariam enquanto discurso ideológico e estético, e acrescenta: “*Doméstica* nos dá visão idealizada das relações sociais, omitindo qualquer traço da tragédia que as domina – omissão deliberada difícil de aceitar” (SCOREL, 2013). No entanto, o filme parece demonstrar o contrário. As personagens Gracinha (sequência 4) e Flávia (Sequência 6) são paradigmáticas desta condição social contraditória. Apesar da performance das duas serem, em um primeiro momento, aparentemente as mais espontâneas e desinibidas diante da câmera, trata-se de histórias pessoais extremamente trágicas. No filme, a personagem Gracinha afirma que, em função do trabalho, passou mais tempo à disposição da família que a emprega, abdicando, inclusive, do direito às folgas, do que com a sua família. E, nesta condição, malsabia ela que deixaria de conviver com o filho que viria a ser assassinado, deixando-a precocemente. A personagem Flávia descreve o aborto provocado pela violência do seu companheiro aos seis meses de gravidez como um trauma praticamente intransponível.

Ou seja, as questões de ordem social estão mais do que explícitas em discurso, apesar das imagens emularem encenações de concordância entre as partes. Desta forma, podemos pensar na seguinte questão: até que ponto o dispositivo determina a montagem? Para ir além da dicotomia social expositiva, destacamos dois aspectos sobre a questão: a representação e a autorrepresentação. O primeiro aspecto é verificável na medida em que, ao aceitarmos o procedimento adotado por tais filmes, suas encenações e *mise-en-scènes*, o público pode se reconhecer em tais imagens, seja no papel dos turistas, das empregadas ou dos adolescentes. O silêncio que ecoa nas salas de cinema por ato da projeção desnuda tal

condição. Fora do cinema, como já dissemos, a temática do filme de Mascaro, por exemplo, estava constantemente sendo explorada nas mesas jurídicas e sociais em função da tramitação da PEC das Domésticas e acabava replicado em formatos jornalísticos, por exemplo. Restava-nos então, na relação com o filme, aguçar tal debate pela intimidade amadora provocada por tais imagens. O segundo aspecto, em relação específica com o dispositivo em *Pacific*, ainda que na opinião de Escorel a escolha tornasse o filme frágil, permitiu retomar o debate sobre a autorrepresentação do cineasta, ou seja, quem fala dessa classe média em um navio, se não a própria classe média? Problemática que acompanha o documentário brasileiro, como abordado anteriormente em Bernardet. Podemos dizer então que o dispositivo só determina a montagem na primeira camada de observação dos filmes, quando nas cartelas iniciais anunciam seus procedimentos de realização. Porém depois, ao desvelarmos as demais instâncias contidas igualmente em sua decupagem, tais como as relações de poder implícitas entre os personagens e a autorrepresentação dos cineastas por meio dos filmes, o grau de precisão do dispositivo se dispersa e a montagem assume o protagonismo nas obras.

A partir desses dois aspectos, chegamos então a mais um questionamento, em que momento aquelas imagens domésticas se tornam imagens cinematográficas? Antecipadamente ao texto de Escorel, em 2009, na extinta revista Bravo, outro Eduardo, também cineasta – Coutinho – comentou especificamente sobre *Pacific* enfatizando a capacidade disruptiva do filme, estando ele dentro de uma recente produção documentária contemporânea, ressignificando, por meio da montagem com o uso de imagens amadoras e não programadas para um filme, o status simbólico do cinema clássico narrativo.

A documentarista e professora Consuelo Lins (2007), especialista na obra do cineasta Eduardo Coutinho, analisa de forma mais imparcial esta relação do dispositivo com o cinema. Para ela, obras, por exemplo, como *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2001), *Edifício Master* (2002), *O fim e o princípio* (2006), de Eduardo Coutinho, *Futebol* (1998), *Santa Cruz* (2000), *Entreatos* (2004), de João Moreira Salles, *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, *33* (2002), de Kiko Goifman, e *Rua de mão dupla* (2002) e *Acidente* (2006), de Cao Guimarães, lançaram as bases dessa discussão para o documentário brasileiro, uma vez que encontraram, no dispositivo, formas capazes de desenvolver seus processos de criação. Cada um, ao seu modo, estabeleceu um itinerário para percorrer a fim de descobrir seu próprio filme e o que Lins (2007) enfatiza é justamente que não se sabe se chegaremos a um filme. Bernardet (2005) também analisou a questão e atribui aos filmes a expressão “documentário de busca”. Ou seja, esta é a premissa, ou o argumento implícito, em todas essas obras chamadas de filmes de dispositivo, ainda que estejamos, enquanto público, tendo acesso a um filme, acabado,

findado e exibido. É sobre esta aparente contradição que reside a força deste tipo de documentário, o que faz deles extremamente humanos é a possibilidade de fracassar.

Para esses diretores, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação; e a filmagem não apenas intensifica essa mudança, mas pode até mesmo provocar acontecimentos para serem especialmente capturados pela câmera. Para isso, eles constroem procedimentos de filmagem para filmar o mundo, o outro, a si próprios, assinalando ao espectador, nesse mesmo movimento, as circunstâncias em que os filmes foram construídos. São cineastas que filmam com base em “dispositivos”- o que não garante a realização dos documentários, nem a qualidade deles. Mas é um caminho. (LINS, 2007, p. 45)

Seguindo a leitura de Foucault (2000), o filósofo pós-modernista Giorgio Agamben (2009) infere que o dispositivo é interpretado como aparato de controle e está presente na sociedade em várias instâncias, entre elas, a arte. Para ele, dispositivo passa a ser, “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 4). Sob este viés, o instrumento escolhido pelos cineastas deixaria de ser metodológico e se transformaria em coercitivo. Talvez esta seja a direção apontada por Escorel na interpretação dos filmes pernambucanos destacados, uma ordem de base perversa, já que implica a vontade de um sobre o outro. Porém, o próprio Agamben (2009) explica que é da relação entre “seres viventes” e “dispositivos” que surgem os agentes dotados de processos de subjetivação. Neste sentido então, o que os artistas promovem é uma espécie de laboratório ativador de tais modos expressivos de ser e estar no mundo. Um ato necessário para apresentar o ingovernável, que ele chama de início e ponto de fuga de toda política.

A pesquisadora Mariana Souto (2012) interpreta o dispositivo em *Pacific* e *Doméstica* como um procedimento de infiltração que ela atribui a um modo cinematográfico chamado de “direto interno”, já que não há a presença do realizador no ato da gravação. Na mesma linha de Agamben (2009), ela propõe que “a dimensão propositiva do dispositivo, por mais que afete os participantes em suas vidas, visa o próprio documentário, funcionando como um atizador de cenas, um catalisador de acontecimentos” (SOUTO, 2012, p. 75-76). E no jogo do controle pela cena, entre cineasta-montador e personagem, o ingovernável se apresenta como pequenos gestos de resistências que são os silêncios, as hesitações e as reservas, sobretudo em *Doméstica*.

Para Comolli (2008), uma das potências do documentário está justamente na exibição do corpo filmado que confira então tais gestos “reprimidos”. Segundo ele, na então contemporaneidade, apenas o cinema é capaz de imprimir tal “realidade”, ao aprisionar a imagem e som em seu tempo. Assim, ele interroga o espectador do cinema documentário sobre

seu lugar neste “novo regime”, que é o da dialética entre crença e dúvida sobre as imagens.

A questão dos corpos é, a meu ver, a mais forte entre todas aquelas que o cinema inventa neste século. Arte figurativa, por excelência, é, antes de tudo, sobre o realismo de suas representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos, realistas ou não. [...] Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. (COMOLLI, 2008, p. 176)

Assim, com a chegada da edição digital, as cartas (os dados de imagem e som) foram então embaralhadas novamente e redistribuídas para o domínio do documentário, causando tal grau de incredulidade até mesmo dos mais céticos em relação ao cinema. É sobre este gesto que escapa emplacado pelo documentário que vamos trabalhar no capítulo seguinte – a configuração de novas imagens desconstruídas da sua obrigação com a natureza cinematográfica.

Capítulo 4 – A imagem precária e o estilo: filme de montagem, filme de arquivo e *mise-en-scène* documentária

Após a *querela do dispositivo* como processo e método, o debate sobre a qualidade do material fílmico presente nos dois filmes selecionados pela pesquisa, também suscita uma análise acerca de tal concepção estética. Termos como “imagem caseira”, “imagem amadora”, ou mesmo “imagem precária”, aparecem como sinônimos, na literatura crítica, para tratar da imagem e do som que compõe *Pacific* e *Doméstica*. Sabemos, contudo, como indicado na Introdução deste trabalho, que *Pacific* é integralmente destituído de um controle profissional de tais bandas no ato da gravação, já *Doméstica* é realizado com indicações técnicas prévias, mas seu resultado continua sendo uma busca do controle profissional. De toda forma, não se pode dizer, por exemplo, que exista um padrão plástico, do ponto de vista fotográfico e fonográfico nestes filmes. Podemos dizer com isso que a produção de conteúdo de cada personagem – turista, empregada e adolescente – acaba por se configurar como um protótipo da imagem cinematográfica. A unidade estética padrão estará constituída então, na montagem, fase em que esses protótipos são ressignificados à condição de avatares de um produto para além do concebido inicialmente.

4.1 Sobre a contingência de uma imagem precária

Em relação à imagem, o campo da fotografia acrescenta um debate pertinente no que concerne à constituição dos materiais. Para Schaeffer (1990), o estatuto da fotografia, seja um material jornalístico, científico, um álbum de família ou imagens documentais, estará sujeito a determinação da sua condição estética a depender do meio e da organização a qual se relaciona. No caso da fotografia, em análise por Schaeffer, será o museu a instituição que qualificará aquele material e a forma como este material foi selecionado, como o formato de coleção, por exemplo. A partir desses dois critérios, o visitante (receptor/espectador) estará em condições ideais para apreciação da obra em estado de arte, segundo Schaeffer. Podemos dizer, neste sentido, que, no caso do documentário, enquanto material físico de origem fotográfica, a sala de cinema, enquanto espaço de exibição e apreciação da obra de arte, será o meio, a instituição, capaz de transformar aquelas imagens “caseiras” em imagens “monumentais”, ou seja, cinematográficas. E a partir do momento em que o filme é lançado e exibido comercialmente, ou de maneira independente, sua legitimidade estará assegurada, uma vez que foi submetido antes da exibição a um processo de seleção – o trabalho do programador/curador,

pertinente à sala de cinema, aos ambientes de festivais, mostras e às demais janelas de exibição sob demanda, as prateleiras virtuais dos *streamings*.

A discussão sobre a alternância vivenciada pela imagem, entre ser pertinente ao campo da arte ou não, e sua qualificação ser determinada por um meio, na visão de Schaeffer, está presente historicamente no estudo da própria estética, pois nos devolve à força motriz de fundamentação da filosofia da arte, a partir do estudo do belo.

Em outras palavras, a arte fotográfica como instituição museal parece oscilar permanentemente entre o documento e o monumento. [...] Essa ambigüidade nos convida a reconsiderar a questão irritante da beleza natural, excluída como tal da reflexão estética desde a revolução romântica. (SCHAEFFER, 1990, p. 118, tradução nossa).⁶²

Para ele, a incursão da fotografia no campo da arte torna possível tal provocação sobre a precariedade dos materiais ditos não naturais, que ele vem a chamar de “imagem precária”, em contraponto à ausência do belo clássico, posado, manifesto por uma natureza harmoniosa. Ora, para o cinema, esta oscilação pode ser observada se pensarmos sobre a incursão do documentário nas salas de exibição não apenas como potentes fontes de debates sociais, mas também discussões de ordem estética, como é o caso da opção enfrentada por Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, respectivamente em *Pacífic e Doméstica*, ao desafiarem a imagem cinematográfica a partir de imagens caseiras e não profissionais.

Schaeffer também comenta que o caráter precário da imagem não é algo pré-estabelecido, ele se constitui de forma adversa, espontânea e, por isso mesmo, se configura, a depender da sua “contingência”, como expressão estética. Diz-nos Schaeffer, na tentativa de um percurso de definição do que seria a precariedade da imagem:

A precariedade da arte fotográfica está sempre relacionada com a contingência, com o caráter aleatório da gênese da imagem: muito mais do que em qualquer outra arte, o puro acaso objetivo pode produzir um resultado esteticamente tão apreciável como tomada de imagem altamente pensada, segundo os requisitos estéticos. (SCHAEFFER, 1990, p. 119, tradução nossa).⁶³

De acordo com o autor, o belo seria, na verdade, não uma imagem, mas um encontro entre o espectador e a obra, caso este encontro represente as formas idênticas do nosso

⁶² No original: Dicho de otro modo, el arte fotográfico em calidad de institución museal parece oscilar permanentemente entre el documento y el monumento. [...] Esta ambigüedad nos invita a replantear la cuestión irritante de lo bello natural excluída como tal de reflexión estética desde la revolución romántica.

⁶³ No original: La precariedad del arte fotográfico siempre está relacionada con la contingencia con el carácter azaroso de la génesis de la imagen: mucho más que em cualquier outro arte, el puro azar objetivo puede producir um resultado esteticamente tan apreciable como uma toma de imagen muy pensada según exigências estéticas.

espírito em atividade livre e autônoma. Para ele isto quer dizer que deve existir uma harmonia entre a imaginação e o entendimento. Todas as vezes que o espectador se reconhece no turista do filme *Pacific*, ou no lugar do adolescente ou das empregadas em *Doméstica*, ele experimenta esta, talvez incômoda, sensação e encontro com o belo.

A coincidência deve ser vivida concretamente na contingência empírica, por exemplo, a da vida perceptiva. [...] Do ponto de vista receptivo, com efeito, a bela imagem é aquela em que o olhar repousa porque nela se reconhece: ela realiza a homeostase perfeita entre o que é visto e a visão, satura e pacifica o campo quase perceptivo. (SCHAEFFER, 1990, p. 122, tradução nossa)⁶⁴

O encontro apontado por Schaeffer é, em certo sentido, uma cara ilustração para o documentário, pois denota o surgimento do próprio cinema, se considerarmos como imagens iniciais as produzidas pelos irmãos Lumière relativas à saída dos operários da fábrica e à refeição do bebê. Tais imagens são relatos íntimos de uma época, que perpassam o reconhecimento de experiências públicas e privadas. O ato envolve o sentimento de pertencimento espacial e afetivo a partir daqueles registros.

Tal recurso é amplamente explorado mais tarde pelo cinema, de forma consciente, e não apenas em documentários. Outros dois filmes pernambucanos que recorreram às imagens caseiras, como estratégia fotográfica para localizar geograficamente as narrativas e, com isso, promover um valor simbólico do passado, tanto como reminiscência, como de crítica, é o curta-metragem *Praça Walt Disney* (Dir. Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, 2011) e o longa-metragem *Aquarius* (Dir. Kleber Mendonça Filho, 2016). Nos dois filmes, a sequência de abertura se utiliza de fotografias antigas em preto e branco da orla da praia de Boa Viagem, bairro da cidade do Recife. Outro filme sintomático desta condição, lançado em 2010, pelo coletivo cearense Alumbramento, é o curta-metragem *Supermemórias* (Dir. Danilo Carvalho), constituído apenas por imagens caseiras em Super 8 mm, das décadas de 1960, 1970 e 1980. O curta propõe um registro poético da cidade de Fortaleza a partir de um legado doméstico.

Desta forma, a passagem do filme amador para o filme profissional é paradigmática do processo criativo, já que existe uma diferença fundamental entre imagens e filme. Qualquer pessoa de posse de uma câmera é capaz de produzir imagens, mas, para se chegar a um filme, será necessário observarmos se, no conjunto das imagens, está presente uma consciência deliberada sobre linguagem cinematográfica, opções estéticas empregadas e seleção e encadeamento de tais imagens. De todo modo, o filme amador, sendo ele uma reunião de

⁶⁴ No original: La coincidência debe ser experimentada concretamente em la contingencia empírica, por ejemplo la de la vida perceptiva. [...] Desde el punto de vista receptivo, em efecto, la imagen bela es aquella em la que la mirada descansa porque se reconoce em ella: realiza la homeóstasis perfecta entre lo visto y la visión, satura y pacifica el campo casi perceptivo.

imagens não conscientes dos elementos citados, foi alçado à condição de filme cinematográfico, principalmente após o surgimento do vídeo, nos anos de 1970. Ao que tudo indica para este caso, é que a legitimidade do filme caseiro foi assegurada não por quem produziu tais imagens, mas por quem selecionou tais produções, tornando-as aptas para uma exibição coletiva. É o que dizem as pesquisadoras Consuelo Lins e Thais Blank (2012), apontando o valor da montagem na capacidade de transmigrar a natureza original da imagem amadora, dos filmes de família e dos filmes de arquivo em novos materiais.

Não é por acaso que o procedimento que marca os filmes de arquivo que utilizam imagens amadoras da intimidade é a montagem. Interditada na esfera familiar, ela se torna essencial para fazer que as imagens ganhem o mundo e estabeleçam com o espectador relações mais amplas e mais complexas do que o prazer voyeurístico de assistir à intimidade alheia. (LINS e BLANK, 2012, p. 64)

Segundo o professor Arlindo Machado (2017), o filme amador – detentor genético de uma imagem precária – possui quatro características que o localizam no conjunto de imagens: a fotografia em movimento parado; o olhar dirigido à câmera; o saltar da câmera (descontinuidade entre os planos); a imprecisão da percepção. De acordo com o autor, esses registros são mais evidentes e, em maior quantidade, nos filmes de família.

Costuma-se enquadrar o filme doméstico numa categoria mais abrangente, que é o filme amador. Da mesma forma como o cinema experimental ou o pornográfico ou o militante, os filmes caseiros existem e circulam fora do circuito oficial do “grande cinema”, do “cinemão”, aquele que realmente vale a pena ver e falar a seu respeito. O nome (amador) já é em si pejorativo, denotando algo mal-feito, sem ideia e sem interesse a não ser para quem fez o filme. Mas qual seria a diferença de fundo entre o cinema “amador” (desprezível) e o “profissional” (O que tem valor)? (MACHADO, 2017, p. 25)

A pergunta levantada por Machado é respondida por ele mesmo na definição das quatro características do filme amador, onde as três primeiras indicações carregam em si o caráter plástico da imagem, no que toca a linguagem cinematográfica, e a quarta característica é relativa justamente à “contingência” apontada Schaeffer, ou seja, o caráter duvidoso do ato. Nesta linha tênue acaba por escapar de uma teia firme presente no documentário, a relação de poder entre realizador e personagem, e por conter esta ausência, então, pode ser chamado de filme amador/caseiro/doméstico.

Em certa medida, a “contingência” é mais um sinônimo do debate ético, em disputa de equilíbrio com o debate estético. Ao discutir as possibilidades de construção de limites éticos para o documentário, o pesquisador Marcius Freire (2011) observa que a estética, ou os modos de representação no cinema de não ficção, é o fator impulsionador para as mudanças e transformações do estilo cinematográfico. A estética se movimenta sempre contrária à

padronização e a ética no sentido da normatização. Contudo, Freire alerta para o risco da má interpretação que correm os projetos fílmicos que se lançam neste desafio estético, muitas vezes de vanguarda:

É importante deixar claro, no entanto, que, quando estamos falando de eliminação de sinais referentes à relação de força que se instala na realização de um documentário que tem no Outro seus pontos de partida e chegada, não estamos afirmando que o filme se despoja de todos os sinais dessa relação. Encontramos no documentário contemporâneo um sem-número de exemplos de obras em que os conflitos resultantes dessa relação não são apenas preservados na edição final, mas também previamente estimulados para criar o estranhamento buscado pelo realizador, pois é isso que vai dar ao seu filme os ingredientes insólitos sem os quais, acredita ele, não existe documentário. (FREIRE, 2011, p. 32-33)

A crítica apresentada por Freire contextualiza um universo dramático de discussão para o documentário, sobretudo após os anos de 1960, com o surgimento do Cinema Verdade que, ao acrescentar novos traços ao documentário, incluiu a presença do realizador e da equipe técnica na cena, configurando-os como elementos performáticos da ação. Ainda que o texto original do autor não traga como exemplo os filmes *Pacífic* e *Doméstica*, sabemos que ambos são signatários, bem mais, acreditamos, deste desafio estético apontado por Freire, do que de uma possível deficiência que coloque em questão a existência ou não dos filmes pesquisados. Para as obras tratadas nesta pesquisa, a ética, no entanto, se interpõe à estética a fim de encontrar um sentido racional para a feitura de tais filmes, formulando perguntas, como bem lembrou Freire, da ordem do juízo de valor, e não, necessariamente, do juízo de gosto. Embora a ética seja referente para o campo do documentário, é a estética que torna este mesmo documentário um produto cinematográfico. Do contrário estaríamos falando de outros formatos audiovisuais destinados à informação ou ao consumo, mas não de cinema como obra artística. Peter Strawson (2011) reforça a inflexão de um termo em relação ao outro, garantindo à estética seu valor pelo não condicionamento a um sentido utilitário obrigatório: “a obra de arte tem como função não ter função” (STRAWSON apud FREIRE, 2011, p. 36).

Segundo Schaeffer, em acordo com sua ideia de “contingência”, a insubordinação da estética perante a ética é o que garante o caráter político da obra de arte. Podemos dizer com isso que, quando observamos os turistas, os adolescentes e as domésticas, pessoas comuns, generalizadas sob uma identidade social, sendo alçados à condição de personagens, promovemos, neste sentido, então, um gesto político de referência. Quer dizer, desta forma, lançamos luz a uma representação plausível de quem somos, fomos ou poderíamos ser. E isto é tão atrativo para o espectador, do ponto de vista reflexivo, quanto à presença de protagonistas ficcionais. Para David Bordwell (2013), é o estilo adotado pelo realizador cinematográfico que

molda a consciência do espectador, ainda que de forma inconsciente. Ao estilo, caberiam justamente as escolhas estéticas atreladas às técnicas definidas pelo cineasta.

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas. (BORDWELL, 2013, p. 17)

Assim, no caso dos filmes *Pacific* e *Doméstica*, acerca do seu estilo, sabemos que são compostos por um dispositivo comum que é a entrega da câmera aos personagens e a edição realizada por seus diretores em parceria com montadores. Além disso, encontramos outras duas categorias comuns em que estes filmes possuem familiaridade: filme de montagem e filme de arquivo.

4.2 Localizando o estilo a partir das categorias filme de montagem e filme de arquivo

Inicialmente podemos dizer que um termo origina o outro, na medida em que todo filme de arquivo acaba, por consequência, se não houver a presença de gravações em seu processo de construção, sendo também um filme de montagem. Neste sentido podemos dizer que o filme de montagem é um filme que se apropria de arquivo⁶⁵ e, por isso, nos interessa em função desta fronteira tênue entre as duas denominações. Em outra medida, filme de montagem é um termo polêmico se interpretarmos literalmente que todo filme se constrói na edição, ou seja, só existe após a montagem. No entanto, a pesquisadora Isabel Castro (2015) recompõe a origem deste tipo de procedimento que se aproxima, segundo ela, da literatura e das artes plásticas, a partir de técnicas de colagem. Para ela, o objetivo com esse método é ampliar e refletir acerca das “potencialidades poéticas e críticas das práticas de reciclagem” (CASTRO, 2015).

Ao escolherem não filmar, ou filmar muito pouco, os aqui chamados filmes de montagem apostam nas possibilidades de ver e ouvir certas imagens, sons e textos de outra maneira, no jogo de sobreposição de sentidos, de intenções, de temporalidades e de olhares, como elemento central da constituição da forma fílmica. São filmes que

⁶⁵ No capítulo 5, ao destacar a relação entre materiais apropriados (WEINRICHTER, 2009) e a montagem no filme ensaio, expandiremos a ideia de que arquivo vai além de materiais tradicionais. Na maioria das vezes, arquivo acaba associado a elementos de remonte histórico tais como, fotografias, recortes de jornais, filmes caseiros. No ensaio, tudo pode ser ressignificado como fonte de composição/apropriação, inclusive, gravações exclusivas de origem dramática a depender do seu uso no processo de montagem.

investem, portanto, em uma escolha de ordem estética que se filia a uma tradição artística que ultrapassa os limites do cinema, dialogando com práticas de colagem e apropriação das artes de um modo geral, e com uma série de questionamentos a elas relacionados, sobre cópia, citação, paródia, intertextualidade e metalinguagem como formas de criação na literatura e nas artes visuais, por exemplo. (CASTRO, 2015, p. 97)

O estudo de Castro aborda de maneira muito particular a construção de um pensamento sobre a identidade e a história do Brasil, em uma análise dos filmes *História do Brasil* (Dir. Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974), *Triste trópico* (Dir. Arthur Omar, 1974), *Tudo é Brasil* (Dir. Rogério Sganzerla, 1997) e *Um dia na vida* (Dir. Eduardo Coutinho, 2010), considerados no estudo como filmes de montagem. Apesar dos três primeiros filmes indicarem uma relação mais direta com eventos políticos da história do Brasil, ensejados por referenciais do pensamento social e cultural brasileiro, todos caminham na seara do cinema experimental e, de certa forma também, no conceito de *found footage*⁶⁶, campo em essência da hibridização de domínios e materiais de origem. É com *Um dia na vida* que retornamos ao documentário, também em uma investigação acerca da história do Brasil, no entanto, uma história sob o ponto de vista imagético-midiático, mais especificamente imagens veiculadas por oito concessionárias do sinal aberto no Brasil, durante o dia 1º de outubro de 2009.

Durante a composição e seleção de materiais para utilização em filmes, quando os filmes se valem de peças exteriores para referendá-los, é habitual, tanto para a equipe de realização, como para o espectador, o uso de fotografias, notícias de jornal, o áudio dos programas radiofônicos ou a própria imagem veiculada pelas emissoras de televisão. Contudo, em *Um dia na vida*, o seu eixo não está nas imagens retiradas da televisão por Eduardo Coutinho e a montadora Jordana Berg, enquanto material comumente utilizado a serviço de um tema, um personagem, uma narrativa, um contexto, mas sim, na maneira como foi realizada a seleção deste material e posterior edição, ou seja, o dispositivo empregado neste projeto. O material original possuía diferentes abordagens – jornalística, publicitária, de entretenimento – mas algo se sobressaiu como repetição das diferentes fontes, a imagem da mulher objetificada. Neste sentido, Castro (2015) aponta que o filme carrega, de forma inerente à sua possível intenção, o poder do arquivamento como caráter sintomático da memória audiovisual brasileira e poderoso rastro de uma sociedade.

Para o montador Eduardo Escorel (2010), presente na primeira e discreta sessão de exibição de *Um dia na vida*, por ocasião da 34ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo,

⁶⁶ O conceito será retomado no capítulo 5 e diz respeito a filmes que se utilizam de materiais de arquivo de fundo documental ou, em tradução: “filmagem encontrada”, a exemplo da produção do cineasta alemão Harun Farocki e do húngaro Péter Forgács.

o longa de Coutinho se vale mais pela sua impossibilidade de existência, tendo em vista que não construiu uma carreira de exibição significativa, nem mesmo circulou nas salas de cinema comerciais, devido aos problemas de direitos autorais por uso das imagens, do que pelo que apresenta, relata: “*Um dia na vida* evidencia, primeiro, o mau uso da concessão pública de que são beneficiárias [as emissoras de televisão], e também os atentados sistemáticos à dignidade humana que cometem, abusando da liberdade de definirem o conteúdo de sua própria programação”⁶⁷. Porém, o crítico Felipe Furtado (2014) acrescenta que “a grande vitória de *Um dia na vida* é a de, partindo de imagens de televisão, recuperar o valor da função social de exibição em cinema. Os sentidos dos filmes são inseparáveis dela”⁶⁸, ou seja, ressignificar o papel do cinema, independente do material de fundo utilizado, já que há uma intenção cinematográfica com a proposta de Coutinho. Esta dissecação da televisão brasileira é recuperada, de acordo com Furtado, pelo cineasta Arthur Tuoto, em *Aquilo que fazemos com as nossas desgraças* (2014), que pode ser considerado como um filme de montagem também, mesmo estando mais próximo de um filme-ensaio do que de um documentário. Tuoto se apropria de imagens televisivas, entre outras imagens de terceiros, e constrói uma narrativa apocalíptica, acentuada pela narração. Os homens e mulheres da TV brasileira que, em um documentário seriam reconhecidos como personagens comuns, pessoas das mais variadas profissões e papéis sociais e familiares, em *Aquilo que fazemos com as nossas desgraças*, são personagens identificados como monstros. Aproximando tais trajetórias, *Um dia na vida* e *Aquilo que fazemos...* com *Pacífico* e *Doméstica*, contidos então no experimento do filme de montagem, observamos que todos colocam em ponto de xeque-mate, a partir de imagens banais, os limites existenciais da condição humana e sua exposição perante um suporte audiovisual. Segundo Furtado (2014), tais filmes “dizem muito sobre como usamos e consumimos imagens e como a apropriação pode ser usada como ferramenta política”.

Neste sentido, o que a estrutura do filme de montagem revela então como fórmula é o dissenso das imagens originais⁶⁹. Castro (2015) observa nisto um caráter antropofágico: “ao deslocar a televisão de espaço e proporcionar uma outra experiência de recepção das imagens e sons, Coutinho engole e transforma” (CASTRO, 2015, p.104), aponta em relação à *Um dia na vida*, mas ousamos dizer que é também o que Pedrosa faz em *Pacífico* e Mascaro em *Doméstica*. Se o movimento antropofágico é capaz de se apropriar das mesclas culturais estrangeiras, colocá-las no caldeirão e regurgitá-las em forma de identidade brasileira, o cinema de

⁶⁷ Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/um-dia-na-vida-pesquisa-ou-filme/>. Acesso em: 3 out. 2018.

⁶⁸ Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/um-dia-na-vida-de-eduardo-coutinho-brasil-2010-e-aquilo-que-fazemos-com-as-nossas-desgracas-de-arthur-tuoto-brasil-2014/>. Acesso em: 3 out. 2018.

⁶⁹ Ou seja, uma ressignificação de materiais. A ideia será retomada no capítulo 5.

montagem do século XXI expande a mesma receita, agora, por meio de práticas tecnológicas virtualizadas. Desta forma, o aspecto mágico da antropofagia encontra na ilha de edição seu santuário para reinventar-se, ideia que será ampliada no próximo capítulo.

E é curioso observar que o espaço destinado à manipulação das imagens possui ironicamente um nome apropriado a tal ato, “ilha”. O isolamento da sala de edição é mais um atenuante para o distanciamento criado entre realizador e personagem, já que o objeto de investigação do cineasta não terá direito a interferir na condução da narrativa. O projeto seriado *História(s) do cinema* (1988-1998), concebido e editado por Godard, é mais um exemplo sintomático do poder de enunciação do filme de montagem. Apesar de ter sido destinado originalmente à televisão, também se configurou como um projeto cinematográfico, não apenas pela temática que carrega, mas também pela estética do fragmento, da descontinuidade, evidente como estilo do cineasta francês, e que pouco se comunica com a linguagem televisiva que visa alcançar um público massivo, de repertório variado e educado visualmente para linhas narrativas clássicas, do tipo “começo, meio efim”. Além disso, utiliza como matéria plástica da imagem, o vídeo, em vez da película.

O grande feito do projeto está no fato de Godard realizar uma compilação surpreendente de imagens do século XX, reunidas em aproximadamente três horas e agrupadas em oito episódios que foram sendo lançados gradativamente ao longo de 10 anos. Em essência, os episódios tratam de dois grandes temas: uma ode ao cinema e uma ode às imagens da própria história do século XX. Todo esse material de arquivo fazia parte do seu acervo pessoal e pôde ser editado por ele mesmo, em uma ilha de edição dentro da sua casa.

A questão para o filme de montagem, com o caso da obra *História(s) do cinema*, segundo explica o professor Henri Arraes Gervaiseau (2012), é a possibilidade de elaborar um ensaio poético, a partir de um momento histórico saturado de imagens e colapsado pela política da Guerra Fria, em que todas as ideias e ideologias estavam sendo reiteradas por imagens desejosas de seduzir, desvirtuando o cinema do seu lugar de guardião da memória pelo lugar da efemeridade da imagem. Além disso, outro mérito do projeto é a capacidade de Godard articular imagens, aproximando-as e repulsando-as de forma diferente dos seus sentidos originais, ou seja, a grande liberdade criativa existente no trabalho de montagem que permite a construção de *raccords* não convencionais. Comenta Gervaiseau:

A série foi produzida ao longo de um período marcado pelo desaparecimento das grandes utopias emancipadoras e socialistas do século XX, pela ressurgência, no ocidente, de uma corrente de opinião que nega o Holocausto e pela súbita irrupção, nos países do Leste da Europa, de uma série de novos massacres sobre um fundo de

guerra étnica. Foi também o período do refluxo do cinema moderno e da consolidação da hegemonia planetária do sistema televisivo.

Nesse contexto, tratava-se, para Godard, de promover o encontro de um conteúdo semântico com uma forma poética para exaltar a força central do cinema como lugar redentor da memória, capaz de esclarecer desafios do tempo presente. O canto que a série comporia devia poder tornar-se uma espécie de dádiva do sujeito enunciador ao mundo do cinema, ao qual ele pertence, tendo em vista a instauração de uma harmonia nova para ela e para a coletividade virtual constituída pelos espectadores de cinema. (GERVAISEAU, 2012, p. 308-309)

Traçando um paralelo a esta força exposta por Godard, em *História(s) do cinema*, subversão do sentido das imagens originais para outro campo sensível – com a tarefa desenvolvida em *Pacific* e *Doméstica*, percebemos que, as imagens, assim como os sons, são insubordináveis a qualquer tentativa de aprisionamento, ordenamento e destino. Como esta verificação se dá: poderíamos traçar um caminho de destino e sentido das imagens na tentativa de interpretá-las, utilizando como exemplo as imagens e sons do filme *Pacific* e assim percorrer o seguinte trajeto: turistas começam a gravar suas experiências durante a viagem, orientados pela linguagem audiovisual que conhecem, a cinematográfica, a televisiva, os vídeos caseiros de família, suas escolhas permeiam este universo comum como resultado; o material é concedido à equipe de produção e montagem do cineasta Marcelo Pedroso; agora, elas são ressignificadas, agrupadas e reordenadas em meio a diferentes origens, mas sob o mesmo ambiente de gravação, viagens a bordo do transatlântico; em seguida, então, o filme é lançado no circuito de exibição; as imagens e sons desta vez editados sob a orientação anterior são dados a novos espectadores que recorrem novamente ao seu repertório visual-sonoro de interpretações, correlações e novas configurações e leituras sobre esse material, que é novamente refeito e editado, a exemplo desta pesquisa. Com isso se constrói, na verdade, um deslocamento infinito de sentidos sobre tal material. O mesmo aconteceria com *Doméstica*, ainda que saibamos que os adolescentes estavam conscientes do destino daquelas imagens, trata-se, de todo modo, de um primeiro destino, mas não único, nem final. Os filmes de montagem, neste sentido, procuram evidenciar este caráter transitório das imagens, ainda que dentro de uma linguagem técnica específica, a do cinema.

[...] qualquer que seja sua origem, fazem figura de passado, e é a exploração das relações existentes entre essas imagens do passado e as palavras proferidas no presente da enunciação que permite estabelecer novas proposições semânticas. (GERVAISEAU, 2012, p. 314)

Outro elemento de destaque para o projeto *História(s) do cinema*, no que tange a técnica de realização utilizada (filme de montagem), diz respeito à relação do uso da imagem em vídeo com o processo de montagem. Uma das características do vídeo, em detrimento da

película, é sua capacidade eletrônica de já surgir em um ambiente híbrido em sua funcionalidade, não mais exclusivamente destinado à sala de cinema. O vídeo surge dinamizando a produção de conteúdo para televisão e para múltiplos suportes – do videogame às câmeras de segurança. O processamento de dados (matemáticos e não apenas fotográficos) permitiu ao montador, em seu surgimento, fragmentar a unidade da imagem, agora chamada de *pixel* (abreviatura de *picture element* ou elemento da imagem), como antes não era possível, elevando assim a potência plástica da representação visual e, por que não, da mimese.

Este caráter híbrido corroborou para as demais linguagens artísticas se fundirem por meio do vídeo, tais como: a dança e a videodança, a performance e a videoarte, a música e o videoclipe, a pintura e a ilustração com o desenho animado, além dos desdobramentos do cinema de vanguarda que encontraram no vídeo uma fluidez de criação e texturas, em virtude da portabilidade e expansão do tempo de captação, multiplicando assim o domínio do cinema experimental. Com a ampliação deste repertório de possibilidades, o documentário pôde incorporar novas práticas estéticas, gestando dispositivos mais heterogêneos em seus formatos e conteúdo. Como observa a pesquisadora do vídeo, Christine Mello (2008):

Não por acaso, é senso comum, principalmente no circuito de arte, ouvir que “tudo é vídeo na contemporaneidade”. Isso equivale a dizer que o vídeo amplia suas funções e passa a ter novas atribuições e abrangências; passa a ser compreendido como um procedimento de interligação midiática e a ser valorizado como produtor de uma rede de conexões entre os mais variados pensamentos e práticas. (MELLO, 2008, p. 27)

Para Mello, o vídeo, enquanto linguagem audiovisual híbrida, existe a partir de três instâncias, a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento. São fluxos internos, que ela denomina de “extremidades do vídeo”, capazes de interligar “uma gama de repertórios sensíveis sem necessariamente encerrá-los no âmbito da comunicação audiovisual” (MELLO, 2008, p. 31). Desta forma, o vídeo passa a ser interpretado como processo e não como produto. Com isso, compreendemos que a indisciplina da imagem e do som nos movimentos de aprisionamento pela edição, como apresentado anteriormente, encontram então no vídeo uma espécie de institucionalização. O vídeo seapresenta, nestes casos, como a interface ideal para promoção de discursos autorais infinitamente renováveis. Esta é a ideia que Lins e Blank (2012) apresentam, por exemplo, para “filmes de arquivo”.

Operamos com a noção de que os filmes de arquivo são como “palimpsestos”: antigos manuscritos em pergaminho nos quais os copistas apagavam o texto original para escrever algo novo, procedimento que podia acontecer sucessivas vezes. (LINS e BLANK, 2012, p. 55)

Nesta perspectiva, o termo “filme de arquivo”, poderia ser empregado e ampliado

em seu sentido original para todo e qualquer filme que se utiliza de materiais reutilizados. Prosseguindo nesta linha, poderíamos afirmar que existem duas categorias para a qualidade da imagem visual e sonora, “filme de arquivo” e “filme de não-arquivo”, ou seja, o segundo tipo seriam os filmes que se valem do primeiro uso da imagem e do som em processo de edição. Isto desmontaria o termo “filme de montagem”, pois implicaria em dizer que todos os filmes são “filmes de montagem”, tendo em vista que a edição é parte deste processo, criando-se assim um labirinto tautológico para o cinema⁷⁰.

Esta é uma questão própria do cinema contemporâneo, já que é motivada pelos processos de concepção da imagem e do som virtuais. Sabemos que os termos “filme de arquivo” e “filme de montagem” se consolidaram no estudo do documentário tendo como pano de fundo o anteparo histórico na origem dos materiais. A função, em geral, dos materiais de arquivo é o de referendar, com provas existenciais, o que se discute em determinada obra, porém, trata-se sempre de uma referência ao passado. Com os processos de digitalização da imagem, há um reforço da ideia concebida no cinema moderno de que não existe mais um recuo histórico, tudo é passado, na medida em que tudo é presente. Agora o digital reforça a simultaneidade de passado e presente e assim o tempo real se torna virtual.

Este jogo de repetição é próprio da convergência midiática. Um fenômeno possível pelo compartilhamento inerente aos meios digitais, onde a imagem, o som e o texto são composições numéricas livres que podem ser retrabalhadas em um novo universo, o artificial, mas não menos reflexivo em função da sua nova natureza. Mello (2008) explica que o livre trânsito de dados cria o efeito da impermanência.

Vale lembrar que se destaca também na cultura digital a noção de impermanência ocasionada não só pelos múltiplos trânsitos das mídias, mas também pelos seus agenciadores. O circuito midiático é transmutado por interfaces cada vez mais voláteis e pelos dispositivos portáteis. Os procedimentos eminentemente virtuais e o trabalho artístico passam a existir sob a forma nômade, avessa à fixidez e aos fios elétricos, apoiado em redes de dados gerenciados pela internet, pelos celulares, pelos *palm-tops*, pela TV digital, entre outros ambientes.

No campo da criação contemporânea, é possível observar, desse modo, por meio do processo generalizado de digitalização da informação, que, nessas experiências híbridas, entre códigos e origens diversas, a utilização dos meios eletrônicos pelos artistas não se encontra mais subordinada eminentemente aos dispositivos tecnológicos, mas se constitui em uma forma particular de imaginário, ou o que poderíamos chamar de uma forma de cultura híbrida, reveladora de uma sensibilidade para além de seus dispositivos e códigos. (MELLO, 2008, p. 208)

Para a história do documentário brasileiro, podemos considerar que tais práticas de

⁷⁰ No sentido apontado no texto, Weinrichter (2009) acha mais adequado o termo “filme de desmontagem”, no lugar de “filme de montagem”, pois indicaria um processo cinematográfico que trafega pelo seguinte percurso: localização de um território (materiais encontrados), desterritorialização e reterritorialização.

hibridização foram finalmente legitimadas a partir de 1999, durante o IV É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários. Naquele ano, o cineasta Marcelo Masagão exibiu o longa-metragem *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, “filme de montagem” todo construído com imagens de arquivo, oriundas de cinematecas, museus e televisões, tal qual *Histórias do cinema(s)*, de Godard. O filme de Masagão saiu do festival vencedor como melhor longa-metragem e, naquele mesmo ano, também venceu o Festival de Gramado na categoria melhor montagem, além disso, foi a primeira vez que o festival decidiu aceitar produções em formatos diferenciados, a exemplo do digital. As pesquisadoras Cláudia Mesquita e Consuelo Lins (2011) chamam atenção para o fato, pois com a mudança houve um crescimento exponencial no número de filmes brasileiros inscritos, 15 títulos no ano anterior, para 130 em 1999. Assim, a cultura do digital contaminava de vez o cinema.

Essa experiência quase artesanal, propiciada principalmente pela edição não-linear, explicitou algo que já se identificava em muitos trabalhos do final da década de 90: que as condições de produção do documentário haviam definitivamente mudado, e que era possível realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido em tela grande. (LINS e MESQUITA, 2011, p. 15).

Se voltarmos à discussão sobre a “imagem precária”, podemos dizer que o vídeo é mais uma das formas de problematizar a estética, o julgamento sobre a qualidade da matéria da qual são constituídas as imagens e sons. Pedroso e Mascaro, quando começaram a trabalhar com audiovisual, já estavam imersos na cultura do digital⁷¹, seus processos criativos incorporam as três instâncias do vídeo, de acordo com a perspectiva de Mello (2008) – desconstrução, contaminação e compartilhamento –, de maneira natural, sem adaptações ou justificativas, a hibridez não solicitou mais do experimento, apenas uso fundamentado. Assim, podemos dizer que, o que a imagem visual do vídeo⁷² promove na relação com a montagem cinematográfica do século XXI é uma desmaterialização da arte⁷³. Mello (2008) explica que esta nova percepção sobre a arte indica que há um arranjo do espaço e do tempo com o digital, diferente de como eram empregados nos séculos anteriores, trata-se de transferir a obra do lugar

⁷¹ Ver no capítulo 1 a filmografia dos realizadores.

⁷² Ao que pode parecer uma redundância e repetição de sentidos, em relação às três palavras “imagem”, “visual” e “vídeo”, no capítulo 5, ao tratar da constituição do filme ensaio, veremos que tudo é imagem, seja ela visual, sonora, textual, fotográfica, entre outros, o que a diferencia é sua qualidade estética – videográfica, digital, analógica etc.

⁷³ O termo “desmaterialização da arte” surge no século XX oriundo das vanguardas artísticas do início do século e posteriormente foi insuflado pelos desastres humanos promovidos pela Primeira e Segunda Guerra. A arte então ganhou o status de conceito, para além de produto, objeto artístico. A arte conceitual neste aspecto compreende o caráter imaterial da obra, o que ela representa em seu contexto em um sistema expandido. Ver mais em: Lyotard, J.-F. (1996). *Les Immatériaux*. In: GREENBERG et al. (Eds.), *Thinking about exhibitions* (p. 159-175). New York: Routledge. Lippard, R. L., Chandler, J. (1968). *The Dematerialization of Art*. *Art International*. 12, (2), p. 31-36. E ZANINI, W. *Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo, SP, Brasil: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

de produto para o lugar de processo.

A arte no século XXI se apropria do real na constituição de discursos produzidos e consumidos no tempo presente e na constituição de práticas desmaterializantes. Nesse âmbito, a obra de arte passa a ser compreendida não apenas como produto, mas também como processo, como acontecimento, como comunicação de ideias e informação, sendo o seu significado determinado pelo contexto do trabalho. (MELLO, 2008, p. 41)

Para a autora, esta transformação não é exclusiva do campo da arte, é da ordem da cultura, ou seja, mudanças presentes no comportamento social do século XXI, oriundas do uso do digital (imaterial), por meio da sua interface, a virtualidade, na vida cotidiana. Como resultado, surgem novos estados sensoriais. Analisando a montagem sob este prisma, então, eliminamos o debate sobre a validade da autoria em “filmes de montagem/filmes de arquivo”, já que podemos considerar a presença de um pensamento intencional durante todo o processo de construção fílmica, trata-se, inclusive, da presença virtual dos diretores durante o ato da captação das imagens e dos sons. Segundo Mello (2008), esta interpretação está baseada na teoria física do *continuum* de espaço-tempo, desenvolvida ainda no início do século XX, pelo matemático alemão Hermann Minkowski e que guarda proximidade com a teoria da relatividade de Albert Einstein, conceito que influenciou fortemente os movimentos artísticos das décadas de 1950 até 1970, culminando com o surgimento do meio videográfico.

As alterações sensoriais propiciadas pelo meio videográfico geram, entre outras, a experiência processual da duração e do tempo real com as imagens técnicas. No cinema, como se sabe, há sempre um intervalo de tempo entre a captação da imagem e o encaminhamento do negativo para revelação no laboratório. A simultaneidade espaço-temporal que o meio videográfico traz à arte diz respeito, entre outras habilidades, à possibilidade de o artista interagir no plano da imagem em tempo *ao vivo*, em tempo presente. (MELLO, 2008, p. 44)

Em resumo, falar da teoria do *continuum* associada à arte é verificar a existência de um sistema não mais dimensional, histórico, progressivo, mas sim, atemporal e, por isso mesmo, sempre presente, um processo constante e não cíclico. Com isso, as experiências de espaço e de tempo se tornam indissociáveis⁷⁴. Desta forma, as diversas dimensões existentes no ato da gravação, são reconfiguradas na montagem cinematográfica, dito de outra forma, são recriadas ou, usando um termo ainda mais adequado, são cocriadas. No caso dos filmes pesquisados, este tipo de construção se torna ainda mais confortável, na medida em que a edição

⁷⁴ Para Deleuze (1990) a relação é indiscernível e ele denomina de imagem-cristal: “É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um, fazendo passar todo o presente, e o outro, conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal”.

não se utiliza do recurso da montagem paralela, por exemplo, um tipo de hipérbole narrativa que pressupõe a construção de várias dimensões temporais evocando uma onipresença, mas sim, se utilizam da montagem discursiva, como discutida por Amiel (2011), para se expressarem. Ou seja, propõe estabelecer relações de sentido em vez de contar histórias (montagem narrativa), assim “[...] a montagem através de confrontos, o cinema do conflito, é muito mais do que um reflexo: é uma forma de compreender e de fazer compreender” (AMIEL, 2011, p. 75). Tanto *Pacific* como *Doméstica* são longas-metragens similares neste quesito: a dimensão temporal dos acontecimentos não interfere no processo, na finalidade existencial dos filmes. *Pacific* ainda guarda uma particularidade em relação ao tempo interno da narrativa, que é o início e o fim da viagem do navio equiparado ao início e ao fim da duração do filme, os 72 minutos. De todo modo, são imagens de fontes diversas então oriundas da mesma viagem de navio. Da mesma forma, em *Doméstica* são sete adolescentes filmando em seis cidades diferentes, de forma independente, cada um, segundo seu roteiro particular.

Assim, o que parece se sobressair como aspecto interessante manifesto desse novo comportamento descolado do tempo linear, associado à cultura virtual do século XXI, são os gestos internos revelados na montagem por aqueles personagens diante da experiência da viagem, como também, os gestos emanados da experiência dos adolescentes ao gravarem aquelas mulheres que partilham das suas intimidades, com pouco ou quase imperceptível direito à própria privacidade. Por isso, pretendemos abordar a *mise-en-scène* documentária, como forma de adensar nas dimensões reflexivas suscitadas pelo estilo adotado pela montagem em tais filmes.

4.3 O que encontramos na (auto)*mise-en-scène* documentária

O que é *mise-en-scène*, perguntou Alexandre Astruc em 1959, resumindo a preocupação de uma década de seus *confrères* dos *Cahiers*. As sequências de Preminger e Antonioni sugerem uma resposta. Em muitos cinemas nacionais entre 1930 e 1960, a *mise-en-scène* era uma demonstração de andamento e postura, uma coreografia prolongada de áreas frontais vívidas, ação de fundo adequada e de tempo preciso, movimentos de câmera precisamente sincronizados e decupagem judiciosa, o todo conduzindo o espectador graciosa e discretamente de um ponto de interesse a outro. Não admira que Astruc falasse do diretor [Antonioni] escrevendo fluentemente com uma caneta-câmera. Ainda assim, as áreas frontais próximas e os movimentamentos de câmera sutis simplificavam ou elaboravam velhas estratégias de equilíbrio e descentralização ou centralização, ocultação e revelação, enquadramento de abertura e impulsos diagonais para o primeiro plano – em resumo, esquemas elaborados desde os primeiros anos do cinema. (BORDWELL, 2013, p. 311)

De acordo com o professor Fernão Ramos (2008), existem três tipos de *mise-en-scènes* documentárias, a “encenação-construída”, a “encenação-locação” e a “encenação-

atitude”. De modo geral, podemos apresentar cada tipo com as seguintes considerações e exemplos: a “encenação-construída” relaciona-se com o espaço, e este é construído em função da tomada, ligada aos estúdios, como, por exemplo, o documentário inglês *Nightmail* (1936), ou documentários televisivos contemporâneos, como os produzidos pela BBC, History Channel, entre outros. Já na “encenação-locação” a tomada é realizada no espaço onde o sujeito filmado vive. Existe uma tensão maior do que no tipo anterior, a exemplo dos clássicos *Nanook, o Esquimó* (1922) e *Aruanda* (1959). Em ambos, há o mesmo tipo de intervenção sobre o ambiente, o destelhamento para entrada de luz. Por “encenação-atitude”, compreendemos que a indicação está mais relacionada aos comportamentos dos sujeitos, do que propriamente a intervenção no espaço, assim as ações são mais próximas dos habituais, mesmo com a presença da câmera, ainda que haja discreta flexibilização provocada. Diferente dos exemplos anteriores, em que a direção é mais enfática em relação à representação dos papéis desempenhados. Na “encenação-atitude” as personalidades das personagens são realçadas e adquirem um maior poder de fabulação para a câmera, estando assim mais próxima do Cinema Direto e do olhar observacional, que já nascem com a proposta da mínima intervenção sobre o campo.

Ao observamos tal descrição para uma análise dos filmes pesquisados, podemos associar tanto *Doméstica* como *Pacífic* à “encenação-atitude”. Nos filmes, os ambientes não sofrem intervenção e podemos dizer que o eixo da maioria das sequências são as pessoas, ou as vozes que conduzem a produção das imagens. Em *Doméstica*, na sequência 6, enfatizamos que a encenação da empregada Flávia é mais livre do que as demais, não percebemos constrangimento diante da câmera. Na sequência 4, a personagem Gracinha também se inflexiona para câmera com liberdade e expõe suas emoções de forma eloquente⁷⁵. Já os adolescentes, portadores da “imagem-câmera” (RAMOS, 2008) são todos, sem exceção, encenadores de si com propriedade. A sequência 1 é um resumo do que acontecerá nas demais sequências corroborando tal ideia; o adolescente se posicionando diante da câmera, que está apoiada em um tripé, em seguida, se apresenta e fala sobre a empregada que trabalha em sua casa. A dinâmica determina a relação de poder unilateral estabelecida pelo dispositivo no ato da gravação, os jovens fotografando e dirigindo as domésticas. Porém, como explicitado anteriormente, recai sobre tal relação outra relação de poder superior a esta: a do cineasta selecionando quais imagens serão válidas para o filme.

Em *Pacífic*, a *mise-en-scène* é uma constante na obra, tendo em vista a ausência do

⁷⁵ Comentários da sequência 4: nas cenas 5, 6, 7 e 12 a tônica está na relação de amor que possui com o futebol, especialmente com o time do Esporte Clube Bahia. Já nas cenas 9 e 13 destaca que sua vida privada é marcada por problemas pessoais violentos, como a morte do filho assassinado, pelo isolamento familiar e pela subserviência ao trabalho, em que o espaço de descanso muitas vezes é opressor.

diretor na cena. Com isso, os personagens não apenas encenam seus desejos, como também representam tipos que para eles simbolizam a dimensão ficcional de uma glamourosa viagem de navio. Destacamos aqui dois grupos de personagens emblemáticos desta condição: Francisco Thomaz e seus amigos, presentes nas sequências 8 (As cabines II), 14 (O primeiro copo de chope), 27 (*Titanic* à brasileira), 30 (Festa tropical) e 34 (Praia da Conceição); bem como o casal das sequências 17 (Roteirização do navio), 24 (*Mistake number three*) e 25 (*You and I*).

Sobre Francisco Thomaz, especificamente, observamos que as imagens que o acompanham emanam, a maior parte das vezes, dele próprio conduzindo a câmera. Seu direito a performar é livre, enfático, bem-humorado e autoconfiante. O rapaz, mesmo sem saber, acumula as tarefas de ator, diretor de cena e fotógrafo para o filme que viria a se constituir com aquele material particular gravado. Sua atuação, obviamente, é dirigida pelo repertório audiovisual ao qual teve acesso ao longo da vida. Neste sentido, Comolli (2008), em *Aquele que filmamos. Notas sobre a mise-en-scène documentária*, sinaliza lugar de destaque da televisão e da fotografia para a composição de uma memória coletiva e de uma interpretação comum como características das sociedades modernas do século XX:

A fotografia e a televisão conjugadas acenaram para cada um de nós com uma promessa de imagem e, em todo caso, uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena. Uma preocupação moderna: a preocupação com a imagem. Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem seu estoque de imagens para administrar? Nisso somos ricos, evasiva, infinita, mutável fortuna. (COMOLLI, 2008, p. 53)

No caso de Francisco Thomaz, compreendemos que ele consegue elevar esta potência da encenação documentária, mesmo quando está, a todo momento, no primeiro plano da cena, mesmo também quando a tentativa da montagem do filme é desconstruí-lo e objetificá-lo. Se pensarmos que a performance é uma forma do corpo interagir com o espaço e o tempo, com o objetivo de manifestar um sentimento e provocar uma reação no público, observamos como é potente para Francisco Thomaz a ideia do “aqui e agora”, ele vive despudoradamente o instante daquela viagem, ignorando assim qualquer tipo de julgamento que se faça da sua imagem. É esta imagem que sobrevive para além do documentário.

Já o casal das sequências 17, 24 e 25 pode ser associado a duas tratativas da encenação, a “encenação em profundidade” e a *mise-en-abyme* (encenação em abismo). Bordwell (2013) aponta a “encenação em profundidade” como um dos elementos centrais da *mise-en-scène*, e não se trata apenas de uma profundidade visual do quadro, relativa ao campo fotográfico, mas também à dimensão dramática do ato encenado. Por um golpe de sorte, as sequências 24 e 25 se passam em um salão no interior do navio, o que favorece a composição

cenográfica. A distribuição dos móveis vazios no espaço permite um olhar em perspectiva para a ação dos personagens. Do ponto de vista da ficção, o corpo que se move na sequência é solitário, ele emula reflexões, em acordo com o ritmo da música, mas sabemos que ele também interage com o corpo que grava a cena, detentor de total intimidade para que se crie o clima lírico das duas sequências.⁷⁶

Ainda assim, a questão fotográfica para a “encenação em profundidade” também pode ser considerada determinante para a dinâmica que se estabelece na cena. O posicionamento da câmera, os enquadramentos, ângulos e até mesmo a escolha das lentes e da iluminação contribuem para que o personagem, ou a interação entre os personagens, crie uma atmosfera simbólica para o espectador, fornecendo dados que serão decodificados para a compreensão do sentido daquelas imagens.

De acordo com Bordwell (2013), trata-se de um entendimento sobre a *mise-en-scène* de influência europeia, em contraponto à abordagem americana desenvolvida por Griffith, durante a primeira e a segunda década do século XX, mais associada ao conceito de decupagem da cena em planos, contribuindo para a evolução rítmica da narrativa e consolidando um padrão de montagem ocidental, calcado no modelo hollywoodiano. Bordwell (2013) explica a origem histórica entre as cenas longas, do início do século, e as cenas decupadas, aqui compreendidas como mais recortadas dentro da ação, objetivando a ênfase nas expressões e gestos que poderiam se perder nos planos longos, de tomadas abertas.

⁷⁶ Voltemos à descrição das cenas 24 e 25:

Sequência 24 (38:33 a 40:49) – *Mistake Number Three*.

A sequência retoma a dinâmica da cena 1 apontada na sequência anterior, mas desta vez com os personagens da sequência 17. Em plano-sequência, sob o som ambiente da música *Mistake Number Three*, da banda dos anos 1980 *Culture Club*, a câmera enquadra em plano americano o marido sentado. Em seguida, é travada uma performance digna de uma marcação dramática. Ele se levanta e se dirige à janela, em plano aberto. A câmera se aproxima e, em plano fechado, o observa de perfil olhando para o mar. Após 35 segundos nesta posição, ele caminha pelo bar, a câmera o segue. Ele abre um pouco as cortinas e se senta ao piano. A câmera se aproxima e ele dá início a uma espécie de playback da canção ao piano. Plano fechado, ele canta e sorri para a câmera. A câmera é posicionada em cima do piano e provavelmente quem filma, a esposa, decide se juntar a ele na imagem, ela o abraça, o beija e sai de cena.

Sequência 25 (40:50 a 42:47) – *You And I*.

Aqui há inversão da câmera pelo casal da sequência anterior. Agora ele filma enquanto ela encena para a câmera. Sob o mesmo clima da sequência anterior, outra canção oitocentista, *You And I* (Eddie Rabbitt & Crystal Gayle), toma o primeiro plano da narrativa. Na imagem inicial, há certo indiscernimento na procuração do foco, borrões em cinza e azul até que a câmera estabiliza e vemos o mar e o céu. Em movimento panorâmico ele retorna para dentro do bar e a vemos sentada, em plano aberto, em perspectiva entre outras mesas. Ele então experimenta um primeiríssimo plano em *zoom in* e *zoom out* do rosto dela. Corte para retomar a cena dela sentada em plano aberto. Ela, agora de óculos escuro, levanta-se e abre a cortina do bar para observar a visão da janela. Depois decide fechar a cortina e deitar-se no sofá. A câmera a observa *emplongée*.

A montagem, porém, realmente deu aos produtores mais liberdade para ajustar o andamento do filme e omitir e reordenar planos. Sendo uma vantagem durante a produção, o corte em continuidade permitia também uma sintonia fina do filme na pós-produção.

A justificativa racional mais comumente oferecida para a decomposição de uma cena em vários planos, como poderíamos esperar, era que isso garantia que a atenção do público se fixasse no pedaço de ação adequado. [...] Com o domínio da *découpage*, ficou mais fácil para os diretores menos habilidosos comunicar a história. (BORDWELL, 2013, p. 270)

Ressaltamos, contudo, que este momento histórico para o cinema, final da década de 1910 e ainda nas décadas de 1920 e 1930, à qual se refere Bordwell (2013), é bastante frutífero para o desenvolvimento das vanguardas estéticas de montagem, em que coexistiram Griffith e os russos Eisenstein, Pudovkin e Vertov⁷⁷, por exemplo. Além disso, foi um período de transição do cinema silencioso para o sonoro. Desta forma, ainda que as músicas diegéticas das sequências 24 e 25 sejam influenciadoras do clima estético das ações, não há diálogo falado entre o casal, há uma câmera para mediar a relação, o que contribui para este tipo de encenação. Apesar de sofrer alterações ao longo da história, a “encenação em profundidade” influencia até os dias atuais o modo como os documentários constroem seus campos de força para a atuação.

Sobre a “encenação em profundidade”, atrelada ao conceito de “*encenação em abismo*”, vejamos alguns frames das sequências 24 e 25:



Pacific: sequência 24, frame 1.



Pacific: sequência 24, frame 2



Pacific: sequência 24, frame 3

⁷⁷ A relevância dos diretores/montadores de vanguarda do início do século XX será explorada no capítulo seguinte.



Pacific: sequência 25, frame 1



Pacific: sequência 25, frame 2



Pacific: sequência 25, frame 3

O professor André Brasil (2013) defende que a *mise-en-abyme* (encenação em abismo) acaba por promover o antecampo, um espaço performático característico de determinados tipos de documentários brasileiros contemporâneos, a exemplo de *Doméstica*, *Pacific*, além de *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009) e *Bicicletas Nhanduru* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2012). O antecampo operaria como um olhar para a ética cinematográfica a partir do espaço, sendo esta uma relação estilística própria de determinadas obras, explica:

Espécie de fora de campo mais radical situado atrás da câmera (Aumont, 2004, p. 41), o antecampo funciona de maneira diferente no filme de ficção e no documentário. No primeiro caso, ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação); no segundo, será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação. Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diagético). (BRASIL, 2013, p. 579)

É neste sentido de proporcionar um diálogo entre a câmera e a cena ou, dito de outro modo, entre “o” câmera e “a” personagem, que se estabelece a encenação em abismo, um jogo duplo de representação em que não importa a determinação do que é campo em si, tudo se transforma em campo, inclusive, o extracampo, agora transforma em antecampo. Trata-se de uma ética anti-ilusionista em que é explorada a capacidade da *mise-en-scène* em gerar

dialogismo e reflexividade, segundo Brasil (2013).

A dupla representação, neste caso, atende a encenação do casal das sequências 24 e 25 porque confere um status de pertencimento àquele universo simbólico criado por eles, um consenso imagético em torno de uma brincadeira afetiva. Brasil (2013) observa ainda que em *Pacific* a proposição da imagem é tautológica, uma vez que quem filma é também o objeto filmado, a exemplo dos casos em que temos a câmera em *selfie*. Deste modo é que surge a importância da montagem nestes filmes, diz ele:

Eis, assim, um modo da montagem que se vincula estreitamente ao regime performativo: quando as imagens são feitas pelos próprios sujeitos filmados, quando o olhar coincide tautologicamente com aquilo que olha, quando o antecampo – espaço do ponto de vista que estaria excluído da cena – é absorvido pelo campo, caberia à montagem reinstaurar à distância. [...] Mas o mais revelador em ambos os trabalhos – *Pacific* e *Doméstica* – é o fato de que, em qualquer filme, mesmo que o diretor se retire, recue para um antecampo invisível, não implicando-se em cena, mantém-se ainda um olhar, que organiza mundo do filme. Se ele não está presente na mise-en-scène, retornará na montagem. Assim como em *Pacific*, no filme de Mascaro, a montagem será esse ponto de cruzamento entre ética e estética, que exige, sem esquivas, uma implicação. Os diretores são responsáveis pelo filme – pelas aproximações e distâncias que ele toma: mesmo que recuado no espaço de síntese da montagem, o olhar que observa o outro expõe irremediavelmente a si próprio. (BRASIL, 2013, p. 595-596)

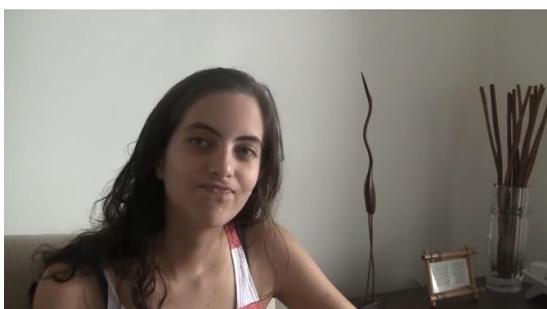
Neste sentido dado por Brasil (2013), dois aspectos são relevantes e merecem destaque na análise: primeiro, a montagem reinstaura a distância que existe entre a câmera e o campo para filmes com esta natureza de produção; segundo, o olhar que observa, expõe a si também, seja o olhar da câmera ou o olhar da montagem. Vamos analisar tais assertivas em alguns trechos do filme *Doméstica* exemplificados abaixo:



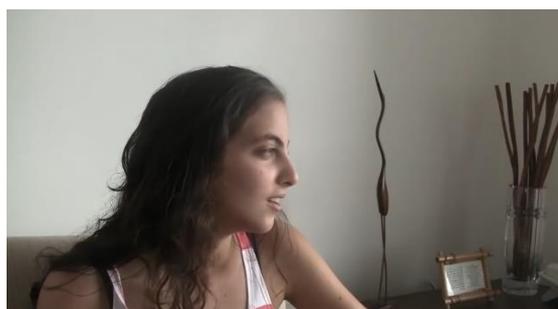
Doméstica: sequência 3, frame 1



Doméstica: sequência 3, frame 2



Doméstica: sequência 3, frame 3



Doméstica: sequência 3, frame 4



Doméstica: sequência 8, frame 1



Doméstica: sequência 8, frame 2



Doméstica: sequência 8, frame 3



Doméstica: sequência 8, frame 4

Nas duas sequências, tanto a 3 como a 8, há uma intermitência que se repete entre o olhar para o campo (a câmera) e o fora de campo, gestos de improviso de quem experimenta o uso da câmera em sua própria intimidade. Em ambas as sequências os adolescentes buscam um sentido para suas ações – amarrar o cabelo e tocar violão entram em choque com a ideia do “o que eu quero mostrar sobre mim” com “o que realmente eu sou capaz de fazer”. As sequências são breves, mas contém um tempo interno que amplia os conflitos dos adolescentes e permite

que o espectador consiga reconhecer também esta dimensão humana, juntamente com os silêncios e pausas ensurdecedores das empregadas, lançando o filme a um patamar além dos conflitos sociais, ainda que este tema seja preponderante para a existência da narrativa, mas acaba por construir também outros níveis de realidade “abismados”. Os frames selecionados para a sequência 8 são partes de dois momentos distintos do jovem Felipe (vide a diferença da camisa e localização dos frames na sequência), mas, ainda assim, guardam consigo a mesma inclinação gestual e reflexiva da procura por uma representação de si, afora quem “entrevista” a doméstica Lucimar. Se a teoria da narrativa em abismo fala em espelhamento, podemos considerar, nestes filmes, a câmera e principalmente seu visor como os mais preciosos espelhos de uma geração.

Ainda no trato da *mise-em-scène* documentária, Comolli (2008) identifica tais gestos como parte de uma *auto-mise-en-scène*, termo cunhado pela antropologia fílmica, a partir de Claudine de France (1982).

Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado. (FRANCE apud COMOLLI, 2008, p. 330)

Comolli (2008) amplia a visão da antropologia fílmica para outros filmes do tipo documentário que se propõem a refletir sobre a relação do sujeito filmado com a câmera, pois, para ele, é a *mise-en-scène*, de um modo geral, que consegue estabelecer a relação do cinema com o mundo. Esta relação envolve necessariamente a presença do corpo em cena. “Quando meu olhar volta para mim, eu me torno objeto. Essa volta do olhar para si mesmo me coloca em cena” (COMOLLI, 2008, p. 83), um movimento que, ao mesmo tempo em que objetifica o corpo, também o subjetiva, já que somos dados a refletir sobre as camadas que existem nesta presença que envolve realidade e memória, ou seja, nuances abstratas de tempo e espaço que se imprimem na imagem e no som. Se compararmos documentários tradicionais, compostos por entrevistas em plano fechado, em que temos apenas *talking heads*, e documentários de dispositivo, a exemplo de *Pacific* e *Doméstica*, perceberemos como há uma disposição na montagem para o tempo daquelas imagens que muitas vezes parecem apenas repetições e ensaios de intenções, mas que suportam um alto grau de subjetividade que outros filmes, ainda que captados por profissionais, não conseguem extrair. Tais imagens e sons amadores produzem um éter eloquente de pessoas comuns e é nisto que reside e torna também tão fascinante observar turistas de classe média em um navio, adolescentes registrando suas

empregadas e as próprias domésticas oferecendo para o espectador a sua face e seus corpos mais resignados perante a vida. Enlaça Comolli: “Como abordar essa estranha noção de *auto-mise-en-scène*? Perguntemo-nos como o cineasta poderia não enfrentar *a questão do outro*” (COMOLLI, 2008, p. 84), um paradoxo que confere ao cinema a sua condição de existência enquanto expressão artística.

Capítulo 5 – Montagem e/ou edição: o efeito do filme ensaio no documentário presente na cultura digital

Se no capítulo anterior problematizamos as determinações conceituais que cercamos filmes que escapam da produção de imagens e sons roteirizadas e que, mesmo assim, não se satisfazem com o termo “filmes de não ficção”, já que constatamos que a encenação é condição de existência da imagem, por fim, propomos discutir o incômodo abandono da palavra “montagem” por “edição”, nesta passagem entre película e fita magnética (eletrônico) para o digital empregado no século XXI. E, a partir de tal mudança, pensar sobre a hibridização do documentário com o domínio do filme-ensaio.

Para isso, começaremos com algumas questões trazidas pelo professor espanhol de História do Cinema, Antonio Weinrichter, em *Metraje Encontrado* (2009). Sobre o assunto é importante mencionar porque neste texto não nos abrigamos no conceito do *found footage*, apesar de Weinrichter associar a prática ao que ele denomina de *cine de material encontrado*. Sabemos que o termo *found footage* remonta e se oferece como ponto de partida ao cinema documentário (Weinrichter, 2009) – desde as imagens guardadas até as imagens de eventos de guerra e cine-documentários – e, mesmo que encontremos casos comerciais também de *found footage* no cinema ficcional, ou mesmo no cinema experimental, também se utilizando de tais imagens encontradas, não localizamos o termo como fonte de origem ao que vamos tratar no tripé da relação entre documentário, montagem/edição e ensaio, pois, neste sentido, o que está em jogo é o processo histórico de apropriação de imagens, tão natural quanto o surgimento do próprio cinema. Enfatiza ainda assim o professor: “A esta situación há que acrescentar a variedade e complexidade das estratégias de citação mais ou menos literais, recorrentes desde que o cinema *começou a ter consciência de si*” (WEINRICHTER, 2009, p. 14, tradução nossa)⁷⁸.

Deste modo, tal construção reflexiva encontra na (in)segurança de outro domínio cinematográfico a capacidade de dialogar com o processo indiscernível de nomeação para este tipo de material que é o filme ensaio. Ainda assim, não estamos criando um lugar de proposições solucionáveis, mas um lugar de encontro das imagens, e mesmo dos sons, com a própria complexidade do digital na cultura pós-moderna.

⁷⁸ No original: a esta situación hay que añadir la variedad y complejidad de las estrategias de citación más o menos literal, recorrentes desde que el cine *empezó a ser consciente de sí mismo*.

5.1 (In)determinando montagem e edição: conceitos e origens

Weinrichter (2009) chama atenção que a prática da compilação é contrária à ontológica imagem documental *baziniana*, que possui vocação objetiva e de evidência. Isto não quer dizer que se trata de uma imagem falsa, mas de uma imagem que diz além do que se vê. É este caráter que interessa neste tipo de recurso dispositivo.

Essa condição “subversiva” do filme de compilação é o que o leva a ser negado pela instituição documental e o que, ao mesmo tempo, o vincula a outras práticas que favorecem a montagem. (WEINRICHTER, 2009, p. 36, tradução nossa)⁷⁹

Já reiteramos algumas vezes ao longo desta análise que os filmes em questão, *Pacific* e *Doméstica*, desde a sua pré-produção foram elaborados enquanto obras de compilação, pela ausência física do realizador na cena. Porém, sabemos também da presença imanente, extracorpórea dos diretores, pelo simples ato detonador da edição. A “condição subversiva” de tais longas é critério de existência que os inserem em uma cultura audiovisual híbrida, multiplataforma e virtualizada.

Como também já abordado em capítulo anterior, o vídeo, meio de produção desde o final da década de 1960 encontrou sua correspondência em potencial ao final dos anos 1980 e início de 1990, favorecendo a versatilidade estética e, sobretudo, o tempo de resolução dos processos de edição. Assim, desembaraçar o conceito de montagem e edição é, em primeiro lugar, delimitar um ponto de virada técnico entre processos, pré-vídeo e pós-vídeo. Em segundo, é voltar a embarçá-los definindo a edição como parte da montagem, um contido no outro apenas em sentido unidirecional, edição contida na montagem, devolvendo então este recurso do cinema ao seu caráter poético.

Podemos considerar que o termo **montagem** está relacionado ao cinema clássico e moderno em função dos modos de produção e aos equipamentos disponíveis à época, neste caso, mesas de montagem – entre as marcas mais conhecidas e também a invenção pioneira, datada em 1924, a norte-americana Moviola, desenvolvida pelo engenheiro holandês Iwan Serrurier. Contudo, se considerarmos que o cinema já antes de 1924 possui a fase de pós-produção com o trabalho do montador, capaz de, artesanalmente, dispor de tesoura, cola e roldanas, cortar, colar, logo, alterar a ordem dos fotogramas presentes no mesmo rolo, ou em diferentes rolos de películas, já estamos tratando da montagem em si.

⁷⁹ No original: Esta condición ‘subversiva’ del film de compilación es lo que le ha llevado a ser negado por la institución documental y lo que al mismo tiempo le emparenta con otras prácticas que privilegian el montaje.

Ainda assim, o reconhecimento da mesa de montagem como ferramenta tão essencial, quanto a câmera de filmar e seu projetor, são necessários para o que se compreende como arte cinematográfica, que surge em meio ao resultado de uma transformação das relações de vida em sociedade dada pela industrialização. Além disso, o ato da montagem abriga uma história própria intimamente ligada ao conceito de realização. Não é possível falar das vanguardas artísticas do início do século XX, sem mencionar o arcabouço não só fílmico como teórico de Sergei Eisenstein, por exemplo, em seus tratados sobre o sentido e a forma do filme, que resultaram nas teorias sobre a montagem de atrações, a montagem métrica, a montagem rítmica, a montagem tonal, a montagem atonal e a montagem intelectual.

Sabe-se que o meio básico (e único) que levou o cinema a adquirir uma força tão poderosamente emocional é a *montagem*. A confirmação da montagem como o principal instrumento de causar efeito, se tornou um indiscutível axioma sobre o qual a cultura mundial do cinema foi construída. (EISENSTEIN, 1928, 2002, p. 225)⁸⁰

E quando falamos na escolha do corte para tratar do movimento no filme documentário, especificamente, a montagem se torna ainda mais “atrativa” quando observamos o trabalho de Esther Shub, cineasta e montadora, contemporânea do círculo popular masculino do cinema russo construtivista da década de 1920, colaboradora de roteiro de Eisenstein nas obras seminais *Greve* (1925) e *O Encouraçado Potemkin* (1925). Seus trabalhos com materiais de compilação, aqui sim, *found footages* de imagens de guerra retrabalhados em cine-jornais, são propagações dos discursos da monarquia absolutistas e da revolta popular tão envolventes, se pensarmos *A queda da Dinastia Romanov* (1927), quanto a técnica estética-cartesiana desempenhada por Leni Riefenstahl, em *O triunfo da vontade* (1935), na Alemanha nazista. Ambas construíram, nestes casos, verdadeiras odes políticas capazes de tensionar a combinação entre planos e elevar a montagem a uma condição primeira para a existência de discursos cinematográficos.

Então, montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte é o conflito (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a *célula* da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do conflito.” (EISENSTEIN, 2002, p. 43)

Neste sentido, Eisenstein explica que a combinação entre planos não é da ordem da ligação, como preconizou seu amigo e professor, Pudovkin, ou mesmo em acordo com a teoria de outro contemporâneo, Kuleshov, sobre montagem em analogia ao processo mecânico

⁸⁰ Citação extraída de AVELAR, José Carlos. *A forma do filme/Sergei Eisenstein: apresentação, notas e revisão técnica*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

de repetição, “parafuso a parafuso, tijolo a tijolo”, mas sim da ordem da colisão. Baseado em estudos sobre a cultura milenar japonesa, tanto da literatura, como do desenho e do teatro, o russo desenvolveu um tratado que ele menciona como método ideográfico para explicar a função da montagem.

Em sua análise preconizou uma espécie de aforisma para definir que, se hieróglifo é palavra e ideograma (conjunto de hieróglifos) é conceito, então isto é montagem. “Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*” (EISENSTEIN, 2002, p. 36). No entanto, é preciso estar alerta à sua interpretação quanto à palavra “combinação”, já que destaca em itálico as palavras “descritivos” e “intelectuais”.

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.[...] da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito. (EISENSTEIN, 2002, p. 42)

A colisão e o conflito, para o cineasta e teórico, estão relacionados com elementos políticos, fotográficos e sonoros. Esta junção determina um lugar para a montagem que faz do cinema em que ele acredita uma representação do pensamento, que não deve se preocupar com o naturalismo e com o valor narrativo da estética comercial em vigor à época, mas que funcione como um catalisador de mudanças estruturais para seu tempo. “O realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social”. (EISENSTEIN, 2002, p. 40)

Em seus estudos artísticos sobre a cultura japonesa que contribuíram para um pensamento sobre a montagem cinematográfica, tanto na elaboração de haikais, como nas gravuras e nas máscaras do teatro Nô, descreve como importante também para sua percepção, a proporção dos planos para a exaltação da linha, da expressão ou da não expressão no quadro ampliado, sendo tais escolhas, formas ideológicas. Ou seja, atribui à questão do enquadramento fotográfico e da luz, um valor irrestrito para determinar a montagem. E, ainda que o cinema sonoro fosse apenas um processo em desenvolvimento na época em que escreveu o tratado, já antecipava a acústica como sendo um elemento imprescindível para o conflito no plano.

De todo modo, conseguiu avançar em definições práticas em relação à imagem, determinando assim dez tipos de planos em colisão: (1) conflito gráfico, (2) conflito de planos propriamente, (3) conflito de volumes, (4) conflito espacial, (5) conflito de luz, (6) conflito de tempo, (7) conflito entre assunto e ponto de vista, (8) conflito entre assunto e sua natureza espacial, (9) conflito entre um evento e sua natureza temporal e (10) conflito entre experiência

ótica e acústica. Cria-se assim, na visão do russo, uma sintaxe do cinema⁸¹.

Podemos dizer que esta experiência da colisão e do conflito pode ser experimentada em *Pacific* no conjunto dos seguintes trechos: sequência 34 (Praia da Conceição), cena inflexiva (imagem cínica) e sequência 35 (abertura dos ninhos de tartarugas). Esta combinação em sequência nos oferece, de forma quase imperceptível, em função dos apenas 7 segundos da cena inflexiva, um corte na função intervalar entre as demais sequências que quebra a lógica narrativa despreziosa das imagens originais, traduzindo-se em um (2) conflito de planos propriamente.

O nome dado à cena, inclusive, guarda eco no que o pesquisador Carlos Segundo (2016) chamou de documentário inflexivo, um modo particular de agenciar a relação entre personagens e diretor. O corte é fundamental para pensar tal estrutura fílmica que, em função dos seus procedimentos de criação, a exemplo do dispositivo, envolve diversas instâncias da imagem e do som em sua interpretação – por que a cena é colocada naquele momento do filme? Qual a verdade que se busca com o riso cínico? Qual quebra narrativa a cena propõe, se não o choque e o conflito? “Acreditamos que o corte, a inflexão, necessariamente tem que se dar sem aviso prévio, e quando ela surgir tem que, realmente, dobrar o filme.” (SEGUNDO, 2016, p. 301)

Como exemplo, ele trabalha com filmes de terceiros, *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, e *Filmefobia*, de Kiko Goifman (2008), mas também com realização própria, *Turn off* (2013), em que os personagens chamados então de “apropriados” servem a este tipo de estrutura. Na cena inflexiva do filme *Pacific* existe um único personagem que representa tanto a quebra paradigmática com a realidade como também representa a voz do autor.

O documentário inflexivo sempre apresenta uma camada mais direta, superficial e de fácil acesso ao espectador. Mas gradativamente essa camada vai se dissolvendo, se tornando translúcida, proporcionando com isso a visualização de uma nova camada que irá então se sobressair àquela. É na inflexão que essa camada se desfaz; é com a inflexão que passamos a compreender o interesse pessoal do diretor com aquela obra. (SEGUNDO, 2016, p. 292)

Em *Doméstica* também localizamos tal operação de corte, nas cenas 8 e 9 descritas na sequência 5 (Helena). Aqui, observamos um esforço da adolescente em exhibir o investimento da família para a chegada da recém-nascida, filha da empregada. Em oposição, o depoimento da mãe da adolescente que diz não saber por que deixou a funcionária grávida sozinha no hospital no dia do parto, um tipo de (7) conflito entre assunto e ponto de vista.

⁸¹ Para informações ampliadas das definições elaboradas por Eisenstein ver *A Forma do Filme*, 2002.

Outro contemporâneo soviético aos cineastas russos mencionados acima, e de forte contribuição para a teoria da montagem documentária, foi Dziga Vertov que propôs uma radicalidade no ato da sua construção fílmica por meio do suporte da pós-produção. Em oposição à herança trazida por Eisenstein quanto aos seus estudos sobre a contribuição de outras linguagens artísticas para o cinema, sobretudo no que tange respectivamente ao roteiro, à dramaturgia e ao início de um teatro musical, Vertov expõe a quebra desses elementos como determinantes ao ritmo do filme, deixando a cargo do “movimento das coisas” tal existência. Assim, institui as bases do cinema verdade (kinopravda) em seu manifesto de 1922.

Nós depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas. (DZIGA VERTOV in XAVIER, 1983, p. 248)

O ritmo como movimento, na concepção de Vertov, está dado pela velocidade atribuída sempre ao primeiro plano da imagem. É nele que se estabelece, na sua visão, a geometria capaz de articular discurso e poética cinematográfica.

Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado.

Que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens, eis o que se pede da montagem.

[...]

Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos. (DZIGA VERTOV in XAVIER, 1983, p. 250)

Talvez seja importante destacar com isto que, apesar da velocidade muitas vezes ser uma associação ao rápido, para tal teoria, velocidade da imagem é sinônimo de planos contínuos para que o movimento natural dos homens e máquinas retratados fossem dignos da força pujante de uma sociedade industrial em ascensão, algo fascinante para o momento político em questão, início da União Soviética. Homem e cidade aqui formam uma simbiose orgânica, tratados futuramente como filmes do tipo sinfonias urbanas. E era, ao mesmo tempo, uma quebra com a noção de contiguidade da montagem, em função de uma narratividade. A narratividade roteirizada representando o modo capitalista e comercial de produção e uma não narratividade, expressa pela vida e pelo registro de improvisado, representando um modo socialista de produção.

A questão da velocidade, tanto em modo acelerado, como em modo retardado, para

tal contexto, são experimentos da ordem estética da montagem ainda pouco precisos naquele período, já que as câmeras haviam evoluído pouco desde o surgimento do cinematógrafo. Além disso, não havia se estabelecido o parâmetro de 24 quadros por segundo para representar um segundo de movimento, por isso, aos olhos de hoje, as imagens daquele início do século XX ainda ganham uma aura ingênua e cômica de um acelerado das imagens, pois as câmeras operavam com a velocidade de 14 a 16 quadros por segundo. Ainda se tratava de equipamentos mecânicos, robustos, pesados e de complexa logística temporal de revelação do filme fotográfico. Neste sentido, o processo de montagem, como explicado anteriormente, se assemelhava ao processo da edição, isto quer dizer, se dava, em maior parte, no ato da gravação. O ápice deste pensamento elaborado por Vertov está no seu canônico filme *Um homem com uma câmera* (1929).

Contudo, ao mencionar este filme, sabemos que existia também a exploração de recursos como divisão da tela em duas imagens, a partir de lentes prismáticas, sobreposição, ângulos invertidos, congelamento e aceleração da imagem, mas, ainda assim, estamos diante de uma anotação histórica sobre criação artística que ele chama de “frases”, algo apontado na citação acima e que só ganha sentido se tais “frases” forem articuladas de forma reflexiva através de intervalos. É como se ele perguntasse: o que se quer dizer com os intervalos dos movimentos?

Para Vertov e sua equipe (os Kinoks) – já que seu nome aparece de forma muitas vezes isolada nesta teoria, porém, seu esforço contava com o trabalho do seu irmão e fotógrafo Mikhail Kaufman e da sua esposa Elizaveta Svilova – as frases (que poderíamos chamar de tomadas, mas não de cenas, já que expressa em seu Extrato do ABC dos Kinoks que cena é um desvio teatral), devem ser preservados como valiosas unidades significantes de toda uma estrutura política dada pelos intervalos dos movimentos. Além disso, o arranjo das frases acontece em todo o processo que se dá ao longo das três fases de concepção do filme, da pré-produção à pós-produção, por isso seu valor superior à montagem clássica, o que seria algo meramente técnico. “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 o processo de sua fabricação.” (DZIGA VERTOV in XAVIER, 1983, p. 263)

A concepção do Cine-Olho é basilar para o cinema de Vertov. De início atribui à câmera o valor irrestrito do cinema que se propõe contrário à norma comercial. Utilizando-se da ideia de máquina como extensão do corpo humano, define que a câmera é mais do que o olho, pois ela é capaz de construir um “novo homem”. Reside nessa elaboração uma visão futurista sobre o poder da sétima arte. Ademais, a câmera não está obrigada a ser cópia do que se vê, ela

vai além das condições espaço-temporais, colocando o espectador em contato com um mundo desconhecido pelas condições naturais do olho humano.

A definição do Cine-Olho é revolucionária para a teoria da montagem, pois é capaz de refletir tanto sobre os limites objetivos das ferramentas de trabalho do cineasta – roteiro, câmera e mesa de montagem – como sobre os subjetivos em relação ao discurso proferido pelo arranjo infinito de tais elementos, já que quando ele fala em Cine-Olho, como já dito, não significa apenas o ato da gravação, mas sim, todo o processo de realização. Afinal, o que está posto em suma é:

O que fazer com a câmera? Qual o seu papel na ofensiva que lanço contra o mundo visível?
 [...] 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, eis a tarefa mais difícil e capital que se apresenta ao autor-montador. (DZIGA VERTOV in XAVIER, 1983, p. 261-265)

Como adendo, Vertov ainda chega a iniciar uma definição sobre o papel e o valor do som no cinema. Em continuidade ao Cine-Olho, fala em Rádio-Olho. Explica que rejeita a música no cinema, mas não o som, ou seja, acredita em um cinema sonoro não encenado, ao deixar fluir, ao deixar captar em direção ao que se pretende enquanto *kinopravda*, enquanto cinema verdade.

Porém, o cinema dos Kinoks, apesar de deixar sua marca histórica para a teoria da montagem, imprimiu igualmente uma marca estética de complexa compreensão ao seu próprio público, as massas soviéticas. Um dilema que se mostra frequente no campo artístico. Ao mesmo tempo em que vemos uma radicalidade em sua proposta de definição do cinema como quebra da herança identitária de outras linguagens artísticas, também observamos uma dificuldade do público em interagir com tais obras questionadoras da própria técnica. Em oposição a isto, voltamos a Esther Shub que, nas palavras de Weinrichter (2009), soube utilizar as imagens de forma ressignificadora e, ao mesmo tempo, mercenária em favor de uma nova estética amparada na montagem e nas imagens de arquivo.

Sobre a *Queda da Dinastia Romanov* (1927), mais uma vez, aponta: “Vemos então que o método de Shub é justaposição, contraste, ironia, para sublinhar neste segmento a diferença de classe entre os poderosos e os oprimidos.” (WEINRICHTER, 2009, p. 44, tradução nossa)⁸². O trabalho dela se opõe ao de Vertov na medida em que não atribui valor documental

⁸² No original: Vemos entonces que el método de Shub es la yuxtaposición, el contraste, la ironía, para subrayaren

à fragmentação, mesmo trabalhando com material de arquivo, ou seja, de terceiros. Seu trabalho era melhor compreendido pelas massas do que o trabalho de Vertov, considerado mais formalista e subjetivo. O dela, em função das longas tomadas, distorceria menos o sentido semântico das imagens. “A maioria dos filmes de compilação demonstra que o ponto de vista pessoal supostamente intrínseco na imagem original individual não se traduz no ponto de vista do filme geral em que aparecem” (WEINRICHTER, 2009, p. 47)⁸³. Trata-se de um jogo arriscado para o campo artístico, pois ao mesmo tempo em que detalha a forma, questiona a real necessidade da interpretação do conteúdo, colocando assim o documentário em um lugar incômodo de sempre ter que se defender ou se explicar sobre um lastro de subjetividade.

Logo, ainda em retrospecto histórico, o autor espanhol diz que a “cultura da alusão” ou a “prática da apropriação” não é algo próprio da pós-modernidade, mas sim, um recurso cínico utilizado desde o princípio do cinema associado a um caráter (de certa forma) mercenário da montagem. E que este tipo de apropriação, chamada também por ele de “remontagem”, nada mais é do que um tipo de montagem, com duas funções possíveis: se mostrar, aparecer ou passar despercebida. No cinema comercial podemos, em geral, atribuir ao sentido de passar despercebida; no cinema não comercial, se tornar evidente. E, apesar desse esforço coringa de estar à disposição de um discurso, ainda assim, não deixa de ser um tipo de técnica de montagem, ou seja, ela se imprime com uma vontade estética e semântica mais ampla, do que simplesmente uma montagem paralela, por exemplo (WEINRICHTER, 2009, p. 25).

Ainda na visão do autor espanhol, tal efeito “mercenário” cabe bem e originalmente em todos os domínios, do ficcional, passando pelo documental, pelo experimental até se transformar no filme-ensaio, uma prática de reuso (BRENEZ, 2000 apud WEINRICHTER, 2009) por excelência. Mostra ainda que a descoberta “mercenária” das imagens reconstruídas nos filmes de atualidade – obras documentais sobre guerras do proto-cinema – que tanto interessavam ao público, acabou dando origem ao cinema de ficção. E classifica que foi a partir do experimento de Edwin S. Porter – acrescentar imagens encenadas ao projeto *A vida de um bombeiro americano* (1903) com o objetivo de dar sentido (princípio da narratividade) ao “filmeto” – que a compilação resultou na fonte de surgimento da própria montagem, sendo assim, neste caso, como elemento de continuidade (WEINRICHTER, 2009, p. 38-39).

O valor mercenário da imagem é algo extremamente atemporal e amoral, na visão de Weinrichter. As imagens ora produzidas durante as guerras como imagens de propaganda

este segmento la diferencia de clase entre poderosos y oprimidos.

⁸³ No original: La mayoría de los *compilation films* demuestran que el punto de vista personal supuestamente intrínseco en la imagen original individual no se traslada al punto de vista de la película global en la que aparecen.

tinham um valor genérico, pois poderiam ser montadas em favor do discurso interessado. Bem como tais imagens poderiam ser recicladas a depender do contexto histórico e ideológico, tanto como imagens de propaganda, como de antipropaganda. Este estado “cambiável” das imagens acaba por oferecer um lugar conveniente ao documentário, e que funciona perfeitamente ao método dispositivo, sobretudo em produções de baixo orçamento. Assim, é possível com pouco material existente sempre reciclá-lo em discursos infinitos (*mise-em-abyme*), como já dissemos em capítulos anteriores. Poderíamos pensar, por que não, em um *Pacific* e um *Doméstica* remontados dez anos depois. E então questionar, quem (re)montou, cineastas ou turistas/domésticas? Algo de novo poderia ser acrescentado e respondido ao debate que se estabelece desde o início desta tese.

Porém, o reuso do material de arquivo não eliminaria a simbologia política das imagens que permaneceriam a falar, no contexto brasileiro, de uma classe média aprisionada em seu tempo. É complexo, neste sentido, tentarmos utilizar das referências históricas da teoria da montagem em culturas sociopolíticas diferentes da brasileira contemporânea, sem passar justamente pelo impacto do vídeo em tais obras. As referências técnicas são plenamente cabíveis se adotarmos também um catalisador de transformações anarquistas *made in Brasil* chamado *Manifesto Antropofágico* (1928) e que deságua também no cinema marginal da década de 1970. Práticas de bricolagem sem e com equipamento eletrônico, respectivamente, que influenciaram e influenciam, sem dúvida, na história do documentário brasileiro.

Os filmes em questão, de certa forma, passam pela revisão da herança modernista que ampara no humor, no cinismo e na ironia o contraponto das imagens em colisão de lazes programados e relações de trabalho desiguais. Por vezes, o que se encontra, a partir de tal leitura, é uma violência da representação, o perverso da montagem ou, ainda, a coerência de um canibalismo poético. E profanar, assim, torna-se regra para o trabalho da edição.

Ao mesmo tempo em que *Pacific* e *Doméstica* se colocam nas prateleiras (indexações) do documentário, também marginalizam as fronteiras com a tradição cinemanovista da busca por um ideal de verdade, imprimindo com sátira a edição de mundos em contraste que também desejam se exibir e representar para a câmera uma fantasia da ficção glamourosa que é da ordem do pitoresco. Reconhecemos tal mimese igualmente no cinema marginal como elemento presente no plano. É como diz o personagem bandido de Sganzerla, “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se esculhamba”⁸⁴.

O que podemos considerar, seguindo essa linha cronológica dos anos 1970

⁸⁴ In: *O bandido da luz vermelha*, direção de Rogério Sganzerla, 1968.

enquanto estética influenciadora dos processos de montagem e edição no Brasil do século XXI, é o caráter da virtualidade da imagem na sociedade pós-vídeo. Tendo em vista que havia um problema na condição da montagem em vídeo, complicadora para a liberdade criativa dos processos: a memória dos computadores que iriam armazenar o material captado era insuficiente. Existiam muitas imagens e sons, já que a fita magnética era mais barata do que a película, muitas ideias de colagem, incluindo efeitos visuais e sonoros, mas pequena capacidade de processamento de tais equações. Ou seja, a quantidade de arquivos, antes do vídeo, no documentário, era elemento-chave para construção de filmes de remontagem, mas na sequência passavam pelo entrave novamente da primeira fase de produção, a pré-produção. É preciso decupar o que se pretende discutir desde o início para que não sobre material não utilizado, não ultrapasse planejamentos de conclusão e não encareça a pós-produção. Fazer filmes nestas condições em vídeo também não foi das mais fáceis, sobretudo para aqueles que pretendiam um longa-metragem.

Só então com a chegada dos cartões de memória, no início dos anos 1990, e o abandono das fitas magnéticas, apenas nos anos 2000, é que podemos falar de um cinema digital, abrigado no conceito de **edição**, uma nova revolução para a teoria da montagem. Com os cartões, o cinema deixa de ser uma combinação de imagem e som para se transformar em um arranjo numérico que poderá originar diferentes tipos de dados, entre eles imagens fixas, imagens em movimento e diversas categorias de áudios.

Essa nova memória virtual, mais maleável em relação à sua forma de transmissão de dados, evidenciou a montagem como uma ação da ordem intelectual e a edição como uma ação do processo, pertinente aos múltiplos usos do conteúdo audiovisual e não apenas ao cinematográfico. Além disso, os dois termos também trazem sua diferenciação pela própria origem das palavras: montagem, oriunda do francês, *montage*, e edição, do inglês, *edition*. Ainda assim, ambos pertencentes sempre à etapa da pós-produção e como atitudes dependentes da criação. “A velocidade da edição computadorizada permitirá que a decisão criativa chegue mais rapidamente do que a antiga tecnologia de montagem, mas não tomará as decisões criativas” (DANCYGER, 2007, p. 456), pois esta é uma escolha estética do montador/editor, em parceria ou não com o diretor/realizador⁸⁵.

Por outro lado, na era pós-vídeo, um outro elemento tecnológico que também interferiu nos processos de realização cinematográfica e influenciou a agilidade do processo de edição foi a internet. Com ela, ganha-se onipresença para que diferentes frentes de produção e

⁸⁵ As entrevistas com André Antônio e Eduardo Serrano nos apêndices ilustram os debates, decisões e escolhas de tal ordem que se sucederam durante o processo de montagem dos filmes em análise.

de edição possam ser desenvolvidas. Além disso, a capacidade de armazenagem dos arquivos se expande, oferecendo mais espaço e segurança para o material captado, algo que na era pré-vídeo e vídeo não existiam. E não só isso, a tecnologia fragmentou a edição em especialidades profissionais complexas tanto da ordem da imagem, como do som: efeitos visuais e sonoros, efeitos especiais, mixagem, computação gráfica atrelada à animação, correção de cor, entre outros. Deixamos de pensar sob a ótica da melhor mesa de montagem, da melhor ilha de edição, da melhor máquina, para pensar no melhor software. Mas, é claro, que tudo isso só funcionará a depender de quem pretende manipular a técnica e em favor de que estética, no sentido da não fetichização da técnica.

Assim, com a ampliação das operações na fase de pós-produção, percebemos que a montagem se destaca cada vez mais pela soma e a edição passa ser relacionada com a subtração. A mudança trouxe uma nova perspectiva de pensamento para os montadores habituados com o uso do negativo, como meio linear, pois mesmo com a existência dos copiões em película o que garantia o trabalho em mesa de montagem em formato não linear analógico, sabemos que o material de origem estaria exposto a um desgaste físico e a um tempo maior de conclusão das operações. Com a edição não linear digital, não importa quantas vezes se acessa o material bruto, pois ele não é mais físico e desta forma estará sempre à disposição do processo, tornando-se um material de caráter virtualizado.

Para Dancyger (2007), a montagem cinematográfica, em película, em fita magnética ou em arquivo digital, deve ser pensada enquanto história, teoria e prática. E dentro desta prática encontraremos os elementos técnicos e também os intelectuais, não privilegiando um sobre o outro, pois mesmo na era virtualizada, um processo de edição só acontece em função da montagem. A questão sempre será cíclica e redundante neste sentido: o que se espera deste arranjo? Tão logo, o que surgirá desta combinação matemática e, não menos, subjetiva?

Falamos então neste caminho até aqui da passagem do analógico (século XX) para o digital (século XXI). Neste sentido, as tecnologias presentes em cada período histórico, por vezes dão a entender um apagamento de funções, quando na verdade o que há é uma substituição do físico e, cada vez mais, a conformação do caráter virtual dos materiais, pois sabemos que a virtualidade é uma característica preservada desde o surgimento da fotografia e do som reproduzido mecanicamente, bem como dos processos de pensamento e memória. E, em relação à tecnologia digital, a edição não linear deve estar atenta em si, a quem ela serve como capacidade de transformação estética.

Dancyger (2007) explica que, para filmes com narrativas lineares, a exemplo da ficção do tipo *blockbuster* que se pretende comunicar com as massas, públicos de diferentes

faixas etárias e culturas, mas utilizando uma linguagem de base muitas vezes infanto-juvenil, a tecnologia digital da edição não linear tem avançado muito nos aspectos dos efeitos visuais e da animação, ampliando o resultado catártico da fantasia. Já para as narrativas não lineares, e aqui incluímos os documentários de montagem, o desafio tem sido ainda maior – a que servirá a edição não linear para além do barateamento do processo? Pois, como não há a previsibilidade da montagem, em função da narrativa linear, muitas vezes amparada na jornada do herói, o que existirá é um tema a ser discutido com infinitos arranjos estéticos e não uma história a ser contada.

Este é o potencial estético da não-linearidade: experiências novas e imprevisíveis. Isso nunca acontecerá, no entanto, se a não-linearidade permanecer como um fato tecnológico mais do que uma atitude filosófica e estética. (DANCYNGER, 2007, p. 458)

Porém, o autor defende a ideia de que a não linearidade (narrativa) ganha força com o digital para atender a um público segmentado. Uma espécie de: é preciso surpreender o público é só a edição não linear será capaz de fazê-lo. Também é preciso discordar, neste sentido, pois do contrário seria ignorar toda a história do cinema não-narrativo em seus diferentes domínios, mesmo antes da tecnologia digital.

Podemos dizer que a filosofia da não linearidade a que se refere Dancyger, apesar de mencionar a narratividade, é uma proposta de edição digital. Porém, como se trata de uma tecnologia ainda recente, em relação à teoria da montagem clássica, não se pode localizar ainda sua potencialidade, mas sim, enxergar seu caráter de experimentação.

A narrativa não linear é mais intuitiva do que intencional, mais fortuita do que desenvolvida, mais de sentimento do que de ação. Quando adicionada a um grupo de personagens, a narrativa não linear privilegia a política em vez da psicologia, e a estética em vez da ética. A experiência de uma narrativa não linear também é menos suscetível à *gestalt* dos princípios dramáticos aristotélicos. (DANCYNGER, 2007, p. 460)

Quando no capítulo 1 descrevemos os filmes realizados por Pedroso e Mascaro, após a realização de *Pacific* e *Doméstica* percebemos que o uso muitas vezes antiético das imagens foi abandonado, seja pela exaustão do debate criado em torno do dispositivo utilizado anteriormente, seja pela própria superação estética da técnica empregada. O autor norte-americano aponta algumas formas como a narrativa não linear impacta a edição não linear, baseados na tecnologia digital. Para ele, isto se dará através da expressão e da energia do filme, que podemos traduzir como estilo e ritmo, respectivamente. Ou seja, caberá à decupagem propor ao filme energias micro e macro capazes de subverter o que se espera enquanto

narrativa/edição linear.

De certa forma, a linearidade em *Pacific* e *Doméstica* já estava posta com o material de origem. As imagens amadoras, de caráter privado, seguiram, podemos dizer, dois planos (planejamentos) de gravação, o roteiro geográfico da viagem, em *Pacific*, e a jornada de trabalho ao longo do dia das empregadas, em *Doméstica*. Inclusive, este ritmo se impõe na macro edição também dos filmes, o que confere um estilo linear. O segundo plano são as micro edições particulares a cada personagem, o que torna a viagem interessante para um turista, não será o mesmo para outro; o que importa como imagem para uma doméstica, não será necessariamente a mesma escolha do adolescente que convive com aquela trabalhadora. A questão do ponto de vista se modifica conforme os valores morais, as questões de status e pertencimento e, também, de repertório estético do outro. Contudo, a micro edição já existente do material bruto é que será totalmente recombinaada sob novas perspectivas de subjetividade interessada em tornar esta matéria prima obra cinematográfica, conferindo assim, o que chamamos de estilo do autor.

Os realizadores devem substituir a energia que poderia ser mais facilmente gerada pela narrativa linear. Aqui há um papel importante do realizador e do montador na edição não-linear – encontrar novas fontes para energizar a narrativa. (DANCYGER, 2007, p. 466)

Para Weinrichter (2009), o problema deste cinema de apropriação está em encontrar uma nomenclatura capaz de determinar três instâncias presentes no ato: o ato de apropriação, o trabalho de montagem ou remontagem dos fragmentos e o efeito subsequente de “recontextualização” ou criação de um novo significado/sentido. Além disso, acrescenta que há também a questão do espectador ao entrar em contato com este material já ressignificado.

Com isso, para que não se recaia no perigo de um *looping* interpretativo e infinito do efeito das três instâncias apontadas por Weinrichter, o que geraria de forma já localizada em capítulo anterior, uma espécie de narrativa em abismo (*mise-em-abyme*), identificamos que então a teoria do ensaio fílmico poderá contribuir para o debate sobre o uso da montagem no documentário, na medida em que não importa a origem dos materiais, sejam eles reutilizados ou originalmente produzidos, mas sim, o que se impõe enquanto expressão de pensamento.

5.2 O impacto do ensaio na montagem documentária

Aparentemente, a lei de construção de obras de arte neste caso não pode ser nutrida exclusivamente pelos elementos derivados espontaneamente das emoções, condições e sensações naturais e habituais de um homem, espectador de tal fenômeno.

No entanto, a lei de composição permanece imutável neste caso.

Tais esquemas de composição terão de ser procurados não tanto entre as emoções ligadas à coisa retratada, mas basicamente entre as emoções ligadas à *relação* do autor com a coisa retratada. (EISENSTEIN, 2002, p. 144)

A relação dos realizadores com o tema abordado já é em si uma edição em sentido de pré-produção – quando optam por trabalhar com determinados grupos etários e sociais, em detrimento de outros, bem como o indicativo de pertencimento ou não desta mesma cultura e condição socioeconômica sobre a qual escolhem falar. Assim, a composição criativa se estabelece, a partir de um “eu” que busca sair de si, atravessado por um outro, um objeto de interesse, que inevitavelmente o provoca. É por esta corrente que seguiremos, na busca por entender sobre a capacidade dos artistas/cineastas performarem a si próprios através de suas obras, herdadas dos subsídios de criação do ensaio cinematográfico. Trabalharemos aqui com uma linha cronológica que observa a determinação da montagem como um espectro do filme-ensaio, a partir de discursos proferidos em três referências teóricas: *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), de Timothy Corrigan, *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* (2015), de Francisco Elinaldo Teixeira, e *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (2018), de Gabriela Almeida. Como o impacto de tais teorias vem se apresentando para o cinema documentário, no que tange o papel da composição a partir da edição?

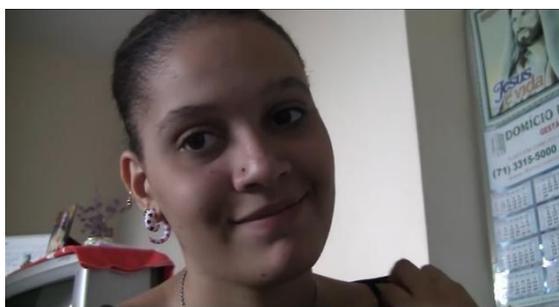
Já em 1940, o cineasta alemão Hans Richter apontou para as relações entre o ensaio e o documentário⁸⁶, atribuindo ao filme documental a função de “dar forma ao conteúdo intelectual”, em crítica ao cinema de ficção voltado ao entretenimento que despontava em oposição às vanguardas artísticas europeias. Para ele, a relação de aproximação entre dois campos, a exemplo do cinema experimental e do cinema documentário, funcionaria como uma busca para dar forma ao pensamento.

Quanto mais vigoroso e independente possa chegar a ser o filme documental e o filme experimental, e quanto maior seja a ocasião em que sejam vistos pelo público geral, mais terão que adaptar-se a um “estilo de tela” em lugar de um “estilo teatral”. Só depois que tenha ocorrido tal transformação do público, o filme de entretenimento poderá seguir. Nessa época dourada, o filme-entretenimento e o filme-arte chegarão a serem idênticos. (RITCHER, 1940, p. 178)

⁸⁶ Ideias presentes nos textos *O ensaio fílmico: uma nova forma do filme documental* e *O filme: uma forma original de arte*.

Em décadas posteriores o tema voltaria a ganhar espaço e novas compilações retrabalham tal relação dinâmica. Corrigan (2015) aponta como um dos elementos importantes trazido ao cinema pela teoria literária do ensaio, a questão das “entre-vistas”, o que equivale à teoria de Bellour (1997) acerca das “entre-imagens”, bem como também apontou Vertov sobre a importância dos intervalos (movimentos entre imagens) para a montagem. A “entre-vista” é dada como um lugar que não se mostra como evidente, mas que sugere uma assinatura do eu, o que na literatura ensaística está relacionada com a condição subjetiva do texto. E, no caso desta construção no cinema, atribui, assim como Vertov e Eisenstein em seus estudos sobre a expressão do teatro japonês, a importância do uso do primeiro plano na tela. Com isso, o autor americano associa, assim, o retrato (a imagem posada), a biografia e o primeiro plano como elementos combinantes para se chegar à subjetividade do sujeito, podendo ser ou não, a depender do uso dos personagens e temas no filme, um viés para um tipo de filme-ensaio⁸⁷.

Neste aspecto, Corrigan também utiliza a analogia da “entre-vista” com a de fato entrevista, recurso amplamente explorado em documentários. Logo, incluímos a seleção realizada pela edição em *Doméstica* que, inclusive, privilegia em vários trechos a entrevista por retrato em primeiro plano – personagens posicionados frontalmente para a câmera respondendo a perguntas de um entrevistador fora de campo. São os intervalos da entrevista, das respostas, que revelam o eu ensaístico. “[...] a entrevista ensaística como retrato tende a rachar, dissipar ou deixar à deriva o rosto e a voz no pano de fundo do espaço social e público que a entrevista normalmente obscurece” (CORRIGAN, 2015, p. 91). Então, podemos dizer que sim, os cortes, neste caso, não obedecem ao encadeamento de respostas objetivas, mas a tentativas relutantes e silenciosas, no caso das empregadas, desse conflito de interesses sobre quem quer se mostrar – os adolescentes – e quem quer se esconder – as domésticas.



Doméstica: sequência 4, cena 2. Alana diz: “minha empregada tem hábitos noturnos”.



Doméstica: sequência 4, cena 9. Maria das Graças (Gracinha), diz: mais tempo eu passei aqui, do que passei com minha mãe”.

⁸⁷ Sobre este aspecto, Teixeira (2015) lembra do filme *Glauces: estudo de um rosto* (2001), de Joel Pizzini, como referência do primeiro plano em filmes ensaísticos.

É como se o rosto, a face, o primeiro plano perdesse a ingenuidade dissociada das suas guerras interiores e se revelasse pela “entre-vista”. Neste sentido, o autor localiza o ensaio:

O filme-ensaio retratístico oferece o *pathos* e a crise do eu como imagem em movimento, na qual a subjetividade vacila e deriva instavelmente – e às vezes cegamente – entre a expressão e a apresentação, lutando para pensar o rosto de um eu que vacila e se fratura na dianteira da história, da natureza e da sociedade. (CORRIGAN, 2015, p. 91)

Não afirmamos com isso que *Doméstica* e *Pacific* são filmes ensaio, mas sim, documentários com traços ensaísticos dados pela montagem. Corrigan chama isso de “modos ensaísticos”. Será que não poderíamos pensar a montagem como um tipo de voz ensaística? Uma voz que opera sobre o outro observado, manipulado e, ao mesmo tempo, fugidio. No ensaio literário localizamos o “eu lírico”, relativo à manifestação de um texto extracorpóreo. No cinema podemos utilizar a composição da tradição documentária de que fala em “voz over”, “voz de Deus” e, no ensaio, pensar em uma voz ensaística não localizada no autor, mas na condição subjetiva da obra que escapa ao realizador. A montagem será a responsável então por ativar este ser que deseja se expressar, mas que ainda não existe nos materiais de origem, que só ganha vida quando se torna material reutilizado, localizado ou encontrado (WEINRICHTER, 2009). Portanto, re combinado em diferentes sentidos e poéticas.

Assim, em sequência às “entre-vistas”, Corrigan apresenta as excursões cinematográficas também como um tipo de filme dito como viagem ensaística. Isto quer dizer a capacidade que a literatura oferece ao leitor de viajar através de suas descrições narrativas, o estar em outro lugar. No entanto, para o ensaio, a viagem ganha uma conotação ampliada pela capacidade do eu ensaístico fabular espaços e mundos irreconhecíveis à dimensão racional, presentes apenas no “eu lírico”. Aponta como exemplos sintomáticos desta vertente, *Cartas da Sibéria* (1957) e *Sem Sol* (1983), do cineasta Chris Marker, ensaísta unânime entre os teóricos: “[...], os ensaios de viagem cinematográficos experimentam diferentes tamanhos e tipos de espaço como províncias do pensamento” (CORRIGAN, 2015, p. 106).

Se olharmos agora para *Pacific* como um filme que carrega em seu próprio título uma viagem amparada por um navio, começaremos a buscar a voz ensaística através desta edição que hesita em obedecer à lógica do corte conforme a ideia original do material. Ou seja, os turistas emularam a construção de cenas que deveriam corresponder a trechos dessa viagem, o embarque no navio, a descoberta das cabines, os jantares temáticos, as opções recreativas em uma busca natural e catártica, ao mesmo tempo inquietante, sobre a finitude dos fatos e a fragilidade da vida. Porém, a edição não despreza o que na visão dos turistas seriam imagens

perdidas: o fracasso da viagem, os enjoos, a piscina sem água, o cansaço pelo excesso de programação, o sucumbir à expectativa da felicidade. O que deveria ser descartado está vivo pela ausência de performance e este pode ser considerado um traço ensaístico. São paradigmáticos desta experiência de teatralidade em conflito asseqüências 17 (Roteirização do navio) e 24 (*Mistake Number Three*) descritas no capítulo 2.

As excursões ensaísticas no espaço, portanto, tornam-se sujeitas à ameaça mítica da torre de Babel: uma viagem aos extremos do espaço, da terra ao céu, que, em seus fracassados esforços de se mapear como uma crença, uma memória ou um sonho humano, resulta em uma cacofonia de linguagens (ou um impenetrável silêncio) incapaz de articular a arquitetura de sua própria excursão. Nesse outro lugar e corpo perdido, porém, o sujeito ensaístico encontra um suporte intelectual para se repensar. (CORRIGAN, 2015, p. 120-121)

Neste caso, então, compreendemos que os cineastas se repensam através do outro. E, ao criar um dispositivo, como o apresentado nos filmes desta análise, determinam mundos possíveis para suas próprias existências, habitando então certas “províncias do pensamento”. Corrigan enfatiza ainda que em documentários que tratam de temas sociais e, ainda assim possuem traços ensaísticos, existe uma diferença entre testemunhar acontecimentos e reconhecer acontecimentos. Ou seja, se *Doméstica* evidencia uma crítica às relações de trabalho desiguais e *Pacific* discute o lazer programado, por meio de imagens e sons que testemunham estes espaços, por outro lado reconhecem “esses acontecimentos como momentos arriscados de pertencimento (sic) que também são atos de expectativa intelectualmente insistentes.” (CORRIGAN, 2015, p. 174). Portanto, a excursão cinematográfica é uma realidade moldada pela edição que determina quando se darão os acontecimentos, e não o inverso. Por isso, no ensaio fílmico dizemos que se trata da forma (do dispositivo) que pensa.

E a teoria já antecipava que não se tratava de um conceito novo – mesmo se tratando aqui de documentários produzidos no século XXI sob tecnologias digitais e edições não lineares – posto que o ensaio, desde a sua origem em Montaigne (1580) e ampliado por Adorno (1950), já adiantava o seu caráter anárquico e impuro como uma forma que pensa, que se cogita pela própria característica do pensamento humano que é composto de reflexões de múltiplas camadas simultâneas. Assim, podemos dizer que o tempo fílmico não existe dentro da ordem cronológica dos acontecimentos, mas dentro da importância do reconhecimento dos fatos eleitos pelo autor.

É neste sentido que Teixeira (2015) questiona a nomenclatura insistente em localizar os filmes em três categorias: ficção, documentário e experimental, e também na utilização do ensaio como um quarto território do cinema, além de toda uma tradição que busca

em outros campos de estudo um arcabouço capaz de lidar com a polissemia do cinema. Defende que não serão outras áreas que farão a mediação desta reflexão, mas sim o cinema a partir dele mesmo. Logo, o ensaio, pelo seu teor transmutador da forma, funcionaria como um parâmetro. Propõe então o uso da palavra “domínio”, no lugar das categorias tradicionais.

Desse modo, um gênero é composto de um conjunto de filmes agrupados segundo regras de procedimentos (formais, conceituais, sociais), estabelecidas de um a outro até adquirirem o estatuto de um consenso. [...]

Tal não é o que acontece com o que nomeio de domínio ou território, em que o que está em jogo são projetos, perspectivas, proposições, concepções sobre o que é o cinema enquanto arte em seu permanente movimento de ressignificação. Nesse sentido, falar de gênero para nomear tamanha complexidade é muito pouco, restritivo demais. São domínios mesmo, territórios com demarcação de fronteiras, sim, mas móveis, abertas, muitas vezes acometidos de abalos, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização por pressão de questões novas que irrompem, demandando outros modos de inteligibilidade. (TEIXEIRA, 2015, p. 188-187)

Assim, reconhecemos o caráter híbrido destes filmes, tendo em vista que, apesar de suas propostas iniciais, eles vão ganhando dimensões que escapam à territorialidade de origem, a do documentário. Desta forma, Teixeira (2015) lembra que o ensaio não se justifica pela representação, mas pela reflexão do mundo histórico, em que se opera sob estilísticas eminentemente híbridas. Todavia, refletir é um tema importante, na visão dele, quando se fala de “imagens terceirizadas” e sua ressignificação dentro da cultura do ensaio.

Segundo o autor, existem duas dimensões importantes para se pensar a questão, uma que é da ordem da reflexividade que está associada à utilização dos arquivos de terceiros, e outra que está relacionada com a utilização de materiais produzidos pelo próprio cineasta se tratando da auto reflexividade. As duas operações podem existir dentro do ensaio no cinema. É mais evidente que *Pacific* se trata de um uso da reflexividade e *Doméstica*, ainda que tendo seu material captado por uma equipe não profissional, se trata de autoreflexividade, pois, como já dissemos, havia uma orientação prévia com relação ao uso deliberado daquele material bruto.

O autor, inclusive, chega a localizar a herança ensaística nos filmes *Avenida Brasília Formosa* (2010) e em *Doméstica*.

A nova era da imagem digital precipita, assim, uma série de questões novas em relação aos domínios do cinema, amplamente catalisadas em torno da grande ascensão, desde os anos de 1980, do documentário e que partiam de seus novos implementos estéticos e técnicos. Mas que, em função da irrupção simultânea dos parâmetros do ensaio fílmico, também exigia uma reconsideração da postura inquietante em relação ao experimental. A constelação assim formada traz à tona as questões e desafios do filme de arquivo e suas ressignificações, da pertinência da autobiografia e o do autorretrato, do filme dispositivo, da *performance*, das novas prerrogativas do *sound design* em relação à imagem sonora. (TEIXEIRA, 2015, p. 384)

Essa irrupção é extremamente importante como dado histórico para o cinema brasileiro e estará relacionada, conforme adianta o teórico, com a manifestação do *live cinema*, o cinema que surge nas artes visuais, composto por performances editadas ao vivo. Este é um futuro muito aguardado pelo cinema, como possibilidade de renovação e reinvenção, se observarmos o andamento técnico – primeiro as imagens livres em preto e branco, depois a inserção do som e a chegada do colorido. Neste sentido, a edição não linear e digital da qual falamos abriu caminho para os territórios borrados entre cinema e audiovisual.

Corrigan (2015) tratou do tema ao destacar a escalada vertiginosa dos jogos digitais, antes videogames, na cultura audiovisual em transição do século XX para o XXI. O autor norte-americano aborda o tema sob a condição da primeira pessoa, da predominância da câmera subjetiva e sua capacidade de editar (criar) ao vivo. Seria este então o ponto a se descobrir de que fala o autor brasileiro, ao se referir a uma possibilidade do cinema como um todo, sobretudo o brasileiro, de atingir uma “desabstração” conceitual (Teixeira, p.386), ao extrapolar o campo das artes visuais e alcançar então outros públicos? Ou seja, como utilizar esses novos recursos de edição em tempo real, por exemplo, para se chegar em novos públicos, de forma a ampliar o uso da ferramenta e do público também, talvez?

Bem, ao discutir este ponto como um possível futuro também dos documentários, podemos pensar em uma tendência já em prática. Notamos que, em relação aos jogos digitais, o comportamento já se tornou hábito em termos de formato performativo, a primeira pessoa do plano é elemento constitutivo, o corpo, para além do pensamento e das mãos, agora também está em processo, por meio dos óculos de realidade virtual, e a edição ao vivo permanece como sua gênese. A novidade é a criação coletiva on-line, formada por múltiplos autores.

Porém, e quanto ao público do documentário, o que tem recebido como proposta inovadora e o que tem sido possível experimentar? O que verificamos é que, com o avanço da internet no século XXI, houve uma modificação no acesso ao conteúdo audiovisual como um todo, incluindo a forma de consumo das obras cinematográficas. Esta mudança se consolidou em 2020 a partir da popularização das plataformas de *streaming*, em função da pandemia mundial do coronavírus. Ao mesmo tempo, especula-se sobre como lidar com o excesso de dados quando o documentário com traços ensaísticos busca em si um estado de subjetivação.

Ainda que esta seja uma perspectiva problematizadora para a ordem do consumo do ponto de vista do público, de todo modo, não deixa de ser uma questão para os documentaristas também. Já que, dentro desta tendência do mercado audiovisual conectado em tempo real, o investimento tem sido em formatos seriados, criando-se pílulas capazes de aprisionar o consumo por mais tempo. Por outro lado, trouxe como consequência a dificuldade

do público em absorver tamanha quantidade de ofertas, além de afastar, de fato, a possibilidade da escolha em se concentrar em apenas em uma obra que exija reflexão e imersão do tipo não narrativo⁸⁸, como as ensaísticas.

Deste modo, o que percebemos é que o documentário também tem seguido a tendência das formas seriadas para ocupar um lugar nas prateleiras virtuais, mas tem retrocedido em seu processo de criação. O investimento tem sido em obras com estética dos anos 1930 até 1950, com contornos do documentário expositivo (NICHOLS, 2012) que trata diretamente do mundo histórico, excessivamente didático, bem como do documentário participativo (NICHOLS, 2012), com uso de entrevistas em primeiro plano e imagens de arquivo, mas sem espaço para a performance do eu ensaístico. Assim, não conhecemos proposta brasileira de obra seriada documentária com traços ensaísticos até o momento. Talvez Glauber, se vivo fosse, seria capaz de uma empreitada desta natureza⁸⁹. Uma obra brasileira recente, mas não seriada, chama atenção neste sentido de ter entrado neste tipo de circuito digitalizado, *Narciso em Férias* (2020)⁹⁰, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, com montagem de Henrique Alqualo e Jordana Berg. Mas, de fato, o que ainda temos como marcador cinematográfico de propostas ensaísticas deste formato é a série francesa *História(s) do cinema* (1988-1998), de Godard, e a série alemã *Berlim Alexanderplatz* (1980), de Fassbinder, porém, ainda ligadas à cultura audiovisual-televisiva.

Não ignoramos com isso que existem plataformas segmentadas para públicos de nicho mais receptivos aos formatos menos comerciais, como também não esquecemos o debate presente nos anos 1990 com a popularização dos canais por assinatura que, de alguma forma, atendiam a este mesmo propósito digital, da ampla oferta de títulos. Contudo, nos atentamos ao conteúdo em si, ao que foi disponibilizado e ao mesmo tempo produzido sob tal estética

⁸⁸ Consideramos que todos os filmes são narrativos, porém chamamos de não-narrativos filmes que não adotam a estrutura do cinema clássico e não buscam desfechos e *raccords*. Pelo contrário, a montagem aparece, não se esconde em função de uma história. A montagem é índice de uma voz que interfere no processo ilusório da suposta fantasia cinematográfica. Exemplo: a cena inflexiva, denominada de imagem cínica, em *Pacific*.

⁸⁹ A hipótese levantada é a de que, ao recuperar Glauber como um motor propulsor de práticas ousadas e inovadoras do cinema brasileiro, verificamos que sua experiência com o programa *Abertura*, exibido entre 1979 e 1980, aos domingos, na TV Tupi, conferia ao espectador a experiência seriada de um formato baseado em entrevistas, porém, com traços ensaísticos. A eloquência costumaz da sua presença em cena, o texto de caráter antropofágico, questionador de uma contracultura em meio ao processo político de busca por uma redemocratização, entrecortados por personagens do cotidiano, como o assistente Severino, desempenham a atmosfera de um pensamento não associado à linearidade do documentário tradicional que, na televisão aberta, está direcionado ao caráter jornalístico.

⁹⁰ Na obra, apenas a presença do cantor e compositor Caetano Veloso, entoando memórias fragmentadas, recriações, silêncios e o sofrimento ao falar do período em que esteve preso durante a ditadura militar. Um único cenário, pequenas mudanças de enquadramento de câmera, com ênfase ao primeiro plano e alguns materiais de arquivo. O relato histórico oscila entre a fabulação e o descolamento poético em função da barbárie extrema ao qual o artista foi submetido, índice do traço ensaístico operado pelo próprio personagem do filme.

documentária-ensaística. Ou seja, no formato seriado até aqui o documentário parece repetir a compulsão sobre contar histórias da qual fala Teixeira (2015). Vejamos se este não será então um indicativo para o documentário ir em busca de sua própria reinvenção.

Ainda assim, compreendemos também que existem os documentários, no caso dos brasileiros em longa ou curta-metragem, que não vão para o *streaming* e percorrem festivais e, sem dúvida, se colocam como propostas livres em termos de domínios, abrindo espaço para performances autorais. No entanto, a marginalidade de um não alcance de massa não é condição de existência, do contrário, pois, se fosse, não citaríamos o projeto francês *História(s) do cinema* como um valor referencial. É o que diz a pesquisadora Gabriela Almeida (2018) sobre a importância do projeto, que está constituído a partir da legibilidade da montagem:

Parto do pressuposto de que todo objeto artístico é também comunicacional, tanto do ponto de vista midiático quanto semiótico. São midiáticos os ambientes de produção, circulação, distribuição e consumo das obras de arte, e a sua dimensão de espetáculo deriva em grande parte do capital simbólico de que dispõem artistas e do seu reconhecimento e legitimação no âmbito da instância da crítica especializada. (ALMEIDA, 2018, p. 15)

Desta forma, associamos nesta leitura *Pacífic e Doméstica* em função dos espaços ocupados em diferentes formatos de telas, desde festivais, mostras, exposições mais restritas como cineclubes, até canais por assinatura, canais de televisão aberta e a internet, favorecendo um amplo acesso de visualização, logo, de confrontação ao seu formato estético. Este regime de imagens e sons que não se aprisionam pelo seu teor histórico, em função de um processo de produção em larga escala, a exemplo do motor seriado mencionado, é desafiador e extraordinário ao mesmo tempo, quando observamos a lembrança da autora brasileira sobre a inserção do célebre documentário *Cabra marcado para morrer* (1984) como produto que se tornou atemporal em sua chave de interpretação. Em sua acepção, o filme de Coutinho possui um “forte acento ensaístico” (ALMEIDA, 2008, p. 25), possivelmente pelas diferentes retomadas da filmagem e pelo processo de diegese empregado pelo cineasta ao longo de tantos anos até se chegar à sua conclusão como obra. Paira sobre tal filme, inclusive, até os dias de hoje, anos de 2022, um fantasma profanador à espreita do próprio filme que já não possui mais seu autor, em função do falecimento do cineasta em 2014, mas que ainda convive com a existência de sua personagem matriz, Elizabeth Teixeira, ainda viva aos quase 100 anos de idade.

Compreendo o ensaio audiovisual, na linha de Català (2005, 2012, 2014a, 2014b e 2014c) e Bergala (1998), como um tipo de obra que produz não apenas um discurso, mas também o dispositivo do discurso, que lhe é próprio e, muitas vezes, único. Assim, a forma do ensaio audiovisual será sempre pensada a partir de diferentes gestos constituintes (no caso de *História(s) do cinema*, são os principais deles os gestos

arqueológicos e apropriativo) e a partir também da noção de dispositivo, que faz com que as obras ensaísticas tragam ao centro da discussão não apenas questões temáticas ou metalinguísticas, mas também as suas próprias condições de possibilidade enquanto produtos audiovisuais. (ALMEIDA, 2018, p. 42)

Assim, Almeida nos oferece como análise um sentido para dispositivo que escapa a determinação de que formato de produção elimina o caráter ensaístico do filme. Não voltaremos com isso à descrição histórica do conceito de dispositivo até sua chegada ao cinema contemporâneo. Porém, na interpretação da autora, é possível falar sobre um dispositivo de criação ensaística em que a montagem, sobretudo, é um gesto de articulação de rupturas.

A indicação de um dispositivo de criação abarca tanto as concepções clássicas sobre compreensão de um procedimento técnico que originará o filme (caso de *Pacífico* e *Doméstica*), como meio expressivo capaz de disparar efeitos sobre o espectador e torná-los uma experiência (caso das videoinstalações), tanto quanto panóptico de vigilância e controle detonador de processo artístico (acepção foucaultiana), bem como reconhecimento de que todo filme é capaz de abrigar seu próprio dispositivo, enquanto obra autônoma e única. Mais uma vez, neste desenrolar, a ilustração teórica parece confundir a interpretação sobre o que não será considerado então um ensaio cinematográfico.

A teia, por vezes fluida, de reflexão que ampara a definição de dispositivo de criação é justamente, neste sentido, “uma decisão que indica o desejo exploratório de pensar por imagens e colocar-se à deriva, de efetivamente investigar” (ALMEIDA, 2018, p. 55) e que permite a cada pesquisador analista determinar suas bases de trabalho, evidenciando a liberdade de materiais como método. De todo modo, sabemos que a inexistência do método é própria ao ensaio como elemento artístico, mas não como elemento científico, a forma sobre a qual nos debruçamos.

Cada um à sua maneira, diversos autores vêm se ocupando de uma questão que parece inquietá-los: uma certa “crise” da imagem e a valorização de um cinema que se quer impuro, que se vale de materiais expressivos de todas as formas de arte e cujo valor se localiza justamente na forma como processo, de modo metalinguístico, inúmeras referências, enquanto simultaneamente pensa o próprio fazer-cinema. (ALMEIDA, 2018, p. 56)

Cinema impuro (antes e depois de Bazin) e arte híbrida são significativos então de um universo atemporal para a investigação de um meio que envolve o campo do audiovisual e seus processos de edição, contidos na montagem. Para a teórica acima que utiliza *História(s) do cinema* como objeto de pesquisa, a montagem como dispositivo criativo está relacionada com a noção de colecionismo. Com isso, utiliza três experiências de colecionadores para se enxergar o uso da montagem em Godard, o Atlas de Imagens Mnemosyne de Aby Warburg, o

conceito de museu imaginário de André Malraux e o projeto da Cinemateca Francesa sob a contribuição de Henri Langlois. Aponta que “deslocamento” é a palavra que reúne os gestos dos três “historiadores” anteriores. Ao mesmo tempo conclui que colecionar é também editar ao próprio modo, em ato autobiográfico, logo, em ato ensaístico para estes casos especificamente.

O destino das imagens em acumulação então, para além do colecionismo, torna a montagem o elemento de reciclagem mais adequado à cultura audiovisual contemporânea. Neste sentido, como afirma a teórica, o colecionador se torna artista. Sem a montagem, o lixo será verdadeiramente sólido enquanto memória em decomposição. Já com ela, torna-se material em reuso sob a condição virtual de uma memória em metamorfose para construção de novos mundos, sob novas possibilidades de existência. Por isso dizemos que as imagens do passado são constituintes de um presente vivo na elaboração de um futuro integralmente digital, assim como já se alcançou com a função dos jogos de realidade virtual.

Então voltamos à questão: e o cinema dito como documentário, qual a sua função no processo de remontagem de suas memórias? É possível afirmar que, com a constatação de que o ensaio é capaz de operar traços em outros domínios do cinema, a exemplo do documentário, se o movimento constituinte do ensaio é o pensamento por imagens (asserção cinematográfica), no filme de não ficção o pensamento será por montagem⁹¹.

Observando a experiência de Almeida e aplicando na análise do uso da montagem em *Pacífic e Doméstica*, encontramos este gesto de apropriação como uma reinterpretação do tempo, ou seja, uma desmontagem da cronologia histórica. Ao demonstrarem excitação pela produção de imagens e sons de terceiros, Pedroso e Mascaro pensam o cinema enquanto potência de renascimento e, como tal, tiveram inevitavelmente que lidar com a morte, com a falência e o fracasso de seus materiais considerados por vezes antiéticos.

Se a imagem guarda diversos tempos anacrônicos e convoca necessariamente a história, o conhecimento por montagem passa por desmontar, montar e remontar estas temporalidades, desconstruindo um curso contínuo e valorizando os desvios, bifurcações e descontinuidades que se fazem presentes no ato de estar diante de uma imagem e conseguir enxergar nela muitas camadas de tempos [...]. (ALMEIDA, 2018, p. 113)

Ao desmontar os materiais na sala de edição, os artistas (diretores e montadores) se depararam com corpos em vidas aprisionadas pela virtualidade e é dali que deveriam extrair

⁹¹ A expressão pensamento por montagem é descrita já pelo teórico francês Didi-Huberman que parte da ideia de que para se falar sobre imagens é preciso desmontá-las, ato inicial do processo de pensar por montagem. Disponível em: <file:///C:/Users/salda/Downloads/299-Texto%20Artigo-1496-1-10-20170627.pdf>. Acesso em 2 maio 2022.

uma sobrevida para si. O simples fato de juntar imagens, eliminando (cortando) trechos que não se completavam como ação, não tornaria a montagem final em filme, mas foi justamente no dessecar do cadáver que se localizou a nova inteligibilidade, oriunda de uma nova camada de tempo. O avatar que surge como obra desta operação é o que consideramos filme.

Em analogia, Almeida explica que em *História(s) do cinema*, nos episódios que se referem ao Holocausto e, principalmente, ao debate negacionista em torno da ausência de imagens do genocídio alemão, “é como se o cineasta buscasse a legibilidade justamente nas representações que ainda não existem, e não nas formas de visibilidades mais banais e difundidas.” (ALMEIDA, 2018, p. 157). A Segunda Guerra Mundial é o parâmetro, segundo a autora, para toda a série do cineasta francês. A crítica feita por Godard à história do cinema é uma suposta indiferença ao mundo possível após o Holocausto. “Godard promove, deste modo, um uso crítico do dispositivo que o transforma na ferramenta por meio da qual é possível construir uma arqueologia crítica das imagens e um pensamento audiovisual.” (ALMEIDA, 2018, p. 183).

Assim, acreditamos então em: por que não pensar a montagem como um gesto de criação dispositiva ensaística? Já que por meio de tais filmes encontramos em seus materiais suas novas formas de existências e de provocação ao considerado prosaico, ainda que construído sob bases de violência e apropriação de um contexto marginalizado pela produção infinita de imagens da contemporaneidade.

Considerações Finais - Apontamentos híbridos sobre o documentário brasileiro do início do século XXI em seus sentidos de reciclagem

Com esta pesquisa percorremos um longo caminho de interpretação das imagens e dos sons que compõem o imaginário e a cultura do documentário brasileiro em filmes que se tornaram paradigmáticos das suas condições de existência. Encontrar regimes de sustentação para uma tese que se propõe a pensar os mecanismos de ação resultantes da operação da montagem é indicar uma metodologia em curso sobre a validade lógica da junção imponderável entre arte e ciência, em que ambos se unem pelo fino princípio da impermanência, sendo este, combustão para o ato criador.

Logo, o cinema foi o meio encontrado para localizar níveis distintos de realidade que não se confundem com categorias divisórias, antes segmentadas em “gêneros”, mas agora, como parte de um ambiente híbrido e, por isto mesmo, inclassificável. O que chamamos de documentários aqui, adquiriu orientações mais fluidas para uma leitura possível, dado que o nome inicial fosse indicativo apenas de um ponto de partida para lançamento. Contudo, verificamos que havia um perigo em curso, o *looping* interpretativo de uma encenação em abismo que identificamos como os possíveis sentidos da prática de reciclagem de materiais. Assim, um olhar ensaístico para o documentário se fez presente para que se localizasse um pensamento por montagem (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Neste trajeto, cinefilia, cineclubismo e a vida universitária foram o solo de uma rede de construção de saberes comuns que acabou originando filmografias atravessadas pela biopolítica do poder dos corpos em cena. Corpos e vozes cortadas, editadas, remontadas na configuração de um novo ser digitalizado, elaborado por meio de máquinas dispositivas. Desta forma, ressaltamos, com isso, as características estilísticas mais evidentes dos cineastas escolhidos, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso. No primeiro, a desconstrução de padrões morais e tradicionais na elaboração do perfil dos personagens; a força simbólica da natureza e a modernidade sinestésica. Para ele, a interface com o virtual subverte o lugar do cinema como espaço de recepção e insere propostas documentais em plataformas de múltiplos usos, indo ao encontro do caráter mercenário da imagem da qual mencionamos em Weinrichter (2009). No segundo, as viagens, o confronto e a distopia urbana tomam conta de uma memória fracassada com o projeto utópico da modernidade, em que a humanidade é subjugada. E então, se não localizado o humano, é construído (editado) o avatar desse espelhamento.

Chegamos, por conseguinte, às obras plasmadas para serem desmontadas: *Pacific* (2009) e *Doméstica* (2012). Assim, em ordem de lançamento, foi criado um itinerário possível

para analisar os filmes sob a ótica da montagem, a partir de uma desmontagem das peças ou, dito de outro modo, em método de decupagem fílmica. Dividimos as obras em sequências, cenas e planos, tal qual unidades de experimentos. Observou-se que o valor extraído, no entanto, era dotado de complexo grau de subjetividade que pôde ser avaliado conforme sua ética, sua estética, sua representação social e sua qualidade plástica e sonora. Neste sentido, a qualidade precária da imagem foi o índice mais relevante como potência poética de tais filmes.

Várias abordagens metodológicas foram testadas, passando por Nichols (2012) – e o sequenciamento entre cenas e a sua função narrativa, o que apontou para uma frequência do modo observativo, participativo e performático – na medida em que os turistas, os adolescentes e as empregadas eram, ao mesmo tempo, detentores dos equipamentos de gravação, condutores de suas instâncias perante as câmeras, mas, também, observados em processo de montagem. Logo, chegou-se ao termo híbrido proposto por Machado (2011), capaz de incluir não só mais de um modo documental, como de acrescentar a dimensão ficcional ao processo consciente de teatralidade para as lentes, subentendida na questão, “o que eu desejo mostrar de mim ao outro?”. E, assim, adensamos por uma análise interna que considerou a imagem e o som, na perspectiva de Penafria (2009), relacionando os dois filmes selecionados com outros filmes dos mesmos realizadores, mas também com a história do documentário. O que acabou por delimitar a análise a partir do próprio cinema, como defende Teixeira (2005), não necessitando com isso de outras bases de sustentação.

Em *Pacific*, encontramos 40 sequências, com duração média entre um e dois minutos. Cenas são agrupadas, como parte de duas viagens distintas do navio de turismo, em função do espaço geográfico (cenário) e a programação roteirizada do destino. São cortes cirúrgicos capazes de criar um caleidoscópio de imagens decantadas de um sonho que se realiza na dimensão pragmática da meta alcançada, das férias pagas e gozadas. Nisto se revela um sujeito pouco observado na tradição documentária brasileira e que passou a ganhar espaço nos filmes justamente neste início do século XXI: a classe média e suas formas de manifestação em contato com a exposição de sua privacidade. Uma dívida que o cinema de não ficção carregava, enquanto produtor de projetos de cunho mais sociológico atrelado às classes mais baixas da sociedade, igualmente necessária e complementar em uma revisão da fundação nacional. Com esta outra face digitalizada, pudemos questionar a voz do saber documental sobre a sua própria falência moral.

Do mesmo modo, em *Doméstica*, o procedimento se repete em nove sequências com média de 10 minutos. Neste caso, de acordo com a entrevista realizada para a pesquisa com o montador Eduardo Serrano, tratava-se de uma organização de material que contemplasse

uma série, mas que acabou se transformando em um longa-metragem. Ainda assim, várias cenas são desenvolvidas dentro das sequências, de forma a identificarmos o lugar, a classe social, as dinâmicas da intimidade entre adolescentes-patrões e mulheres-funcionárias, com exceção de Sérgio, único a desempenhar o papel de doméstico na obra. Com o visionamento, a solidão das domésticas comprimidas em poucos espaços, portanto, oprimidas igualmente, é do mais alto grau de segregação racial, de gênero, de classe e de poder em que nenhum diálogo se dá de forma horizontalizada. O ritmo do filme procura, em certa medida, amenizar a perspectiva, mas ainda assim, não é capaz de invertê-la, e talvez nem se proponha a isso. Como comentamos, na metade do filme, após 40 minutos de exibição, as sequências 6 e 7 apresentam Flávia e Sérgio, respectivamente, modelos pouco comuns nos padrões domésticos, a empregada da empregada e o homem empregado, mas que acabam também por emanar a repetição da subserviência destes e a vulnerabilidade dos funcionários e dos próprios adolescentes diante do projeto.

Nos dois filmes, as instruções do dispositivo empregado por cartelas documentais em fundo preto direcionam o conteúdo ao ambiente do experimento na busca por essa nova representação do sujeito no documentário, atravessada em primeira instância por um “show do eu” (SIBILIA, 2008). Ambos, não obstante, reuniram dezenas de prêmios pelas janelas nacionais e internacionais em que foram exibidos, com destaque para um prêmio nacional comum entre eles, o de melhor filme no Festival Cachoeira Doc. *Pacífic* ganha na primeira edição do festival, em 2010, e *Doméstica*, na terceira, em 2012. Ano especial, inclusive, para os dois diretores no festival. Além de ganhar como melhor longa-metragem da mostra oficial, Mascaro também recebeu o troféu de melhor curta do Júri Jovem, com *A onda traz, o vento leva*, e Pedroso saiu premiado com o melhor curta da Mostra Oficial por *Câmara escura*. A menção ao festival ganha relevância, pois é voltado ao documentário e amparado por uma cultura interdisciplinar entre academia, mercado e produções independentes, tendo como ponto de partida a investigação de novas linguagens, configurando, assim, tais filmes como marcos de um pensamento audiovisual nacional.

Destacamos também, ainda sobre as escolhas da edição em cartelas pretas, que este método que valoriza o dispositivo se repetiu como modelo das diferentes produções dos dois diretores, como apresentado no capítulo 1 e, ao mesmo tempo, indicou um modo de produção de baixo custo como também uma unidade estética que favoreceu os filmes de não ficção em seu processo de imersão na discussão levantada. Neste caminho, se por um lado, a crítica foi mordaz quanto à insuficiência do próprio método (SCOREL, 2015), indicando a fragilidade do dispositivo, por outro, traduziu o que Comolli (2015) chamou de “princípio da frustração no cinema”: a vontade gerada no espectador em querer saber mais sobre as personagens. E, na ótica

do crítico e realizador, se isto acontece, é um indício bom para a obra, na medida em que desperta uma inquietação no público, logo, favorece a reflexão, não esvaziando seu sentido fílmico.

Esta abertura de perspectiva do modo de produção documental levou a discussões de ordem estilísticas (BORDWELL, 2013) que inevitavelmente convocaram a teoria da montagem também em verificação e prova. Se montagem é conflito e colisão (EISENSTEIN, 2002), não importa a origem dos materiais, mas sim, a condição de subversão (WEINRITCHER, 2009) e antropofagia (CASTRO, 2015) para além da ressignificação à qual a obra será submetida. A partir daí, haverá uma marca impressa de vontade estética e semântica, maior do que sua pretensa função original. Nesta medida surge o reuso dos materiais e o debate ético deste uso.

Como negociar um ambiente ético para as personagens, se elas já não estão mais lá na ilha de edição, por exemplo? O que, na visão de Freire (2007), daria a entender que o poder de decisão seria sempre do cineasta, porém descartaríamos a vontade semântica superior, dada pela relação entre cineasta e personagem que indica possíveis interpretações e significados deste encontro que só serão percebidos depois que o filme sair do processo de montagem e ganhar espaços distintos de exibição. Como lembrou o montador Eduardo Serrano sobre a carreira do filme, a recepção de *Doméstica* variou conforme o país, o meio, a cultura e o momento histórico, já que filme não é algo estanque, mesmo quando obra finalizada.

No Brasil, a influência dos documentários em evidência no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000, levaram a cabo as questões de representação e autorrepresentação das personagens, a partir de categorias como autobiografia, filme de montagem, filme de arquivo em *found footage*. E, com isso, *Pacific* e *Doméstica* foram sendo incorporados nestas instâncias de análise, inclusive a partir das diferentes acepções da palavra dispositivo. O que liberou os filmes para a força estética se sobrepor ao caráter ético.

Começamos a examinar o filme amador, enquanto detentor genético de uma imagem precária (MACHADO, 2017) e sua aplicação a depender do meio em que era exibido. De acordo com Schaeffer (1996), em uma leitura do uso da fotografia, a imagem precária será alçada à condição de monumento quando for mediada por especialistas capazes de inseri-la em caráter expositivo – for oferecida como obra de observação e não como obra de caráter utilitário. Uma grande ironia, pois se o sentido da arte na contemporaneidade é dar a ver o processo, como desencorajar sua função política?

Mello (2008) forneceu as bases que justificam esta ideia de contradição ao mencionar a importância do vídeo como instrumento político da arte, já que funcionou como um canal de transformação e interpretação para o que significaria a passagem da tecnologia

analógica para a digital, em termos de cultura visual. Logo, dissemos: o vídeo passou a ter validade não pelo que demonstra como produto, mas pelo que apresentava como processo. A relação que a imagem do vídeo promoveu então com a montagem cinematográfica do século XXI foi a da desmaterialização da arte.

O que restou das ruínas desmontadas das imagens e sons de materiais encontrados foi a encenação e sua dimensão poética, que só pode ser acessada por uma estratégia dispositiva. Sabemos que todo filme, em certo sentido, carrega seu próprio dispositivo – “dispositivo do discurso que lhe é próprio” (ALMEIDA, 2018, p. 42) – mas os traços em *Pacific* e *Doméstica* revelaram um desejo ensaístico contido nos próprios realizadores. Na sinopse dos dois filmes, os diretores reiteram o desejo de realizarem ensaios de observação dos participantes do dispositivo fílmico. *Pacific*: “ao lançar seu olhar sobre o olhar dos personagens, o filme se revela um **ensaio** sobre a produção de imagens na contemporaneidade e suas implicações políticas, além de lançar luz para uma reflexão sobre a sociedade brasileira, a partir de um grupo social pouco visto e longe dos estereótipos comumente observados em documentários”. *Doméstica*: “entre o choque da intimidade, as relações de poder e a performance do cotidiano, o filme lança um olhar contemporâneo sobre o trabalho doméstico no ambiente familiar e se transforma num potente **ensaio** sobre afeto e trabalho”⁹². Assim, descobrimos que desmontar a imagem e o som, é desmontar o tempo.

Em vista disso, os conceitos de montagem e edição adquiriram uma relação de realimentação eletrônica na atualidade. Para se chegar a um resultado de produto, opera-se por montagem, em sua dimensão intelectual, mas não será possível que isto exista sem que haja um processo de subtração mecânica, em que se programa por combinação numérica da edição, o que chamamos de nova memória virtual. Portanto, o sentido dos cortes nos filmes foi ativar os efeitos miméticos dos arquivos, dos materiais compilados (WEINRITCHTER, 2009).

Localizamos, desta forma, diferentes tipos de *mise-en-scènes*, sendo a encenação-atitude (RAMOS, 2008) e a *auto-mise-en-scène* documentária (GERVAISEAU, 2012) as mais emblemáticas e evidentes. Isto permitiu pensar sobre a hibridização do documentário como domínio do filme-ensaio, pois, como dissemos, o que deveria ser descartado estava presente também pela ausência de performance consciente e este poderia ser considerado um traço ensaístico. Repetimos, não afirmamos com isso que *Doméstica* e *Pacific* se tratam de filmes ensaio, mas, sim, documentários com traços ensaísticos dados pela montagem. Trata-se de um “modo ensaístico” (CORRIGAN, 2015) que pode atravessar os diferentes domínios do cinema,

⁹² Sinopses disponíveis nos cadernos de apoio lançados por ocasião da distribuição do filme.

inclusive, o documental. Neste caso, um tipo de voz que se expressa pela montagem.

A voz ensaística que se sobressai com os filmes permitiu observar que todas as vezes que a montagem buscou enquadrar os personagens por meio de uma estrutura linear (DANCYGER, 2007) de edição – roteiro da viagem, Recife-Fernando de Noronha, e blocos de duração equilibrados de apresentação das domésticas – os mesmos escaparam do contorno por força da encenação, como explicou Comolli (2015). As personagens avatares se transformaram em fantasmas que ecoavam para fora dos filmes, o dado fugidio presente no ensaio. Até então, apenas as crianças e o animais recebiam a chancela do cinema do direito a performar suas verdades.

O campo da montagem, assim, encontra um lugar diferente do que havia habitado em termos de categoria documental, o da impossibilidade da forma. Tema caro desde o final da década de 1930, por ocasião do texto *O ensaio fílmico: uma nova forma do filmedocumental* (RICTHER, 1940), e complementar à discussão levantada por Eiseinstein em *A forma do filme* (1936). Com isso, o primeiro plano e as entrevistas ganharam um valor indicial ainda maior do que apenas elemento de fotografia e recurso documental, respectivamente. Os artifícios sugeriram uma assinatura do eu – artista, já que descortinaram um entrelugar, as “entre-imagens” (BELLOUR, 1997) de um discurso subjetivo.

Diante deste lastro de reflexividade e autoreflexividade (TEIXEIRA, 2015), queremos saber, em pesquisas posteriores, sobre o destino desses materiais reciclados, oriundos de gestos arqueológicos e apropriativos (ALMEIDA, 2018), em um futuro que demanda do sujeito o sentido da infinita oferta de arquivos. Sugerimos desta forma que o tema se perpetue, se recicle, se digitalize de forma a não aprisionar tais conteúdos audiovisuais em monolitos insólitos de um tempo morto.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?*. In: _____. *O que é o contemporâneo?* Chapecó, SC: Argus, 2009.
- ALMEIDA, Gabriela. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda, 2018.
- AMARAL, Ricardo Costa Neves do. *Uma análise do mercado de cruzeiros marítimos: evolução, expansão e previsão no Brasil e no mundo*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Eca-USP, 2009.
- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.
- ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra, 2019.
- AUMONT, Jacques. Lumière, “o último pintor impressionista”. In: _____. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAZIN, André. *Montagem Proibida*. In: _____. *O Cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- _____. *A querela dos dispositivos*. In: Revista Poiésis – UFF, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BITELLI, Marcos Alberto Sant’Anna. Ética e Direito aplicados ao cinema e ao audiovisual. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema e Economia Política*. São Paulo: Escrituras, 2009.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013.

BRASIL, André. Pacific: o navio, a dobra do filme. In: *PACIFIC: Textos para debate*. Realização Símio Filmes. Patrocínio Funcultura, Fundarpe, Secretaria de Educação, Governo de Pernambuco, 2011.

_____. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsie Mokoï Tekoá Petei Jeguatá*. In: Revista Significação – USP, 2013.

_____. *Formas de antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013.

CASTRO, Isabel. “*Só me interessa o que não é meu*”: filmes de montagem brasileiros como pensamento social sobre o Brasil. In: Devires, Belo Horizonte, v.12, n. 2, p. 94-119, jul./dez., 2015.

COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Orgs.) *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. *Nem tudo está dito. Uma conversa entre Jean-Louis Comolli e Daniela Capelato sobre Doméstica*. In: Doméstica. Recife: Desvia Produções, 2015.

_____. *Sob o risco do real*. In: Catálogo do 5 Festival do filme documentário e etnográfico. Belo Horizonte: novembro de 2001.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução:Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*. Tradução: Angélica Coutinho; Adriana Kramer. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II. Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESCOREL, Eduardo. *Doméstica – Insuficiência do método*. Revista Piauí, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/domestica-insuficiencia-do-metodo/#>. Acesso em: 10 nov. 2015.

FELDMAN, Ilana. “*Um filme de*”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 50-65, jan./jun. 2012.

FERREIRA, Rodrigo Almeida. *Consumo cinéfilo e o prazer da raridade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

_____. *Consumo cinéfilo e cultura contemporânea: um panorama*. Comunicação e Audiovisual. Ano 17, n.1, 1º semestre 2010, LOGOS 32, p. 29-42.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *O documentário em Pernambuco no século XX*. Recife: Fasa, 2016.

FLÔRES, Virginia. *O cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

FRANÇA, Pedro. Histórias do roubo. In: *PACIFIC: Textos para debate*. Realização Símio Filmes. Patrocínio Funcultura, Fundarpe, Secretaria de Educação, Governo de Pernambuco, 2011.

FRANCE, Claudine de. *Cinéma et anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de L’homme, 1982.

FREIRE, Marcius. *Relação, encontro e reciprocidade: algumas reflexões sobre a ética no cinema documentário contemporâneo*. In: Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, pp. 13-28, dez. 2007.

_____. *Documentário: ética, estética e formas de representação*. São Paulo: Annablume, 2011.

GERVAISEAU, Henri Arraes. *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Paz e Terra: 1980.

GOUVEIA, Alice. *Direções: rastros e relatos no cinema pernambucano contemporâneo*. Olinda: Casa de Cinema, 2015.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane. *Crítica da montagem cínica*. In: Doc On-line, n.7, pp. 6-16, dez. 2009.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JESUS, Marcelo Pedroso Holanda de. *Antagonismos na imagem documental: os modos securitário e agonístico*. Tese de doutorado. UFPE, 2019.

JORDÂNIA, Francielle. *Todo dia ela faz tudo sempre igual: a mulher e o trabalho doméstico*. In: Doméstica. Recife: Desvia Produções, 2015.

LACAN, Jacques. (1949) *O estádio do espelho como formador da função do eu tal comonos revela a experiência psicanalítica*. In: LACAN, J. Escritos, pp. 96-103. Jorge Zahar:Rio de Janeiro, 1998.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. *Filmes de família, cinema amador e a memória domundo*. In: Revista Significação, ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Sobre fazer documentários / Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MACHADO, Arlindo. *Novos territórios do documentário*. In: Doc On-line, n.11, pp.5-24, dez. 2011.

_____. *A Arte do Vídeo*. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. *Um cinema do cotidiano?* In: Rebeca, ano 6, v. 1, pp. 17-34, jan./jun. 2017.

_____. Máquinas de aprisionar o carom. In: _____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MACHADO, Marta R. de A.; LIMA, Márcia. *Trabalho doméstico no Brasil: afetos desiguais e as interfaces de classe, raça e gênero*. In: Material de apoio para educadores + atividades. Doméstica. Recife: Desvia Produções, 2015.

MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: Ed. Senac, 2008.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. SCREECH, M. A. (Org.). Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarizante. In: LYANT, J. C. (Org.). *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: Livros Labcom, 2007.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s)*. In: IV Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. *Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo*. In: Revista Galáxia, PUC-SP, 2015.

SALDANHA, Gabriela Lopes. *Geração Árido Movie: O cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 142 p., 2009.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Gráficas Ronda, 1991.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Coleção Campo Imagético. Campinas: Papyrus, 1996.

SEGUNDO, Carlos Antônio dos Santos. *Documentário inflexivo: o personagem apropriado em cena*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 322 p., 2016.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIMIS, Anita. “Cinema independente” no Brasil. In: Revista Brasileira de História da Mídia, v. 7, n. 1, 2018.

SOUTO, Mariana. *O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise en scène doamador: notas sobre Pacific e Doméstica*. In: Revista Devires, UFMG, 2012.

TAVARES, Rossana Brandão. *Corpos que chegam, que ficam e que vão*. In: Doméstica. Recife: Desvia Produções, 2015.

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

_____. *Enunciação do documentário: O problema de “dar avoz ao outro”*. In: Estudos de Cinema Socine, Ano III. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003, p. 164-170.

_____. *A propósito da análise de narrativas documentais*. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (Orgs.). Estudos Socine de Cinema: ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

_____. *Analisando narrativas documentais*. In: MARIAROSARIA, Fabris et al (Orgs.). Estudos de cinema e audiovisual Socine: ano X. São Paulo: Socine, 2010.

_____. *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

TENÓRIO LUNA, Sabrina. *Imagem e Reciclagem: Uma análise dos processos de visualidade contemporânea no cinema de found footage*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

TRIGUEIRO, Edja; CUNHA, Viviane. *O quarto da empregada: história de um apartheid imutável num espaço doméstico em mudança*. In: Doméstica. Recife: Desvia Produções, 2015.

TRINDADE, Teresa Noll. *Documentário e Mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema: antologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, 2008.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje Encontrado: la Apropiación en el Cinema Documental y Experimental*. Colección Punto de Vista, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4, 2009.

Lista de filmes citados

A bruxa de Blair (1999), de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick
Acidente (2006), de Cao Guimarães
A falta que me faz (2009), de Marília Rocha
A história da eternidade (2015), de Camilo Cavalcanti
A liberdade (2001), de Lisandro Alonso
Amarelo manga (2002), de Cláudio Assis
A mulher invisível (1969), de Paolo Spinola
A opinião pública (1967), de Arnaldo Jabor
Aquarius (2016), de Kleber Mendonça Filho
A queda da Dinastia Romanov (1927), de Ester Shub
Aquilo que fazemos com as nossas desgraças (2014), de Arthur Tuoto
Árido movie (2006), de Lírio Ferreira
Aruanda (1959), de Linduarte Noronha
Avatar (2009), de James Cameron
A vida de um bombeiro americano (1903), de Edwin S. Porter
A vida é um milagre (2005), de Emir Kusturica
Azul é a cor mais quente (2013), de Abdellatif Kechiche
Babilônia 2000 (2001), de Eduardo Coutinho
Baile perfumado (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas
Bicicletas Nhanduru (2012), de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira
Boca do lixo (1994), de Eduardo Coutinho
São Paulo S/A (1965), de Luiz Sérgio Person
Cabra marcado para morrer (1984), de Eduardo Coutinho
Cachaça (1995), de Adelina Pontual
Cachê (2005), de Michael Haneke
Cartas da Sibéria (1957), de Chris Marker
Cinemas, Aspirinas e urubus (2005), de Marcelo Gomes
Di (1977), de Glauber Rocha
Dogville (2003), de Lars von Trier
Edifício Master (2002), de Eduardo Coutinho
Eles voltam (2012), de Marcelo Lordello
Entreatos (2004), de João Moreira Salles

Estamira (2006), de Marcos Prado
Fantasia (1940), de Norman Ferguson, James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe Jr., Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Bill Roberts, Paul Satterfield, Bem Sharpsteen
Febre do rato (2012), de Cláudio Assis
Filmefobia (2008), de Kiko Goifman
Flash happy society (2009), de Guto Parente
Futebol (1998), de João Moreira Salles
Glaucos: estudo de um rosto (2001), de Joel Pizzini
Greve (1979), de João Batista de Andrade
Greve (1925), de Sergei Eisenstein
História do Brasil (1974), de Glauber Rocha e Marcos Medeiros
História(s) do cinema (1988-1998), de Jean-Luc Godard
It's all true (1942), de Orson Welles.
Jesus no mundo maravilha... e outras histórias da polícia brasileira (2007), de Newton Cannito
Jogo de cena (2007), de Eduardo Coutinho
Jurando vingar (1925), de Ary Severo
Justiça (2004), de Maria Augusta Ramos
La jetée (1962), de Chris Marker
Lixo extraordinário (2009), de Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley
Maioria absoluta (1964), de Leon Hirszman
Maracatu, maracatus (1995), de Marcelo Gomes
Moscou (2009), de Eduardo Coutinho
Nanook, o esquimó (1922), de Robert Flaherty
Narciso em Férias (2020), de Renato Terra e Ricardo Calil
Night Mail (1936), de Basil Wright e Harry Watt
Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999), de Marcelo Masagão
Notícias de uma guerra particular (1999), de João Moreira Salles
O bandido da luz vermelha (1968), de Rogério Sganzerla
O encouraçado Potemkin (1925), de Sergei Eisenstein
O fim e o princípio (2006), de Eduardo Coutinho
O homem urso (2006), de Werner Herzog
O homem de Aran (1934), de Robert Flaherty
O prisioneiro da grade de ferro (2002), de Paulo Sacramento
O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna

O refúgio (2009), de François Ozon
Os dias com ele (2013), de Maria Clara Escobar
O som ao redor (2012), de Kleber Mendonça Filho
O triunfo da vontade (1935), de Leni Riefenstahl
Passaporte Húngaro (2001), de Sandra Kogut
Peões (2004), de Eduardo Coutinho
Permanência (2015), de Leonardo Lacca
Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos (2000), de Lula Buarque de Holanda
Praça Walt Disney (2011), de Renata Pinheiro
Rua de mão dupla (2002), de Cao Guimarães
Santiago (2007), de João Moreira Salles
Santo forte (1999), de Eduardo Coutinho
Sem Sol (1983), de Chris Marker
Superbarroco (2008), de Renata Pinheiro
Supermemórias (2010), de Danilo Carvalho
Tatuagem (2013), de Hilton Lacerda
Texas hotel (1999), de Cláudio Assis
That's a lero lero (1995), de Amin Stepple e Lírio Ferreira
Terra deu, Terra come (2010), de Rodrigo Siqueira
Titanic (1998), de James Cameron
Triste trópico (1974), de Arthur Omar
Tudo é Brasil (1997), de Rogério Sganzerla
Um certo Dorival Caymmi (1999), de Aluisio Didier
Um dia na vida (2010), de Eduardo Coutinho
Um homem com uma câmera (1929), de Dziga Vertov
Viramundo (1965), de Geraldo Sarno
33 (2002), de Kiko Goifman
2001, uma odisséia no espaço (1968), de Stanley Kubrick

APÊNDICES

Montadores em cena

Apêndice A

Entrevistado: Eduardo Serrano

Data: 4 de abril de 2019

Local: Recife

Gabriela Saldanha – Acompanhei sua *master class* aquele dia.

Eduardo Serrano – E fui super técnico, não é?

Gabriela Saldanha – Foi, mas como a gente nunca tem, acho que sempre vale. Você é daqui do Recife e foi estudar fora?

Eduardo Serrano – Sou do Recife, estudei Design na Federal, não terminei, estudei Direito, não terminei, quase entrei em Matemática e não terminei, era bem diferente. Aí eu trabalhei em design e publicidade aqui até os 24 anos, mais ou menos, fiz uma carreira, fui de alguns lugares melhores. Isso foi final dos anos 90, em 97, faz tempo. Aí, enfim, ou eu ia para São Paulo, que era o que todo mundo fazia nessa época, ou imigrava para outro lugar, para fora do Brasil. Estava na Europa, morando em Portugal, morei na Espanha e terminei indo para os Estados Unidos. Teve um momento que eu parei e disse: “olha, eu queria estudar”. Nesse processo, eu passei de Design para Web Design e aí comecei a fazer animação e comecei editar algumas coisas. E também editava curta de amigos, mas nada muito sério de cinema. Aí eu apliquei para uma escola que se chama National Film School, em Londres, passei e fiz o mestrado de dois anos e foi lá que eu aprendi muita coisa.

Gabriela Saldanha – E já foi tecnicamente em montagem ou em cinema de um modo geral?

Eduardo Serrano – É, lá é específico, você só entra se for na área específica. É um mestrado técnico. Técnico no sentido prático, mas você tem que entrar na área específica. Cada um tem um teste diferente, direção de ficção tem um teste, direção de documentário tem outro. Aí montagem é massa porque você acaba pegando animação, documental e ficção. São três áreas de especialização que você termina trabalhando. E você trabalha com gente muito boa. Foi massa, foi incrível a experiência. Agora o documentário lá... eu sempre fui uma pessoa mais ligada ao documentário. Por curiosidade hoje em dia eu faço mais ficção, mas eu gostava e sempre tive um pé mais no documentário.

Gabriela Saldanha – Que era uma escola forte, também, né?

Eduardo Serrano – É, a escola inglesa é forte, mas a escola inglesa é baseada na produção para televisão. Ela ficou muito financiada pela televisão, pela BBC e pelo Channel 4 e eles aplicaram um esquema, um desenho de produção muito simples: um diretor e um cara do som, basicamente. O diretor filma. Pode ser preconceituoso dizer isso, mas é menos cinema, é um pouco mais televisivo. E muito no discurso de opinião, então é basicamente uma coluna de opinião no jornal que eles fazem. Enfim, eu tive professores incríveis, excelentes, mas tem essa coisa que não é tão legal. O pessoal de documentário é o pessoal mais interessante na escola e eu fiquei muito amigo deles, tem gente da Europa inteira. Hoje tem gente que é professor em Stanford.

Gabriela Saldanha – Mas esse é um formato que funciona lá também, não é? Tem um mercado bom.

Eduardo Serrano – É, mas vê, o que é interessante, com o crash da Europa em 2008, o financiamento começou a diminuir na televisão e aumentar no cinema. Os governos tiveram que entrar na produção do documentário. Então, as pessoas que tinham mais interesse por um documentário mais cinematográfico terminaram se dando bem. E os fundos locais, tipo, eu trabalhei num documentário belga, chamado *Elephant's Dream* (2014), um documentário feito no Congo, mas com dinheiro belga. Ele só conseguiu dinheiro porque a pegada do documentário era mais cinematográfica.

Quando eu cheguei no Brasil era outro desenho de produção, você tinha um desenho de produção de cinema.

Gabriela Saldanha – Você volta mais ou menos em que ano?

Eduardo Serrano – 2011, o primeiro trabalho que eu peguei foi *Doméstica* e *Eles Voltam*, eu fiz os dois ao mesmo tempo. Eu fazia dois meses em um, um mês no outro. Foi mais ou menos seis meses em cada, mas, por incrível que pareça, ninguém acha isso, mas tive muito mais trabalho em *Eles Voltam* do que em *Doméstica*. *Doméstica...* é interessante isso, mas ele teve um trabalho de pesquisa muito bom, também, eu acho. Tanto em direção de pesquisa, também. E *Eles Voltam* estava um pouco mais bagunçado, enfim, ficção é mais difícil, pouco dinheiro... *Eles Voltam* foi feito com 60 mil reais...

Gabriela Saldanha – Mas quando você fala que, comparando os dois filmes, foi mais fácil fazer *Doméstica*...

Eduardo Serrano – Não fácil, mas menos trabalho. Menos meses de trabalho.

Gabriela Saldanha – Mais simples em comparação ao *Eles Voltam*. Por que tinha o material mais organizado, era um projeto mais claro?

Eduardo Serrano – Não. Como era um filme dispositivo, também não era muito claro. Acho

que Gabriel já deve ter falado, inclusive, sobre isso. Até chegar a aquele personagem do Rio, aquele último, a gente não tinha certeza que a gente tinha um filme,entendeu? Mas com o personagem do Rio eu disse: “Gabriel, acho que agora a gente temalguma coisa, aqui”. Porque ele realmente foi um ponto de conclusão, um fechamento deuma questão, assim, do filme, sabe, de um discurso, talvez, de construção de um discurso.

Gabriela Saldanha - E como é que ele te convidou? Vocês já eram amigos?

Eduardo Serrano – Eu o conhecia. Quando eu vim pro Brasil, depois de morar um tempo na Europa, eu passei um ano aqui, em 2008, aí eu o conheci. E como ele casou com Raquel, eu terminei indo para o casamento deles, lá na Inglaterra, aí foi assim. Eu tive bastante contato com ele, das pessoas daqui do Recife, bem mais do que os outros. A minha companheira quase foi sócia dele. Quase que não era Raquel, era ela.

Gabriela Saldanha – Sua companheira é Livia, que trabalha muito com Pedroso,também.

Eduardo Serrano – Também, exatamente.

Gabriela Saldanha - E aí Gabriel te convidou e ele te deu uma noção do que ele pretendia...?

Eduardo Serrano - A gente conversou antes. Esse foi um filme que eu trabalhei na pré-produção dele e, não só, na pós-produção. É um filme que precisava de *input* da gente, até porque na parte técnica mesmo, porque tinha uma questão muito séria que era o som.O som ele não sabia como fazer e nem como o som ia ficar bom. São as crianças filmando,crianças não, adolescentes. Como é que isso ia funcionar? A gente conversou com o Nicolas (Hallet) que morava em Salvador ainda. A gente conversou com ele e chegou, enfim, à conclusão, e comprou dois microfoneszinhos. Tinham as questões técnicas, que as câmeras filmavam em 98, outra em 29.

Gabriela Saldanha - Acertar como seria o padrão...

Eduardo Serrano - O padrão e também para começar a desenhar um tipo de controle que a gente não sabia até que ponto a gente ia conseguir.

Gabriela Saldanha – Era pré a tal da cartilha que foi tinha entregue?

Eduardo Serrano – É. Pré a cartilha. A cartilha eram aquelas 10 coisas, de colocar no tripé, aquelas coisas?

Gabriela Saldanha – É. O que eu sei é que teve uma espécie de livro de instrução, comnoções mínimas de fotografia e gravação.

Eduardo Serrano - É. Isso foi durante o processo. Tinha um desenho e, como não tinhamuita grana, por isso eu fiz também durante um ano, intercalado com *Eles Voltam*. Nessecaso, acho que o filme foi antes de *Eles Voltam*. Porque a gente sabia que só ia receber material a cada 3 meses. Enfim, então o material vinha aos poucos, teve muito personagem que caiu também.

Porque, quando começou a chegar o material...

Gabriela Saldanha – Que caiu, que não entrou no filme?

Eduardo Serrano – Que não entrou no filme. E por uma questão técnica, técnica no sentido de montagem, sabe? Era difícil de montar. Quando a gente começou a receber o material, a gente percebeu que não ia funcionar. Porque eram 5 minutos, as pessoas filmavam 2 minutos, 30 segundos e achavam que aquilo era suficiente e não tinham o menor manejo de câmera, não sabiam o que era importante filmar. Uma das sacadas foi Gabriel pedir que eles colocarem num tripé, que era uma coisa dessa cartilha.

Gabriela Saldanha – Ou seja, então saiu para gravar, parou e voltou.

Eduardo Serrano - Mas a gente teve interferência... Gabriel nunca saiu para gravar.

Gabriela Saldanha – Então assim, eles lançaram as câmeras, o material, começou a gravar, receberam um primeiro material...

Eduardo Serrano – É. A gente não tinha grana, só tinham duas câmeras, eu acho. Tinha uma câmera, então ela tinha que viajar, de vez em quando. Por isso que comprou uma “camerazinha”, eram duas câmeras. E ela teve que viajar, para as próximas cidades da pesquisa. E até certo ponto, a gente também não tinha certeza, até chegar, como eu disse, o menino do Rio, que tinha um material muito consistente. E é muito impressionante, porque ele tinha muita sensibilidade, mas o discurso dele não era aquele. A minha forma de trabalhara ética, nesse personagem, em particular...

Gabriela Saldanha – Que é o menino do Rio de Janeiro?

Eduardo Serrano – É que ele tinha uma consciência despertando, uma consciência a despertar, mas ele não tinha a consciência tão afinada como o filme mostra. O filme mostra uma consciência muito apurada dele, mas na verdade não era assim. Ele fazia imagens que pareciam dizer uma coisa, mas o discurso dele, às vezes, era outro. Tinha uma entrevista dele, no filme, que a gente não colocou, que ele vacilava às vezes, sobre uma consciência, sobre o que estava errado naquilo que estava acontecendo. Ou uma permissividade. Também pela própria situação, a mãe dele é a pessoa que criou ele, enfim.

Gabriela Saldanha – Eu fui a uma exibição de *Doméstica*, no Museu (Cinema da Fundação), com Gabriel presente e ele falou: “a gente teve um problema a partir desse menino porque, depois do filme pronto, ele quis/pediu o direito de codireção”.

Eduardo Serrano – Exatamente, ele queria ser jornalista e ele pediu a co-direção e a gente: “não velho, não é bem assim”. A gente ficava brincando, que dava vontade de mostrar aquela entrevista de novo para ele, para ver se ele se lembra.

Gabriela Saldanha – Mas gerou dentro do processo isso, não é?

Eduardo Serrano – Durante o processo, não. Isso foi depois que o filme ganhou asas. Na realidade, eu conheci o programa do IDFA (The International Documentary Film Festival Amsterdam). E mandei um e-mail para ele, porque sabia que o filme tinha algum potencialidade. Quando eu fui no IDFA, um ano antes, ou dois anos antes, eu falei muito de Gabriel, porque era um ano do Brasil no IDFA e não tinha nenhum filme daqui de Pernambuco, de documentário. Eu reclamei, levantei, foi um pau, peguei microfone, falei sobre isso. Então não sei se teve alguma influência ou não, mas, de certa forma, teve um respaldo que eu acho, que talvez, tenha feito o filme entrar na competição oficial. O IDFA é muito grande, tinham mais de 200 filmes, lá. Então talvez teve alguma coisa. Eles sabiam, eles tinham escutado falar sobre o que estava acontecendo em Recife, mas ele ainda não tinha assistido. Então é isso, o filme... quando chegou aquele material, o trabalho com Gabriel, eu assisti com ele. Era estranho, às vezes...

Gabriela Saldanha – Tinha algum guia, algum roteiro?

Eduardo Serrano – Não.

Gabriela Saldanha – Nada, nada, nada?

Eduardo Serrano – Eu vim da escola inglesa, que a gente chamava o “PaperCut”, que eles faziam o roteiro, antes de montar. Não tinha. Foi interessante o processo. Eu assisti o material com ele e fiquei desesperado, porque era muito material, muitas horas e eu não sabia muito bem o que fazer, era muito perdido o material, às vezes. Eu ficava meio desesperado, mas assistindo com ele, é interessante, ele me dava algumas orientações em termos de: “essa imagem é muito boa, eu acho do caralho essa imagem, esse plano aqui é foda”. Eu tentava construir de forma que aquele plano funcionasse, que fosse o ápice da sequência ou ele tivesse uma construção de sequência. Eu construí algumas sequências e a gente foi decidindo quais eram válidas ou não. Antes a gente não conseguia construir uma ordem para fazer sentido, mas foi mais ou menos o processo. Ele foi umas duas vezes na minha casa. Foi um pouco ao contrário dos outros filmes dele. Nesse ele participou menos. Acho que teve uma orientação muito grande dele na época da pesquisa, para esses encaminhamentos, mas ele me deixava bastante livre para montar o plano.

Gabriela Saldanha - Você percebeu se era recorrente ele dizer: “ah, esse plano é legal, quero usar ele”, se tinha alguma unidade, se tinha algum tipo de marca que se repetia ou eles eram bem autônomos?

Eduardo Serrano – Não, eu trabalho com Gabriel há muito tempo. Uma coisa que eu percebi, a partir desse trabalho, que Gabriel trabalha sempre um universo. O forte de Gabriel não é o narrativo, em si, é a construção da narrativa, ele até tem um pouco de resistência a isso. Às vezes ele escreve um roteiro várias vezes, de um filme de ficção dele, vamos dizer, dos últimos filmes dele, e ele destrói esse filme, ele autossabota, ele não filma cenas, ele filma outras cenas.

Ele tem resistência à narrativa clássica.

Gabriela Saldanha – Entendi.

Eduardo Serrano – Ele causa um problema pra ele muito grande, mas o que acontece? Ele desenha com muita força os personagens. Os personagens, dentro desse universo, elesse tornam forças dramáticas, porque eles se contrapõem ao universo que eles se apresentam. Então, por exemplo, uma coisa que chamou muita atenção a mim, foi quandoaquela personagem de Recife (Flávia)... O plano, esse eu lembro bem certinho, o plano queele escolheu foi ela dando um tapa no menino. É uma cena extremamente forte, eu não sabia o que sentir daquilo, eu sabia que aquilo era muito forte, muito bom, mas eu não sabia o que era aquilo e nem se aquilo deveria estar no filme. Então ter que construir esse personagem, para a gente chegar a um tipo de entendimento da situação, era muito difícil também. Então, dentro do material que a gente tinha, construir para poder a gente justificar, ou não justificar, mas poder ter isso como uma pedra de apoio, dentro da sequência. Alguns planos, dentro desses personagens, eram mais óbvios para mim: “isso é muito bom”, eu já sabia, “olha, vamos usar isso, porque essa era a melhor parte do material”. Outros apareceram a partir de mais material que a gente pedia, já sabendo que a gente iausar aquele personagem, pois já sabia que era muito bom. Mas esse, em particular, foi por causa de um plano que eu não esperava. A princípio não seria o primeiro plano que eu escolheria daquele material. Então teve uma orientação, uma certa direção no sentido de apuro estético. Talvez, de construção de discurso, mas é porque a gente discutia muito também o que é que a gente estava querendo construir de discurso. A personagem empregada da empregada, a personagem daqui de Recife, foi Lívia que fez a pesquisa. Inclusive, era um personagem que eu pedi. Durante o processo de produção eu disse: “eu quero essa personagem”. Porque ele nos falou em uns dados e números, e estatisticamente era muito forte a presença da empregada, era quase metade da empregada doméstica, na época. Então, a gente não planejou ter ela com a relação desse menino. Gabriel tem um exotismo também, um exotismo no olhar, de procurar umas coisas um pouco mais estranhas, fora do comum. Ou talvez ele tenha escolhido esse personagem porque, isso eu não sei, porque teve algum leque de personagens desses, na pesquisa. Ia percebendo que era uma ligação muito forte e estranha. Aí vem da sensibilidade dele. A direção de Gabriel foi durante mais a pesquisa e talvez um pouco na produção, mais do que na pós-produção. A pós-produção foi mais um trabalho. Eu acho que isso poupou a pós-produção de muita coisa, mas era um filme de dispositivo, poderia ter dado tudo errado, se a gente não tivesse esse material.

Gabriela Saldanha – E aí vocês tiveram a possibilidade de escolher também, não é?

Eduardo Serrano – É, alguns personagens caíram.

Gabriela Saldanha – E dessa qualidade do material que vocês receberam, “bom, a gente já decidiu qual é o bruto que a gente para usar”. Foi uma conversa sua com ele tentar manter aquela estrutura de sequências por personagens?

Eduardo Serrano – Não, isso nunca foi planejado. A gente estava montando sequências de personagens para tentar entender o filme que a gente tinha. Na realidade, a gente tinha dentro do dispositivo criado, aquilo era o resultado do dispositivo. Como aquilo ia se construir dentro do filme, ou se estruturar dentro de um filme, não era muito claro para gente. Teve uma hora que a gente disse: “vamos colocar uma ordem”. A gente se sentou no chão e começou a pôr no papel, rasgou um papel com os pedaços e começou a discutir uma certa estrutura. E, eu acho, que a gente teve algumas inversões nessa estrutura, mas foi basicamente a mesma estrutura que a gente desenhou no chão. A gente só sabia que o personagem do Rio ia terminar o filme. Respondendo à tua pergunta, a gente fez essa estrutura no chão, a gente achou que o filme era muito bom, assim sem tentar se impor. A gente tinha noção do que se a gente tentasse misturar as estruturas e ter construído um discurso aparente, mais aparente do que ele é construído durante o filme... Por Gabriel, ele tinha certeza que não ia funcionar, no sentido de que ele não queria nem testar. Eu disse: “não, eu vou estar, me dá dois dias que eu preciso testar, senão eu não vou me sentir bem, como montador, não tendo testado isso”. Eu testei e vi que não funcionava. Não passei mais que dois dias nisso.

Gabriela Saldanha – Em paralelo... e aí desfaz e volta para aquela estrutura...

Eduardo Serrano – É. A gente teve algumas inversões, em termos de construção por causa da curva que a gente estava criando. Eu acho que a da Bahia teve alguns momentos que ela vai mais para frente, mais para trás, mas sempre o começo e o fim, era mais claro.

Gabriela Saldanha – Você lembra de dificuldades nesse processo, para dar os cortes, porque, às vezes, elas têm um tempo mais ou menos próximos, não é? É que elas têm mais ou menos uns 10 minutos.

Eduardo Serrano – Ah, olha, tem uma coisa curiosa, esse filme foi aprovado para série televisiva. E talvez isso tenha influenciado a gente, no sentido de que a gente está tentando fazer capítulos dessa série. A gente pode ter pensado: “ah, esses dois podem ser um capítulo”. E a gente tinha que entregar uma estrutura, uma hora, um capítulo. E eu acho que eles conseguiram reverter isso na pós, quando conseguiram aprovar a pós dele para um longa.

Gabriela Saldanha – Você lembra se ele teve problema no prazo?

Eduardo Serrano – Não, nunca teve esse problema, não. Ele (o filme) deve ter acabado em três meses depois do último personagem chegar. Ele demorou um ano, o *Funculturinha* sendo aprovado. Meados de agosto que a gente aprovou e a gente teve que trabalhar depois. *Doméstica*

foi tudo certinho, não teve problema disso, não.

Gabriela Saldanha – Você trabalhou com o som também, do filme?

Eduardo Serrano – É, eu sempre trabalho muito com o som nos filmes. É muito foda com o acaso, às vezes, com o som de um documentário, por exemplo. A gente tentou não interferir muito no som do filme, no sentido de fazer um som desenhado. Aquele *Over The Rainbow*, que toca uma hora em que ela está lavando as roupas foi por acaso que tocava televisão. No curta *A onda traz, o vento leva*, ele também tinha um som da televisão que eu terminei usando como parte da narrativa, mas era o som da televisão, que estava sendo dito na hora sobre uma coisa meio de Jesus Cristo, uma coisa meio cristã. Então, sempre tem uma força muito grande para mim. Eu escolhi esse plano dela lavando lá fora por causa do *Over The Rainbow*.

Eduardo Serrano – E os dois filmes (*Doméstica* e *Eles voltam*) entraram em Brasília no mesmo ano.

Gabriela Saldanha – Sim, na verdade foi o ano (2012) de Pernambuco em Brasília.

Eduardo Serrano – É. Entraram três filmes meus em Brasília: foram esses dois (*Doméstica* e *Eles Voltam*) e o curta o *A Onda traz, o vento leva*, que eu encaixei no meio.

Gabriela Saldanha – Também foi nesse ano, em Brasília, que o prêmio foi dividido. Marcelo Gomes e Lordelo.

Eduardo Serrano – Lordelo foi absolutamente inesperado para mim. *Doméstica* estava muito bem falado no festival e a gente jurava que *Doméstica* ia ganhar muitos prêmios.

Gabriela Saldanha – Você acha que teve uma repercussão diferente do filme, aqui no Brasil e fora?

Eduardo Serrano – Teve muita diferença. Eu sabia que ia ter uma diferença. O filme foi muito forte em Brasília. É a própria questão para as pessoas já estavam habituadas com aquela questão (do trabalho doméstico), ela parecia bizarra para o Brasil, na época. Hoje em dia talvez não pareça, mas na época, era muito estranho. As pessoas tinham essa impressão/mentalidade. A minha impressão é o seguinte: esse filme tem esse tempo e ele funciona porque a gente teve essa relação familiar, interpessoal, com as empregadas, as pessoas que trabalhavam para gente: as babás, as empregadas. A gente participou disso, mas um país que não tivesse tido esse tipo de relação, não ia ter a mesma relação com o filme. Então nossa relação mais passional com o filme, emotiva, ela não funciona fora do Brasil. E curioso é que o selecionador do IDFA, que escolheu o filme, é venezuelano, então ele entende, ele sabe o que é isso, mas eu sabia que a relação lá fora não ia ser igual. Mas surpreendeu e no IDFA não foi igual, foi estranho, as pessoas, de certa forma não entenderam o filme. Teve um casal de velhinhos que veio falar com a gente depois da sessão e ele comentou que ele tinha morado no Brasil, há alguns anos, e ele achava

muito estranho a faxineira tocar nos sapatos dele. Ele achava uma intrusão, uma coisa estranhíssima, então ele entendeu o filme porque ele tinha passado por essa experiência. Para algumas pessoas era um fenômeno que tinha acontecido no Brasil. As pessoas, às vezes, achavam que o filme não criticava, de certa forma, o filme levantava a questão como uma coisa interessante, boa, da sociedade, que estava acontecendo. E teve muita reação disso. Gente que não se olhava no espelho. É muito estranho isso do jeito que a pessoa lia o filme, a gente percebia as pessoas e como elas pensavam por dentro. Teve um casal sul-africano, lá na Holanda, que veio falar com a gente: “ah, isso é muito interessante, isso acontece lá na África do Sul também. A gente sempre acha que todo mundo ganha nessa situação”. Mas era muito o que as pessoas pensavam no Brasil também. Não é brincadeira, não. A gente teve reações incríveis, gente que era filha de empregada que tinha conseguido transcender e feito mestrado e tinha consciência e chorava compulsivamente na sessão e que a mãe não entendia muito bem por que ela estava chorando, mas teve gente que achava que era divertido. Se você for ver os comentários na Netflix são pessoas que se divertiam vendo aquilo.

Gabriela Saldanha – Mas é um estranhamento que se repete em vários filmes, principalmente em uns filmes feitos aqui, não é? Só que depois virou como uma espécie de temática e ficou mais recorrente. É como se elas fossem se acostumando, entendendo, não sei.

Eduardo Serrano – É. Eu só sei que em Brasília as pessoas riam muito. Eu fiquei muito assustado. No outro dia, no debate, eu disse: “a gente falhou. O filme da gente é um fracasso vendo todas aquelas pessoas todas rindo”, mas depois, com o tempo, com alguns dias do festival, muitas pessoas vinham falar para mim e dizer: “eu fiquei muito emocionado com o filme, é incrível, lindo”, então você aprende. Também era a primeira vez que eu tinha contato com um público tão grande. Brasília é muito grande e você aprende a ver que as pessoas riem de nervoso, também. Ou as pessoas se emocionam, mas você não consegue sentir da mesma forma que o riso, porque você escuta.

Gabriela Saldanha – Então é um outro público, não é? Que é talvez esse público mais habituado.

Eduardo Serrano – Aí é que está, é o que eu digo que aí que faz a diferença, eu morei em Portugal por oito anos. Os portugueses não têm, desde os anos 70, essa relação com empregadas. Eles já tiveram, as mães tiveram, talvez as pessoas mais velhas tenham tido algum tipo de relação, mas muito pouco. Ao contrário do filme do Pedro Costa, não tem mais essa relação de serventia em Portugal, morar dentro da casa. Sabe que morar dentro da casa é uma coisa muito importante no filme. Na pesquisa foi definido que as empregadas precisariam morar dentro da casa, se não, não ia funcionar porque a relação de afeto está diretamente relacionada com isso.

E essa relação de afeto só funciona nesses países que ainda dependem dessa mão de obra. Talvez, esse filme, daqui a cinco ou 10 anos, ele não seja nada.

Gabriela Saldanha – Talvez cause um incômodo em uma determinada geração.

Eduardo Serrano – É, dependendo da geração, tem uma coisa da idade, talvez as pessoas mais velhas consigam entender. Isso eu não cheguei a concluir, mas eu cheguei a discutir que, quando eu fui trabalhar em Portugal, com *Djon África* (2018), eu discuti com curadores e pessoas de cinema de lá sobre esse filme (*Doméstica*) e eles se lembravam de *Doméstica* e se lembravam da sessão, do embate que teve e que eles não gostaram do filme e deram vários exemplos de partes do filme que eles não gostaram. Por exemplo, quando a empregada expõe que o filho morreu. Ele é muito melancólico, quase *over*. Paramim, dentro da estrutura do filme, ele é necessário. Quando a gente começa a falar sobre montagem, no sentido de que eu acredito que algumas coisas devem ser *over*, para poder repercutir de outra forma, sustentar o filme em outros momentos.

Gabriela Saldanha – Você acha que ela (a personagem Gracinha) segue em um tom muito agradável?

Eduardo Serrano – Exato. Isso é a rasteira que você dá, mas eles acharam que isso era manipulador, de certa forma, porque você usava a imagem da pessoa que estava chorando, enfim, isso era antiético, mas isso era a questão deles.

Gabriela Saldanha – Mas eu acho que essas críticas são muito comuns, vocês devem ouvir muito, sempre. Como é que você responde a isso, sendo um processo de criação?

Eduardo Serrano – Não sei. No campo ético é uma coisa, outra coisa é no campo estético, outra coisa é no campo narrativo. Nesse exemplo, em particular, eu acho até que pode ter sido uma decisão minha, mais do que de Gabriel, de ter posto essa cena no filme, mas porque eu achava que o personagem precisava disso, se não ia ser uma versão muito cômica. É você colocar o personagem em uma parede, em um zoológico, atrás de uma grade e dizer: “olha que bonitinho, esse bichinho, que a gente tá vendo”. Então eu tenho críticas em relação a outros filmes documentários que eu vejo, documentários brasileiros. Não digo hoje em dia, mas na época, eles eram muito condescendentes, por exemplo, desemprego, “coitado do pobrezinho”. Isso era o que me encantava em Gabriel ter escolhido a (cena da) tapa, da empregada daqui (Recife). Porque isso mostrava esse corpo humano dos personagens. Gabriel, diferente de muitos outros cineastas daqui, ele tem uma origem humilde.

Gabriela Saldanha – Ele tem uma vivência que os outros não tiveram.

Eduardo Serrano – Ele tem essa vivência, mas tem pessoas que conseguem ultrapassar isso. Bárbara (Wagner) é uma pessoa que conseguiu ultrapassar, aliás, ela fez uma pesquisa de

Brasília Teimosa na Segunda Guerra para usar no filme.

Gabriela Saldanha – Tem essa coisa que aparece muito nesses dois filmes que eu trabalho, que é como dar um sentido mais cinematográfico pra imagens que aparentemente variam em termos técnicos. Isso, na ilha, dá algum problema?

Eduardo Serrano – Aparece, sempre aparece. A gente teve uma sorte também, e acho que o tripé funcionou muito bem. O tripé, às vezes, era uma televisão que a menina deixava (a câmera) em cima, ligada.

Gabriela Saldanha – Você chegou a ver o documento que foi mandado?

Eduardo Serrano – Não, Gabriel gosta de separar as coisas, às vezes, em algumas coisas. Para outras coisas eu entro no processo mesmo. Eu acho que eu cheguei a ver, eu não cheguei a preparar ele, não fiz parte do documento. Eu acho que, às vezes, Gabriel quer testar a gente, sabe? Saber se a gente, como primeira audiência, se a gente percebe algumacoisa errada, por exemplo, o “cara” dirigindo, o produtor que tentou dirigir. Eu não lembro se ele chegou a dizer para mim: “esse produtor começou a dirigir”. E eu estava vendo com ele e dizia: “Gabriel, esse cara está dirigindo, essa mulher já está em outro plano”. Ele é experimental no processo dele, ele gostava de jogar você fora da sua zona de conforto.

Gabriela Saldanha – E ele não ia te entregar muita coisa do que ele pensava sobre isso, para ver como seria para você.

Eduardo Serrano – É, mas ele queria ver como ia ser a minha reação. Exatamente, porque eu ia ser a primeira pessoa a assistir o material. Então, de certa forma, eu sentia que ele estava montando e eu estava dirigindo. Tinha uma coisa estranha na relação, porque eu, às vezes, assistia primeiro do que ele o material.

Gabriela Saldanha – Como você pensa isso?

Eduardo Serrano – Em *Boi Neon* também fiz isso, tem uma hora que ele estava na ilha e eu disse: “mas o montador sou eu, você tem que sair daí”. Eu estava mais em contato com o material do que ele, eu dizia para ele: “não está prestando, tá dando uma merda”. Eu acho que talvez pela parte logística da coisa, eu recebia o material antes dele, eu tinha que ver antes dele, para dar um feedback para o produtor. Eu lembro que a produção era uma semana e só tinha sete dias, então é uma coisa rápida. Então eu tinha que assistir. Era assim, todo dia chegava um Sedex, eu tinha que assistir rápido e dar um feedback.

Gabriela Saldanha – E tinha assistente?

Eduardo Serrano – Não. Eu tinha que assistir rápido e, às vezes, chegava na segunda(-feira) esse material e eu dizia: “Gabriel, sinto muito, esse material não rola, esse material tá dando problema e a gente tem que mudar, o que a gente vai fazer...”. Então começou essa história do

tripé que foi o grande lance. O tripé, a regra de deixar mais tempo, a regradas pessoas contarem 10 segundos antes de ligar e de desligar para estabilizar a câmera. A gente deixou de usar muita cena no filme porque a câmera estava muito ruim, era muitodifícil de ver, então tem umas questões cinematográficas, sim. E tem uma questão da falência cinematográfica porque o filme foi mostrado naquele cinema incrível de Roterdã...Roterdã não, Amsterdam, aquele que é gótico. Um cinema lindo, absurdo, tipo o Teatro Santa Isabel, só que é um cinema. Então a gentedisse: “isso é a falência do cinema, um filme feito com uma câmera na mão, feito pelos próprios personagens, mostrado num cinema desses”.

Gabriela Saldanha – Mas também era a grande graça da história, não é?

Eduardo Serrano – É, exato, mas tinha uma tentativa de apuro. É engraçado, até tecnicamente falando a gente tentou limpar muitas vezes, usando filtros de som para tentar limpar para ficar mais claro, porque o grande problema era a voz. Teve uma hora que ficou tão limpo que ficou meio estranho, a gente pediu para o cara só colocar 50% dalimpeza. Voltar atrás na mix porque a gente foi testar no cinema e a gente achou que estava etéreo, sem humanidade e o filme precisava dessa humanidade para existir porqueele era feito com uma câmera na mão, na mão dos personagens.

Gabriela Saldanha – Tinha que ficar alguma coisa dessa aparente “sujeira”.

Eduardo Serrano – Exato. Não é só a sujeira, é o que vem do fora do campo. Isso era muito importante para estabelecer o filme também. A coisa da relação das câmeras dentrodo carro, ou na noite. Essas coisas são importantes, ter essa quebra e perceber essas diferenças de som do universo que as pessoas estão inseridas.

Gabriela Saldanha – Tem pouco, na verdade, cenas noturnas. Tem mais daquelapersonagem da Bahia que tem os hábitos noturnos.

Eduardo Serrano – É, mas tem coisas, tipo aquele cara do Natal que era um empregadona casa, não era bem empregado. Quando ele entrava no quarto dele ficava muito silencioso, tem umas mudanças de dinâmica no som que para mim eram boas, importantes. Quando ele foi lá para fora e estava a maior algazarra lá dentro e lá fora estava silencioso. Ele vai lá para fora e fica em um canto e fica triste porque ele não tinhauma família de verdade. Essa dinâmica de som é muito importante no filme, se você limpa tudo, não escuta isso. Então, a gente não chegou a manipular isso, mas teve atenção a isso o tempo todo. Também faz parte da escolha e eu tenho muita atenção ao som quando estou escolhendo material. Às vezes, a construção parte dessa recepção, dessa dinâmica que faz essa diferença que busca um corte, no peso do corte, no peso do drama que você busca entre essa justaposição das imagens e do som.

Gabriela Saldanha – Mas tinha pelo menos um boletim de som?

Eduardo Serrano – Não, não existia boletim de som porque o som era gravado na própria câmera. A gente colocava uma câmera “pequeninha”, mas ela tinha um “suportezinho” para microfone direcional.

Gabriela Saldanha – E a parte de cor, você acompanhou, sabe se teve?

Eduardo Serrano – Sim, teve cor, foi Pablo (Nóbrega) quem fez, mas não acompanhei mesmo, não. A gente não fez muita coisa de cor nele, não.

Gabriela Saldanha – Mas você é a favor em documentário? Dependendo do projeto?

Eduardo Serrano – Não, claro que sim, eu sou favor em qualquer filme, eu trabalho com cor também, mas não diretamente, mas eu já trabalhei. Mas como eu vim da imagem, e tenho esse apuro mais estético. *A onda traz, o vento leva* eu que fiz a cor dele. É que Gabriel ia fazer, ele mesmo, então eu disse: “ah não, então deixa que eu faço”. Em *Doméstica* não, já foi mais profissional, foi Pablo que fez. Eu também gosto de separar as coisas para a gente também ter uma visão nova das pessoas que estão chegando no processo e trazer alguma coisa nova para o filme. Eu sempre tive essa atenção, aqui na pós-produção local, sempre deixar as pessoas cada um com seu chapeuzinho. Porque isso, para mim, faz parte do novo olhar que o cinema precisa para estar se renovando. É um processo longo, como é um filme desse que demora mais de um ano para fazer.

Gabriela Saldanha – Você acha que ele muda alguma coisa no seu processo de montagem e depois dele? É claro que foi o seu primeiro filme depois que você veio para cá (Brasil).

Eduardo Serrano – As pessoas têm uma associação ao documentário com o trabalho do montador e o montador trabalha menos ou pouco, ou sei lá o quê, mas é uma percepção errada. O trabalho em *Doméstica* foi de certa forma menos complexo que *Eles voltam* que era uma atriz não profissional trabalhando em um universo sem dinheiro. Uma série de questões mais difíceis, e porque o universo ficcional determina uma linguagem que é muito menos experimental que o documentário. O documentário é mais experimentalista, nesse sentido, em termos de linguagem. Mas sim, a repercussão foi muito forte, eu acho, do filme. O filme rodou bastante, na HBO, Netflix... *Eles voltam* não foi para a HBO, não.

Gabriela Saldanha – Você lembra se o filme tem mais de uma versão? Quantas versões? Quantos cortes fizeram?

Eduardo Serrano – É difícil dizer, porque como a gente fez os cortes na sequência, um personagem, outro personagem. É difícil dizer... E não era um filme que a gente pudesse tratar como um todo, desde o início, como um documentário do começo ao fim.

Gabriela Saldanha – Como assim?

Eduardo Serrano – É porque ele foi feito em pedaços, depois ele se juntou e virou um todo

que funcionava muito bem. Ele (o filme) foi muito rápido no processo. Depois que a gente terminou os pedaços dele, a gente juntou e viu que tinha um filme bom. Eu com menos certeza, mas Gabriel tinha uma certeza absoluta. Quando ele viu o filme junto, eledisse: “é isso!”. E eu disse: “não, pô, tem que ter algum trabalho ainda”, mas foi muito pouco trabalho. Se você considerar o filme, dentro das sequências, sim, tiveram vários cortes, com certeza, até chegar numa forma.

Gabriela Saldanha – Mas não num todo.

Eduardo Serrano – Não como um todo. Num todo, ele foi mais ou menos rápido, ele teve três ou quatro mudanças. Três porque ele teve uma mudança de ordem de personagens e um teste que eu fiz, intercalando os personagens. Enfim, foi pouca coisa.

Gabriela Saldanha – Essa troca de ordem dos personagens era uma coisa mais ligada ritmo mesmo?

Eduardo Serrano – Não, era uma coisa de curva mesmo, clássica, meio dramática. Tinha personagem que trazia o filme para um lugar e outros que traziam para outro, assim como em toda narrativa de um filme traz e você tem que desenhar. De certa forma, para ter algum tipo de mudança de ato, então, ele (o filme) teve esse trabalho. Eu lembro que quem mudou muito de lugar foi a da Bahia porque ela tinha uma punção dramática muito forte. Então, de certa forma, ela levava o filme para um lugar que eu não ia conseguir responder, ou ela vinha muito no final, ou ela tinha que vir no meio, só que no meio ela ia trazer...

Gabriela Saldanha – Ela está quase após o meio.

Eduardo Serrano – É, ela tinha que vir um pouco depois do meio, porque acho que depois dela vinha o personagem do empregado. E ele cai bastante porque ele era sisudo, ele é triste.

Gabriela Saldanha – Ele é o que menos fala.

Eduardo Serrano – É, então, ele é mais lento, no sentido dramático. Então ele leva para baixo e a gente começa a entrar em outra fase do desenvolvimento do discurso do filme. É como se nessa hora a gente tivesse falando do retorno do herói. E o que isso quer dizer para o herói? E o que o herói quer dizer é o personagem do Rio. Então, numa estrutura clássica de três atos, isso seria o fim do segundo ato, ela (Gracinha), o fim do segundo ato e ele (Sérgio), o começo do terceiro ato e o final seria o final. Então, a gente trabalhou nessa estrutura que é uma coisa muito simples, é um trabalho muito leve, é só uma coisa para tentar perceber como o filme ia ser visto, como um todo.

Gabriela Saldanha – Nesse filme ou em todos os filmes que você monta, tem um limite do corte?

Eduardo Serrano – Como assim, um limite?

Gabriela Saldanha – Se tem um limite de corte ético que, às vezes, acontece a partir de um silêncio e você vai dar um tempo.

Eduardo Serrano – Tem e no documentário é mais forte, a parte ética do filme. Nesse filme, a cena dela chorando, contando que o filho morreu, teve um limite ético. Não foi uma coisa que veio, tipo: “vamos fazer assim”. Não, foi muito discutido entre eu e ele (Gabriel). Os planos conseguem dizer quais são os limites deles, ético, de tempo, de espaço, de dramaticidade. Existe limite? Existe. Não existe padrão. É difícil dizer. Eu consigo dizer para você em um plano, mas não consigo dizer que existe um padrão, não existe um limite padrão.

Gabriela Saldanha – Porque tem duas situações que são meio recorrentes e que acabam gerando mais discussão: uma, é quando tem a questão mais emotiva, em um aspecto que pode ser antiético, como o caso dela (Gracinha); e tem outra que é um pouco daquele da fabulação, que você vai expor e que pode chegar a um limite do ridículo, que os filmes acabam suscitando, o que não tem a ver com a opinião, tem a ver com uma coisa que aparece sempre nas discussões.

Eduardo Serrano – Ah, entendi.

Gabriela Saldanha – Tem também aqueles planos mais longos, que chamam de fabulação, como ela (Vanusa) no carro, aquela primeira empregada, ela dirigindo e ela está interagindo com a música, e é longa aquela sequência.

Eduardo Serrano – É, teve gente que pediu para tirar aquilo quando eu mostrei o filme. Gabriel definiu a sequência dela e eles pediram pra tirar porque achavam que ela não era muito interessante. Sempre achei ela muito interessante para introduzir também. E tem outra coisa, ela tinha uma coisa meio nordestina, que eu achava que era importante. É, eu não acho que tem um limite claro, não. Eu acho que, por exemplo, às vezes, até mesmo um filme que estruturei a sequência dos planos ele pode pedir um limite que você vai ultrapassar, por uma série de questões. Ou porque você precisa dar um pouco mais de dramatismo ou porque você quer cansar a pessoa, às vezes.

Gabriela Saldanha – Ou quebrar alguns padrões talvez.

Eduardo Serrano – É, então, a gente vive de quebrar padrão. A gente tem que trabalhar sempre à frente deles. Então isso é uma coisa que eu acho que eu faço muito nos filmes que eu trabalho. Eu dei uma entrevista no Rio e não consegui explicar isso. É, mas tem a ver com o limite do corte, como você diz. Às vezes, eu acho que deveria ser um pouco mais na frente, mas eu corto um pouco antes, para acordar aquela pessoa que está ali há muito tempo acostumada com um padrão.

Gabriela Saldanha – Como assim?

Eduardo Serrano – Um padrão de limite de tempo, um padrão de dramaticidade.

Gabriela Saldanha – De uma expectativa mais tradicional?

Eduardo Serrano – É. Ou não um espectador mais tradicional, mesmo que não seja tradicional, mas que tenha uma experiência mais cerebral, nessa hora. Ele funciona, às vezes, como um corte que te acorda. Tem essas coisas que a gente faz. Eu faço, às vezes. É, eu estava precisando conversar sobre isso mesmo. É, ele é imposto por várias situações, por força da sequência, ou por força do plano em si, ou o filme, ou o que você quer dizer com o filme.

Gabriela Saldanha – Às vezes pode vir até pelo próprio diretor, não é?

Eduardo Serrano – Outras vezes é uma questão subjetiva mesmo. Quando alcança uma questão subjetiva, eu percebo que é subjetiva, eu deixo que a decisão seja do diretor mesmo. O filme é dele.

Gabriela Saldanha – Deixa a critério dele.

Eduardo Serrano – Hoje em dia, tirando João Maria, que é mais antigo, mas ele sempre foi montador. Eu tive sempre essa postura, sempre acho que é mais importante desenvolver a voz do diretor, e a voz do diretor tem que ser única e a dele. Então eu respeito muito a decisão quando ela entra no campo subjetivo. Eu vim, e deixei claro a minha subjetividade, mas eu sei o que é o diretor e aceito o que ele decidir, porque o filme é dele. Eu acho que é importante que seja dele. Às vezes eu vejo um filme montado que eu sei, não vou te dar o exemplo, mas eu sei, conheço o material, sei quem é o diretor e eu acho que o montador pegou pesado. E eu sei que a mão é de outra pessoa, não é dele e isso me incomoda. Pode ser que essa pessoa trabalhando com esse mesmo montador durante anos, desenvolva uma linguagem própria deles dois, mas eu acho que, principalmente, para um primeiro trabalho, de um diretor, ele não deve fazer isso. Porque o diretor está tentando assumir uma voz, tentando descobrir sua voz.

Gabriela Saldanha – Será também que não é porque vai da diferença de experiência, às vezes, o montador ter mais experiência do que o próprio diretor?

Eduardo Serrano – Sim, mas qual experiência é importante? E qual experiência não é importante? Às vezes a pessoa tem 17 anos...

Gabriela Saldanha – Mas simplesmente ela não faz a menor ideia do que fazer ali.

Eduardo Serrano – Exato, mas aí tudo bem, eu aceito que ela não tenha, mas ela tem. Aí sim, eu tento argumentar. Não sou uma pessoa também que aceita qualquer opinião de diretor, aliás, sou bem combativo. Quando percebo que é mesmo no campo subjetivo, que é parte do gosto, vamos dizer, eu gosto de vermelho e você gosta do amarelo, então não tem o que dizer, você gosta do amarelo e ponto! Não é porque você é menos experiente que eu que você gosta do amarelo, você só gosta de amarelo porque é amarelo. Tem a ver com o campo estético também, você constrói.

Gabriela Saldanha – Sim, é mais para esse lado, não é?

Eduardo Serrano – É, eu acho que é isso também, às vezes um corte entra no campo estético. Muitas vezes Kleber até brinca: “você vai ser expulso da escola documentarista de Londres por causa desse corte”. Eu disse: “é, esse corte está meio fora do padrão, mas você acha que é assim, tudo bem”.

Gabriela Saldanha – Mas isso é meio comum de acontecer, não é?

Eduardo Serrano – Eu acho que o filme é do diretor, não sou eu, agora, que vou querer impor. Tanto é que você olha no corpo dos meus filmes que são diferentes entre eles. Você não consegue identificar, eu conseguiria identificar dos meus amigos montadores, mas eu acho bom isso, eu gosto, eu tenho um pouco de orgulho disso. Se você for ver alguns filmes de alguns montadores do Brasil, eles são iguais, são muito parecidos. Eu admiro menos esses montadores porque eles têm uma força muito grande de direção.

Gabriela Saldanha – Entendi.

Eduardo Serrano – Entendeu? Então eles se impõem. Admiro mais os que conseguem fazer isso, de fazer um filme totalmente diferente do outro e são muito bons os dois.

Gabriela Saldanha – De referências, o que você gosta?

Eduardo Serrano – Tenho visto tão pouco cinema. Ah, de gente que eu admiro? Karen Akerman é uma pessoa que eu admiro muito, Karen Harley também, mas Karen Akerman é outro nível, eu acho, não posso dizer isso. Karen Harley também.

Gabriela Saldanha – É comum chamarem ela (Akerman), depois do filme montado, para trabalhar. Às vezes, em cima do filme depois de pronto, não é?

Eduardo Serrano – Às vezes é. Eu não sei como ela trabalha com isso. Eu tenho feito isso, ultimamente. Eu até já conversei com ela, a última vez que a encontrei, sobre isso. Eu não cheguei a nenhuma conclusão, mas, enfim, ela é uma pessoa que eu acho incrível. Eu tenho visto pouca coisa, ultimamente. Eu tenho um problema, quando você começa a trabalhar com cinema, você vê pouco, porque cansa. Eu trabalho muito tempo em frente a uma tela, então você vê pouco, isso é uma merda.

Gabriela Saldanha – É, o dia inteiro, não é?

Eduardo Serrano – Eu adorava ver filme. A gente trabalha com cinema porque a gente adora ver filme! Eu digo: “o que é que eu estou fazendo? Não estou vendo filme”. Então quando eu vou em um festival, eu só quero ver filme. Não quero sair com ninguém, nem conversar com ninguém, que é o negócio dos festivais é você sair e conversar com as pessoas, mas não consigo ter contato, nunca, mas termino vendo filme. Agora tive a notícia que o Festival Fênix não vai ter mais e eu fiquei bem triste porque eu era do corpo votante, lá no México. E era incrível

porque eles mandavam sempre paramim uma senha do Vimeo com 180 filmes da América Latina, os melhores filmes que passaram no ano passado. Sei lá, 80 filmes, e eu dizia: “porra, eu quero ver esse, esses e esse...”. E eu já saía vendo, era muita coisa, era ótimo. Parece que vai acabar, eles não seentenderam com o governo, o que é estranho porque mesmo com um primeiro governo de esquerda lá eles não se entenderam.

Gabriela Saldanha – Você trabalha muito com Gabriel, não é? E continua trabalhando...

Eduardo Serrano – Continuo trabalhando porque a gente tem uma relação antiga e trabalho muito com Raquel também (produtora e sócia com Gabriel na Desvia Filmes). Ela me chamou para trabalhar em um filme que está estreando no Brasil e eu terminei sem trabalhar nele, mas com Gabriel bastante, com Kleber bastante. Com Gabriel é umacoisa muito interessante porque, às vezes, ele vai fazer com três montadores e termina o corte comigo.

Gabriela Saldanha – Eu acho que flui a relação entre vocês. Você já sabe mais ou menosonde ele chega, o que ele espera.

Eduardo Serrano – É, esse é o problema, talvez ele goste muito de novidade (risos). Elefica meio chateado por eu já perceber os esquemas dele, mas por outro lado é o que dá segurança. *Boi Neon* eu terminei o corte e agora *Divino Amor*. Ele termina vindo até mimem algumas semanas para eu fazer porque o filme não estava indo para um lugar interessante. Talvez seja pelo potencial que eu perceba em Gabriel e eu consiga traduzir isso, não sei. E o processo é muito difícil, às vezes, o processo de Gabriel para os outrosmontadores entenderem. Eles ficam nervosos, acham que não tem narrativa, que a narrativase perdeu no meio do caminho.

Gabriela Saldanha – Narrativa ou roteiro, apesar que ele trabalha bastante o roteiro, a construção dos personagens?

Eduardo Serrano – Ele trabalha bastante o roteiro.

Gabriela Saldanha – Mas ele abandona muito, também.

Eduardo Serrano – Muito, aí é que está, Gabriel é movido por uma novidade, é curioso o processo dele. *Boi Neon* acho que ele escreveu o roteiro quatro vezes, de cabo a rabo. Ele esqueceu mesmo o roteiro e escreveu outro. Agora os personagens eram os mesmos,mas era outro roteiro. *Boi Neon*, *Divino Amor*, a mesma coisa. Até outro dia, saiu um roteirista falando em uma entrevista sobre *Divino Amor*, na Folha de São Paulo, olhei e eu mostrei a Kleber: “está vendo? O cara tá pagando de bonzão, aqui, dizendo que salvou filme”, mas ele (o roteirista) não sabe que, no processo de Gabriel, o roteiro é, basicamente, a última coisa que sobrevive, porque não existe roteiro no trabalho de Gabriel. No trabalho de Gabriel o roteiro é jogado no lixo e ele começa do nada. E do nada, e no prêmio Fênix ele ganhou o melhor roteiro. E ele disse: “isso é a maior piada do século. Os caras vão imprimir um livro com meu roteiro”. Eles

ainda fazem isso no Fênix, é incrível, eu recebi vários roteiros impressos. Com um roteiro que, na realidade, praticamente foi construído na montagem. Não existia no filme. Então, é curioso, mas é difícil as pessoas entenderem a diferença. Mas eu não me importo com isso, não, acho divertido. Eu só acho ruim para carreira da pessoa que dá uma entrevista na Folha de São Paulo dizer isso e depois perceber: “eita porra!”, e aí vão cobrar dele, e a voz off, quem fez, tem uma voz ótima.

Gabriela Saldanha – Mas nunca chega, depois não vai rodar.

Eduardo Serrano – É!

Gabriela Saldanha – Vai ficar muito mais o que a pessoa falou.

Eduardo Serrano – Não, claro, exato. É uma pessoa que desconhece o processo de Gabriel, totalmente. Por isso que eu digo que ele gosta de novidade, que a pessoa traga novidades aos processos dele. Kleber é um esquema, Kleber tem um outro processo, bem diferente.

Apêndice B

Entrevistado: André Antônio

Data: 22 de abril de 2019

Local: Recife

Gabriela Saldanha – Então, como foi esse convite? Na verdade, você foi assistente de montagem? Me conta da sua formação.

André Antônio – É, justamente, na época eu estava fazendo Jornalismo. Sou formado em Jornalismo porque na época não tinha Cinema (faculdade) que era o que eu queria, então fui daquela turma de cinéfilos que queriam trabalhar com cinema, mas estavam fazendo Jornalismo, porque era uma coisa perto. Assim que eu entrei na faculdade, um ano depois, abriu um estágio para Símio (produtora), onde eles estavam procurando alguém principalmente com perfil de direção, de assistente de direção, uma pessoa meiodesenrolada. Fui fazer (o teste) e foi o meu primeiro contato com os meninos, Gabriel, Juliano... Tinham os quatro lá da Símio e eles me conheceram e falaram comigo, perguntaram e eu disse: “ah, eu amo cinema, sempre quis trabalhar, eu quero trabalhar. Estou fazendo Jornalismo só porque era o mais perto, mas nos meus trabalhos finais de Jornalismo, eu sempre tentava fazer um curta, ao invés de uma reportagem, essas coisas. Então eles mandaram um e-mail dizendo: “ah, a gente gostou de você, mas realmente estamos procurando outro perfil. Fica para próxima. Eu disse: “ah, massa”. E quem passou (para a vaga) foi Milena Times.

Gabriela Saldanha – Nessa época já tinha o Dissenso (cineclube)?

André Antônio – Não, o Dissenso estava se formando também. O Dissenso estava se formando aqui na UFPE, primeiro foi um ano aqui, 2007, a gente projetava ali, naquele auditório, então foi um ano lá e depois a gente passou para FUNDAJ. Então eu lembro que Rodrigo (Almeida), também do Dissenso, fez esse estágio, mas então quem passou foi Milena Times que era aluna de Jornalismo e hoje em dia ela é realizadora também. Depois abriu de novo a vaga, acho que um ano depois, e eu fui fazer e passei porque era um perfil que eles estavam procurando, era essa figura coringa, tipo esse estagiário coringa. A Símio, na época, estava de vento em popa, tinham uns projetos autorais, como eles chamavam os filmes, e tinham *altos* serviços, eles faziam filmes institucionais, até casamento.

Gabriela Saldanha – Era uma produtora?

André Antônio – Era uma produtora.

Gabriela Saldanha – Eles já eram formados?

André Antônio – Eram. Juliano (Dorneles) era formado em Artes Visuais, (Daniel) Bandeira

e (Marcelo) Pedroso em Jornalismo, e (Gabriel) Mascaro em Rádio e TV. Pedroso era do Barravento (cineclube), Pedroso e Bandeira foram, na época, os curadores do Barravento. Então passei porque eles queriam essa figura coringa e Pedroso estava começando a montar *Pacific* e ele queria alguém para discutir teoricamente com ele e eu era muito “cabeçudão”, sempre gostei da academia, teoria, cinema, eu era super cinéfilo, essa coisa do Dissenso.

Gabriela Saldanha – Então o projeto já tinha iniciado?

André Antônio – Foi, já. Ele (Pedroso) estava prestes a receber as filmagens, as coisas captadas pela “galera” lá do cruzeiro. Ele falou: “olha, o nosso objetivo é formar você também”. E eu não sabia mexer no Mac, montar, nada. Ele me ensinou a montar: “olha, vamos aprender Final Cut. Ele me ensinou e aí peguei os projetos institucionais para montar, para editar. Lembro que peguei um vídeo institucional de uma construtora, bem “publicidadezona” só que com uma pegada cinematográfica. Era isso o que eles vendiam para “galera”.

Gabriela Saldanha – Você acha que já tinha uma crítica ali?

André Antônio – Não, nesses institucionais, não. Ali realmente era um institucional. Óbvio que, por exemplo, tinha esse vídeo dessa construtora, eles (os clientes) estavam pagando por um vídeo institucional “bonitão”, cinematográfico, só que Pedroso ao ir produzir isso era uma porta de entrada para ele ver como funcionavam as coisas. Então seria uma pesquisa, digamos assim, mas óbvio que, o produto disso, para “galera” lá era um “institucionalzão” padrão. Então eu montei esse institucional e montei um casamento que eles filmaram. Inclusive, foi muito louco porque botei a logo da Símio rosa, aquele macaquinho rosa. Milena dizia: “e eles aprovaram isso?”. E a gente tinha *altas* conversas, ele dizia: “olha vem ver essas imagens do meu projeto novo”. Eu dizia: “nossa, que foda!”. Comecei a trazer referências de documentários *found footage*. Então ele me chamou: “olha você quer ser assistente de montagem?”. Eu disse: “quero!”. E aí comecei a trabalhar mais com *Pacific*. E então esses projetos institucionais, meio que a gente tinha finalizado, e eu comecei mais a me dedicar a ajudar ele no *Pacific*. De vez em quando surgiam outras demandas e eu ajudava também, mas me centrei nisso. Então, no início, foi um trabalho de organizar material, porque era muita coisa, muitas imagens que recebia da “galera”, e aí era um trabalho de assistir tudo e eleger, sei lá, os melhores personagens, os mais interessantes. Por exemplo, esse aqui é chato não tem muita coisa legal, esse filma muito tremido.

Gabriela Saldanha – E você tinha que fazer tudo isso sozinho?

André Antônio – Não, era eu e ele. E geralmente eu ficava com personagens que ele não gostava. Do tipo: “ah, eu acho essa ‘galera’ muito chata, mas vê aí, pode ser que tenha alguma coisa”. E eventualmente tinha e eu dizia: “oh, esse é ‘uó’, mas tem uma cena incrível que elas vão para o

convés, um pôr do sol”. Era isso, esse processo de garimpagem. Então primeiro passou muito tempo nisso, depois passou um tempo decidindo como ia ser esse documentário, se ele iria ser uma colagem. Então ele passou muito tempo sozinho, pensando isso, a estrutura do roteiro mesmo e, de repente, eu cheguei lá e ele diz: “oh, vai ser assim”. E ele tinha montado um primeiro corte, bem copião, uma coisa meio bruta. (Dizia Pedroso): “vai ser narrativo, eu vou pegar várias pessoas e a gente vai fazer a narrativa do cruzeiro chegando no porto, saindo; várias etapas até chegar na ilha e o *réveillon*. Então vai ser completamente narrativo, o filme”. Até porque, não sei se você sabe, mas tinham imagens de várias viagens. No filme parece sersó uma (viagem). Com essa estrutura, ele deu essa pegada narrativa e a partir daí foi só afinando, melhorando. (Pedroso): “Aqui está chato, bota esse aqui para frente, tira essa sequência”. Foram surgindo vários cortes, até chegar um corte que deixou ele feliz. E aí tinha o processo de mostrar para amigos, ele chamava gente, fazia uma sessão, anotava críticas dessa “galera”. (Pedroso se refere ao público da sessão teste): “Se esse chato não entenderaquilo, porque eles estão ali?”. A partir dessas opiniões ia melhorando o corte até chegarem uma coisa que ele gostava.

Gabriela Saldanha – Você lembra quanto tempo durou o processo?

André Antônio – Não, eu não lembro, mas foram meses, mas eu não lembro quantos meses. Não sei se uns 4 ou 5 meses, por aí...

Gabriela Saldanha – Um semestre, talvez?

André Antônio – É, talvez um semestre. Porque eu lembro que tiveram cortes bem diferentes, um corte bem narrativo que estava meio chato, então teve um que ele botou para o início, a coisa do golfinho, que é como ficou. E isso deu outra pegada, porque a primeira coisa que você vê é uma câmera digital e aquilo determina o filme, porque você fica vendo como a “galera”. Antes não, isso era uma coisa menor no filme, é bizarro isso. Antes, isso estava menos proeminente, porque isso no início eram as pessoas chegando no Cruzeiro. Quando tínhamos cortes que ia para o lado mais de ridicularizar a “galera”, ele cortava, sempre ele ficava “noiadíssimo” com isso, (Pedroso): “não, acho que assim parece que estamos ridicularizando, eu quero mostrar a eles e não é isso que eu quero, eu quero que todo mundo se veja aí e ninguém reclame, ninguém se ache ridicularizado”. Então surgiam uns cortes mais críticos, no sentido de, talvez, criticar essa classe média e aí elesuavizava. Eu acho, porque eu não acompanhei isso, foi antes de eu entrar, mas acho que teve aquela coisa do *Um Lugar ao Sol* que foi muito problematizado. A galera falou: “vocês estão caricaturando a elite”, enfim, tem gente que diz que tinha entrevistado “massa” e Mascaronão botou para ficar todo mundo “uó”. Eu ouvi essa história, não sei se é verdade, porque eu cheguei depois disso. Eu sentia Pedroso com muito medo.

Gabriela Saldanha – Entendi, ele tinha medo da exposição das pessoas, não é?

André Antônio – É, eu acho que ele realmente acreditava nisso, tem que respeitar mesmo. Ele tinha muito esse discurso: “a gente tem que respeitar. São nossos tios, nossas mães, poderiam ser nossos pais aí”. A gente tem que ser empático e entender que, apesar de não sermos desse mundo, ter essegosto, mas são pessoas e elas estão curtindo. Teve uma época que foi muito isso de ter que mostrar que eles também estão vivendo, pois eles se “foderam” para pagar isso e estão curtindo. Então esse tom doce que tem no filme, esse tom meio melancólico, essa mistura de crítica e ao mesmo tempo de empatia, que eu acho que tem no filme, foi bem difícil chegar. Tivemos que ir burilando, burilando, até chegar numa coisa que deixasse essa visão. Então, dependendo do que as pessoas iam dizendo, “meu Deus, que pessoas ridículas, vestindo branco no *réveillon*, que coisa cafona”, ele (Pedroso) via como suavizar isso e botava momentos mais íntimos, mais doces, no *réveillon*. Foi massa, pra mim, foi uma aula completa de montagem. Não sei, de fazer um filme que eu achei bonito, não era um filme fácil, e dizer: “quero criticar a classe média e vou fazer”. Era muito delicado, então pra mim foi um grande aprendizado. Eu era assistente, decupava. Alguns dias ele ia fazer outros trabalhos e dizia: “olha, eu montei essa sequência, refina”, eu dava o ritmo. E teve duas sequências que eu montei: uma foi a parte do piano que eles chegam lá cantando uma música.

Gabriela Saldanha – Sim, eu uso muito essa sequência.

André Antônio – E uma do pôr do sol que o cara vai lá em cima e fica os dois pezinhos dele balançando.

Gabriela Saldanha – Ah, tá! Mais para o fim.

André Antônio – É, acho que é. Faz tempo que não vejo o filme. Porque quando você monta um filme, você fica assim. Lembro que quando ele estreou em Tiradentes, eu disse: “meu Deus, eu não aguento mais”.

Gabriela Saldanha – É, chega um tempo que você não enxerga, não suporta mais.

André Antônio – É, você não suporta mais. Foram só essas duas, o resto do filme ele montou todo e o resto eu era só o assistente. Eu amei, foi “massa”. Apesar de eu sempre ter interesse por uma coisa mais *queer*, sempre quis realizar, mas pra mim foi um aprendizado em cinema, que não tinha na faculdade, então foi ótimo.

Gabriela Saldanha – E você falou que vocês estavam montando uma estrutura inicial, então não tinha nenhuma indicação de um possível roteiro, não um roteiro tradicional, mas tinha algum roteiro?

André Antônio – Devia ter, porque quando você inscreve no Funcultura, tem.

Gabriela Saldanha – Mas para você não chegou?

André Antônio – Não, porque, eu acho que vai mudando, é sempre assim. Quando a gente inscreve no Funcultura é uma coisa e quando a gente recebe o dinheiro, geralmente um ano depois, já tem outra coisa funcionando. O ponto de partida era esse, fazer um documentário com imagens produzidas pela “galera”, ele tinha alguma base teórica para isso, porque ele lia sobre documentário. Ele chegava para a gente e dizia, ao invés de chegarmos com a câmera. (A proposta do dispositivo era) o próprio sujeito que filma, tinham alguns autores falando sobre isso, que não sei quais, porque eu nunca estudei muito sobre documentário. Era bem isso, e devia ter por que no projeto do Funcultura de documentário eles pedem uma indicação. Não precisa ter um roteiro, óbvio, mas tem uma indicação. Então devia ter alguma coisa ali, mas eu não sei o que é. Então quando chegou o material ele disse: “olha, é um filme sobre isso, mas eu não sei (ainda como será)”. Podiam ser muitas coisas, podia ser uma colagem, uma coisa discursiva, podia ser uma narração em *off*, tantas coisas. Então teve um dia que ele disse: “vai ser um filme narrativo, um filme gostoso de ver, vai ser acessível”. Eu acho que ele quis sair dessa coisa filme-ensaio, porque podia ser uma coisa dessa. Uma coisa meio Chris Marker que ele ama, era uma referência “foda” para ele. Então, na época, não sei, em algum momento ele deve ter pensado em fazer uma coisa meio montagem dialética, Chris Marker, e daí do nada, ele falou: “não, vai ser um filme gostoso, vai ser narrativo, acessível”. Ele decidiu isso e, a partir desse dia, que teve esse primeiro corte bem bruto a gente ficou só melhorando esse corte.

Gabriela Saldanha – Você falou também que tinham umas coisas que ele não gostava e aí te passava. O que você definia? O que valia e o que não valia? O que dava para aproveitar? Porque em termos de imagens vocês não tinham unidade, não é?

André Antônio – Não, não, não... Total.

Gabriela Saldanha – Era mais da performance desses personagens? Era mais a qualidade da imagem, do som, que é super difícil no filme?

André Antônio – Não, eu acho não tinha a ver com a qualidade da imagem, mas mais com a qualidade da filmagem. Porque realmente, tinha gente que filmava três segundos, “filmava aqui no convés e pronto”, eram três, sete segundos, então era difícil constituir aquilo como plano, ia ficar muito rápido. Então, no fim das contas, quem segurava mais a câmera filmando um tempinho a mais era o que ficava. Tinham umas senhoras, eu acho que elas eram amigas, tias, elas estão juntas, eram umas três. Elas eram ótimas, porque elas filmavam muito tempo.

Gabriela Saldanha – As que estavam com o sobrinho?

André Antônio – É isso, justamente! Elas não cortavam muito, elas não filmavam e paravam, elas deixavam. Aquele “cara” também que é uma performance, bem doidão, ele filmava muito tempo também. Então, os que filmavam pouco, a gente começava a ver e era difícil de montar.

Não dava, não tinha conexão com nada. Era uma ideia dele, quando ele via que a “galera” não interessava muito, em termos de usar (aqueles personagens), ele me dava para ver, porque podia ser que tivesse uma coisa “foda”. Por exemplo, naquele meio vai ter uma imagem de golfinho “foda” e aconteceu isso umas duas vezes. No geral, ele estava certo sobre tudo, era um material que não dava muito pra usar, era tudo nesse sentido, e no sentido de conhecer personagens. Porque realmente tinha gente que era muito exterior, filmava só a paisagem, o mar, e tinha gente que podia virar personagem, que filmava a si ou ao outro. Então você começava a descobrir coisas: “eita, eles são namorados” ou então: “eles estão aí porque estão de férias de um trabalho muito penoso”. Eles falavam alguma coisa e Pedroso dizia: “isso podia ser legal porque são personagens que podem surgir”. Então era muito isso que guiava a escolha, a seleção.

Gabriela Saldanha – E acabava que alguns se repetiam também. Tem a estrutura da viagem, que é a estrutura narrativa que vocês falam, mas tem os personagens em diferentes momentos dessa viagem. Eles vão e voltam.

André Antônio – Isso, exatamente. São personagens fixos do filme, justamente porque a gente conhece eles e tem material suficiente para virar um personagem. A gente conhece eles um pouco mais profundamente. Por exemplo, esse cara eu amava ele, a gente chamava ele “o doidão”, porque ele falava: “ah, não sei o quê!”. Ele é ótimo porque ele tem esse lado do palhaço, mas daqui a pouco ele tem um lado mais doce: ele e a namorada em um momento de intimidade.

Gabriela Saldanha – É aquele que faz muita *selfie*?

André Antônio – É, ele gira, fala muito, faz palhaçada. Eu lembro que ele dizia: “a ilha de *concepción*”. Ele tinha momentos assim e isso é perfeito para um roteiro. Você vê uma pessoa assim, depois vê ela mais séria, mais doce. Essas mulheres (as tias), a gente gostava também por isso, desse tom pequeno. Elas falam pouco, mas (também) se mostravam. Tinha hora que elas filmavam muito o exterior, mas tinha hora que elas botavam a câmera para elas e ficavam bebendo. Pedroso achou isso “foda”, ela está se divertindo e de repente ela está lá: “é, estou gostando de mim”. Então era isso, esse tipo de coisa que guiava, se podia virar um personagem, se tinha material apto suficiente para montar, para criar uma montagem. A partir do momento que tínhamos essa estrutura, isso é legal, talvez: da chegada, partida, gincanas, *réveillon*, tinha uma estrutura que a gente poderia trazer coisas já decupadas: “Olha, fulano e sicrano filmaram a saída. Vai usar tudo, ou vai usar só duas?”, a gente via. Em determinados momentos um corte estava bem repetitivo, aí a gente começava a eliminar e deixar uma coisa mais fluida. Tinha uma sequência que Pedroso chamava “relaxar”, que é bem uma música, uma música de reggae. Era justamente nesse momento em que todo mundo fica (na piscina), tem gente jogando, gente no convés, estava todo mundo lá e todo mundo estava relaxando.

Gabriela Saldanha – Um fim de tarde? Já meio que fim do dia chegando?

André Antônio – É, exatamente.

Gabriela Saldanha – E essa sequência que você montou? Eu gosto muito dela e trabalhei muito com ela. Eles criam várias cenas e se repetem, do casal, e tem a música e ele dubla e ela faz uma performance...

André Antônio – É. Não, eu gostava muito dessa sequência porque no material a gente achava eles ótimos. Ele se filma muito, desde o início, no espelho, e eles estão se curtindo muito, eles são um casal muito...

Gabriela Saldanha – Muito entrosado, não é?

André Antônio – Muito entrosado, nenhum diz assim: “para com essa coisa ridícula de filmar”. Não, os dois estão amando aquilo. Só que eu amava essa sequência do piano porque eu amo aquelas músicas, acho aquela música super brega. Meus pais amam, meus tios escutam em churrasco e eu falava tanto que Pedroso disse: “tu quer montar isso? Monta!”. Ele me deu para eu montar porque eu gostava muito, só isso. Foi bem fácil, foi bem narrativa, no sentido de uma coisa atrás da outra, não mudei nenhuma ordem, foi exatamente cronológica, só ajustei o ritmo e pronto. Tinham sequências que eram assim, já estavam muito prontas, era só uma questão de ritmo mesmo.

Gabriela Saldanha – E é curioso, André, porque no ritmo se repete tanto quando ele filma ela e quando ela filma ele. Eles têm três sequências, tem umas menores e outras maiores. Tem uma na cabine, eles se preparando, ele super cansado e aí ele mostra aquela programação e diz: “ah meu Deus, eu já fiz isso tudo e ainda tem mais”. E depois tem eles lá no convés, ele filmando ela, e ela filmando ele, mas elas são muito próximas.

André Antônio – Sim, acho que isso era muito ditado pelo ritmo deles de filmar, era uma coisa que Pedroso queria, sempre respeitar as imagens deles. Tem o ritmo do longa, do filme, mas ao mesmo tempo, respeitar, porque era muito fácil para a gente manipular, cortar no meio e soava uma piada, soava ridículo. Ele não filmar ela e a gente cortava, então tinha essa coisa de respeitar, tinha que entrar muita coisa mesmo, quase tudo, mas só ajustar o “ritmozinho”. Então o ritmo que eles impunham era mais lento mesmo porque eles estão naquele marasmo, naquela música. Foi um ritmo muito próprio deles, mesmo, acho. Do mesmo modo que essas mulheres com o sobrinho, também tinham um ritmo mais lento que os outros.

Gabriela Saldanha – E é engraçado que o sobrinho tenta derrubá-las. Ele tenta dizer: “elas ficam aqui, só fazem dormir, não fazem nada, se vestem todas para o comandante, quem é o comandante? É um barrigudo...”. E elas saem muito por cima da história.

André Antônio – Sim, total.

Gabriela Saldanha – Vendo a sequência, disse: “poxa que bom que ficou isso”, mas nem sempre o público conseguia perceber além do que poderia parecer engraçado.

André Antônio – Pois é, acho que a recepção do filme foi muito engraçada nesse sentido, eu lembro que Pedroso estava super nervoso por medo de acharem que era uma ridicularização.

Gabriela Saldanha – Mas veio também, não é?

André Antônio – E veio, por exemplo, quando estreou no Janela, na FUNDAJ, ele foi super na defensiva para o debate. Todo mundo amou o filme, estava todo mundo falando bem, só que ele estava na defensiva, porque a “galera” dizia: “ah, essa classe média...”, e ele dizia: “não, são pessoas como a gente...”, e o povo ficava: “pelo amor de Deus, não é, meu filho?! Pessoas como a gente, não, menos. Você aí como cineasta de chinela Havaianas, você não é como eles, pare de ser hipócrita”. Rolou isso e ele: “não, eu quis respeitar e tal”, mas era muito na defensiva. Mas muita gente que eu falei teve essa recepção tipo, de riso, de escárnio, mas uma galera massa que eu falei, que estudava cinema, que estava ligado, que era cinéfilo, super percebeu, super acatou, super entendeu, foi maravilhoso, que é complexo, que não vilaniza, que não é maniqueísta. Tem essa coisa doce e ao mesmo tempo que é engraçada, é ridícula, mas também, como tudo na vida, como a gente, é ridículo, mas também tem essa parte doce. Então eu lembro que, eu pensei isso, na época, eu bem jovem, “ah, a ‘galera’ que importa, gostou”. Achou o que a gente queria, porque Pedroso estava muito preocupado com isso: “será que pareceu uma ridicularização?”. E ele mandou para a “galera” o filme e eles gostaram.

Gabriela Saldanha – Ah, houve isso?

André Antônio – Houve, ele mandou (para as pessoas que cederam as imagens), o cara (Francisco Tomás) gostou e disse: “é muito fiel à viagem. Tudo o que eu senti na viagem foi muito fiel” e ele começou a repetir.

Gabriela Saldanha – Então não teve um embate com esse público?

André Antônio – Não, não teve. Pelo contrário, a gente ficou meio preocupado, porque ele começou a defender o filme. Ele descobriu de alguma forma, nas redes, e aí quando vinha alguém dizer: “essa classe média, ridículos”, ele ia lá rebater e dizia: “por quê? não estou entendendo. Todo mundo pagou para estar aí direito, é uma viagem ótima, você devia fazer, eu recomendo”. Ele não estava ligado na “discussão cinema”, a gente começou a ficar preocupado. “Putá que pariu, ele vai ficar defendendo”, mas eu dizia, “é, Pedroso, mas é isso”.

Gabriela Saldanha – Mas ele não se sentiu ridicularizado?

André Antônio – Não, não.

Gabriela Saldanha – Que bom então que eles assistiram e entraram nessa história.

André Antônio – Não (sim), Pedroso tinha esse braço de mandar para eles. Acho que veio

desse aprendizado de *Um Lugar ao Sol*, mas eu lembro que Milena, que era a produtora do filme, rolou isso de mandar e tudo.

Gabriela Saldanha – Agora, mesmo seguindo essa estrutura mais narrativa da viagem, tem um trecho que, não sei se você lembra, que dá uma “quebrazinha”, que é justamente depois da Praia da Conceição.

André Antônio – Sim, sim, sim, que volta... A gente chamava aquilo de “volta David Lynch”.

Gabriela Saldanha – Ah, é? Porque era uma cena bem cínica, não é?

André Antônio – Porque é uma imagem de alguém naquela cortina.

Gabriela Saldanha – É, do apresentador.

André Antônio – Eu não vejo como cínico não.

Gabriela Saldanha – Ela é muito rápida, dura, eu acho, três segundos.

André Antônio – Eu acho que, muitas vezes, quando a gente chamava a “galera” para assistir, o povo dizia: “eita é um erro, né? Porque você ainda está montando e vai ajeitar, né?”. E a gente dizia: “Não”. O povo dizia: “ficou sem som”. Não sei, acho que Pedroso em algum momento sentiu a necessidade de comentar, porque realmente é muito narrativo. Tem um momento que a “galera” que ia assistir dizia: “ah, você tem que ser mais incisivo, está tudo muito só narração”. Então, eu acho que ele sentiu a necessidade de, nesse momento, fazer um comentário. Eu não sei se cínico, eu não vejo como cínico, eu vejo como um comentário sobre o espetáculo. Não é a que tem um “cara” na cortina? Eu leio assim, era uma imagem de alguém naquela cortina. Eu nunca perguntei: “isso significa o quê?”. Eu acharia meio “uó”, mas para mim funcionava esteticamente, no fluxo, e sabia que ele tinha essa preocupação. Então se eu achasse que, de alguma forma, era cínico ou que prejudicava as pessoas, eu diria, mas eu achava massa, eu achava um estranhamento, uma “doidicezinha”.

Gabriela Saldanha – Bem no meio do filme.

André Antônio – É, exatamente essa suspensão, esse silêncio. Acho que é um comentário sobre o espetáculo. Tem um “cara” na cortina do teatro e está todo mundo encenando, está todo mundo tirando foto, está todo mundo “living the dream”, como se dissessem: “eu estou aqui, eu paguei pelo meu sonho e eu vou registrá-lo para ver depois no meu filme”.

Gabriela Saldanha – E aí pintou essa coisa da referência, uma coisa meio David Lynch.

André Antônio – Então, não tinha nenhuma referência. Pedroso jamais vai dizer isso, nem é uma referência, David Lynch, mas é porque a gente chamava. Quando a gente está montando, a gente chama de coisas, a gente cria nomes que nunca vão sair de lá da montagem, mas são nomes (usados) entre a gente. Por exemplo, o doidão, era o “cara”: “Acha mais alguma coisa do doidão para botar aqui no (trecho) de Noronha”. Então, eu ia lá no nome dele, ou então: “o

doidão está muito só na gaiatice. Tem uma parte dele mais sério”. A gente criava esses nomes, “doidão”... Tinham vários nomes assim. Todo filme que você monta é isso, você cria esses nomes que são (usados) só entre a equipe. E aí a gente ficou chamando esse de David Lynch. Porque era...

Gabriela Saldanha – A cortina vermelha, a imagem sem som, o espetáculo.

André Antônio – É, a cortina vermelha! E aí a gente dizia: “esse momento David Lynch”, talvez tenha sido até eu que tenha chamado e aí pegou, mas não, não tem nenhuma referência a David Lynch, em si.

Gabriela Saldanha – Claro, até porque essas coisas não são tão pensadas, protocoladas...às vezes elas se constroem depois, né...

André Antônio – Exatamente, era uma imagem que dizia muito (sobre) o espetáculo. E tem algo de inconsciente, o “cara” numa cortina, sem som, (então) cria um certo estranhamento. Acho que ele quis botar um pouquinho o dedo dele lá porque é isso, foi um trabalho de muito respeito às imagens, de deixar as imagens respirarem, deixar as imagens serem o que elas são. Em determinado momento, ele (o filme) ia dizer assim: “Marcelo Pedroso que fez o filme”, preocupado com isso, não sei, eu leio assim, nunca perguntei a ele o que é isso, mas, para mim, funcionava enquanto estética: “achei massa, amei!”, dizia a ele assim.

Gabriela Saldanha – É porque tinha a sintonia de vocês, não é?

André Antônio – É, exatamente.

Gabriela Saldanha – E o que era difícil, André, dentro desse material, já que era um material tão amador? Também nesse processo inicial de montagem, lidar com isso em termos técnicos mesmo, porque não tem essa qualidade que temos pouco tempo depois, com os materiais digitais. Era uma qualidade um pouco mais baixa, você lembra como era? O som é muito complicado.

André Antônio – Nossa, o som melhorou muito. O som era a parte mais frágil do filme. A gente com o fone ouvia montando, mas bastava que a gente tirasse o fone que ninguém entendia nada.

Gabriela Saldanha – Porque era tudo captado da câmera, não é?

André Antônio – É, ninguém entendia nada. Teve o processo de mixagem e a edição do som com Gera, do Estúdio Carranca. Eu fiquei de queixo caído, em 2009 isso.

Gabriela Saldanha – 2009 é o lançamento.

André Antônio – 2009 é o lançamento, foi em 2008. A gente foi para o Estúdio Carranca e esse “cara” salvou o filme, ele melhorou. Por isso que hoje em dia eu acredito que a gente pode salvar tudo, depois desse filme. Tem uns alunos meus que ficam: “meu Deus,

o som está ruim”, eu digo, “pode salvar, se você tiver uma grana para pagar a alguém que faça a mixagem”. Se em 2008 o “cara” salvou e todo mundo que assiste consegue ouvir, mas não dava, não dava mesmo, (o som) era horrível, era tipo vento, aquele som péssimo, aquele barulho e ele salvou. E a imagem teve essa coisa do tratamento de correção de cor que a gente expandiu para HD, porque não eram imagens HD e foi esse o trabalho da pessoa que fez a correção de cor. Esqueci quem foi, era um estúdio da época, que fez a correção de *Balsa* e *Pacífic*, que era um estúdio foda, não lembro onde era.

Gabriela Saldanha – Acho que tem na ficha técnica.

André Antônio – É, tem que perguntar a Pedroso, eu lembro que fui e fiquei super impressionado, porque era um estúdio super equipado, que ele trouxe de São Paulo. Ele era o único aqui de Recife e eu fui lá, com Pedroso, e a *Balsa* eram imagens muito boas, então ele conseguia manipular muito, ele ajustava ficava lindo, ficava uma pintura, eu dizia: “meu Deus, que coisa linda!”. E *Pacífic* foi uma ideia de melhorar, só, ampliar para ter um arquivo HD, deixando o mínimo possível *pixelizado*. Foi esse o trabalho especializado e o filme assume essa textura de baixa qualidade digital *pixelizada*, mas é isso, era a “vibe” que ele queria desde o início. Ele não queria melhorar.

Gabriela Saldanha – Mas você acha que, como o som tava vindo da câmera, acabava a imagem determinando mais o que entrava e o que não entrava, do que o som?

André Antônio – Boa pergunta. Eu não sei, eu acho que não, porque a gente ouvia o som com o fone, a gente trabalhando sozinho, na montagem, bem concentrado, lá na Símio.

Gabriela Saldanha - Vocês não podiam trabalhar com o som, porque já vinha na bandada imagem.

André Antônio – Isso, já vinha colado na imagem. Exatamente.

Gabriela Saldanha – E só podia apagar, realçar.

André Antônio – É, uma vez que botava no Final Cut, por exemplo, alguém dizendo: “chegamos aqui no convés”, e era uma fala muito boa, só que a imagem dele chegando no convés não era tão boa. Então outra pessoa tinha a mesma imagem e a gente podia botar o som em um ou em outra, mas isso já era na parte de montagem, da estrutura mesmo. Na hora de selecionar, não. Eu acho que as duas coisas ditavam muito, porque agente estava procurando essa coisa dos personagens e estava procurando também imagens que se sustentavam, que durassem algum tempo. Então, acho que foram as duas coisas. A gente só percebeu que o som estava muito ruim quando a gente começou a projetar, quando a gente botava pra alguém ver e o povo: “ahn? não estou ouvindo nada, não estou entendendo nada”, e a gente: “fudeu”. Só

realmente com fone, a gente começou a mostrar às pessoas com fone, a pessoa ficava lá no computador, entendia tudo.

Gabriela Saldanha – Entrava de uma outra forma.

André Antônio – É, exatamente, porque quando você não entende e fica vendo só as imagens e não ouve o diálogo, você perde os personagens, e você perde até a narrativa. Exemplo: “ah, a gente vai agora para não sei o quê”, daqui a pouco acontece esse “não sei o quê”, então a fala é importante pra construir a narrativa.

Gabriela Saldanha – Tem uma coisa também que eu gosto no filme e queria saber como é que eles estavam pensando isso na montagem, na hora que também dá uma certa apatia neles (turistas), no segundo ou terceiro dia de viagem; eles já entraram, já saíram da euforia de finalmente chegarem ao navio e agora, não sei se você lembra daquela sequência da menina que reclama com o pai: “o que é que a gente está fazendo? A gente está *marmotando*, vamos *marmotar*!”.

André Antônio – Então, eu lembro, essa menina era uma personagem incrível, eu lembro que era a que falava *marmotar*. Tem um “cara” super chato, ninguém aguenta porque ele fica chamando o sogro. Minha filha, tinham *altas* imagens deles em Noronha e o “cara”: “ei sogrão!” E o cara olhava assim (sem retribuir a empolgação). Mas tem uma coisa muito bonita, que não sei se você percebe, ela (a mãe da garota) está grávida e isso é muito sutil no filme. A gente disse: “caralho, eles são uns personagens muito foda”, porque eles estão lá se divertindo, mas tem horas que ele filma ela (a mãe da garota) na cama e de repente ele diz: “tem alguém aí”, ou alguma coisa do tipo. Mas era isso, o filme tentou esse balanço: “olha, ele é um ‘cara’ chato, brega, super *prego*, mas ele é um pai, ele está aí, veja que carinho ele tem com a mulher”. Sabe, era isso que determinava, mas a gente ficou vendo o material bruto e discutia muito: “não, é uma experiência de tédio também”.

Gabriela Saldanha – Sim, é uma discussão que depois veio muito.

André Antônio – Sim, sim, porque eles chegam no cruzeiro e, óbvio, é “bafo”, é lindo aquele mar, só que depois de um tempo, cansa. É a mesma coisa, a mesma coisa.

Gabriela Saldanha – Eles estão aprisionados, não é?

André Antônio – Eles estão aprisionados e o “cara” do Cruzeiro fica tentando distrair com jogo, com gincana que, para mim, são distrações que entendiam muito. Eu ficaria lá, por exemplo, enjoado, porque é aquele tipo de gincana: “é, vamos lá! Fulano, não sei o quê!”.

Gabriela Saldanha – É muito surreal, eles estão dentro de um navio, entediados e a distração é beber de cabeça pra baixo.

André Antônio – Exatamente, eles estão entediados. Pedroso dizia assim, para a gente: “é, mas e a gente quando está no nosso tempo livre?”. Tudo bem, a gente pega um livro para ler, mas a gente também fica falando “merda” e fica sem fazer nada, entediado. Acho que faz parte do lazer, faz parte das férias você sentir isso. Todas as imagens tinham isso, tinha um momento desse tédio, eles se filmando, sem saber o que fazer. E vinha esse tédio para a gente e Pedroso dizia: “olha, isso tem que estar no filme, de alguma forma, esse tédio tem que chegar” e tinham essas sequências de tédio. E tem gente reclamando: “aff, a Jacuzzi não está funcionando”, tem uma hora que a mulher fala: “é, mas não tem nada (pra fazer)”, a outra diz: “mas a Jacuzzi não está funcionando?” e ela diz: “e vou tomar banho quente nessa lua?”, estava um sol “danado” e ela bem “puta” reclamando.

Gabriela Saldanha – É isso, o dia a dia da viagem, são consequências esperadas.

André Antônio – Exatamente, é o cotidiano, então tem uma hora que entedia, daqui a pouco fica legal, daqui a pouco eles acham um jeito de se entreterem, tem uns jantares.

Gabriela Saldanha – E como é que vocês recebiam as críticas: “ah, porque o filme faz uma crítica ao lazer programado”, umas coisas que vinham muito, como se fosse (o filme) muito programado, e eu imagino que o processo não é tão reflexivo assim.

André Antônio – Sim, eu li muito sobre isso. O processo de lá, do Cruzeiro?

Gabriela Saldanha – Vocês lá, montando. Essa carga que depois veio tão forte para o filme, que vocês fazem uma crítica ao lazer programado, a coisa da classe média, a não questionar o tempo livre.

André Antônio – Não. Acho que isso está no filme, acho que isso é consciente, a questão é que corre o risco de ser um filme só sobre isso, só uma grande crítica ao capitalismo, à classe média, a essa coisa de você não estar mais vivendo o mundo, você só está vivendo mundo por meio de imagens. Tudo era muito consciente, era um filme sobre isso desde o projeto, por isso que Pedroso se interessou em fazer. Ele teve acesso, acho que os pais dele foram (em uma viagem de navio), uma coisa assim, quando ele viu: “gente, que coisa surreal!”. Então, sim, faz todo sentido esses textos falarem sobre esse assunto. Agora, eu acho que o processo foi não ser só um filme sobre isso. (Porque) é um filme narrativo, gostoso, que mostra as pessoas, não como aprisionadas, não só como: “olha, eu estou aqui como vítima do capital e sou um bonequinho ventríloquo”, aquela coisa Guy Debord, “estou aqui com aqueles óculos”. Tem isso, claro. E é sobre isso também, mas tem também a doçura, a melancolia, tem também o momento de cumplicidade entre as pessoas. Então, a ideia de Pedroso era matizar, complexificar, porque era sobre aquilo e podia ser só aquilo, ia ser bem mais simplista, se fosse só sobre isso, mas é sobre

isso também, conscientemente, acho. Então quando a gente fala do tédio, Pedroso dizia: “gente, pelo amor de Deus, olha isso, esses jogos, essas coisas, é muito lazer programado”. Pedroso é doutorando, ele é muito “cabeçudo”. Na época que eu comecei a estagiar, eu lembro que ele lia Vertov, ele falava: “ah, a teoria pelo documentário...”. Ele lia Guy Debord, então ele estava “ligado” em tudo isso, que era um filme sobre isso. Era consciente, mas o esforço foi pra não ser só sobre isso, para ser um filme sobre pessoas e não um filme sociológico, digamos assim, é sobre a sociedade de controle, a sociedade consumista.

Gabriela Saldanha – Tem espaço para poesia, por exemplo.

André Antônio – É, justamente, tem até o texto de André Brasil falando sobre isso, no meio dessa coisa programada, tem as brechas, os respiros, os silêncios. Então foi muito consciente, desde o início.

Gabriela Saldanha – E para você, tem um limite, independente de ser no processo, independente de *Pacific*? Como você terminou trabalhando bastante com montagem, hoje em dia você dá aula de montagem, como é que você decide o ponto do corte, o limite? É um limite que é do personagem, é um limite do texto, é um limite da imagem, é do montador?

André Antônio – Sim, eu acho que depende de cada filme.

Gabriela Saldanha – Se você percebe uma recorrência nos seus trabalhos, como: “sinto que esse é o meu momento de cortar”, como se fosse um estilo seu.

André Antônio – Entendi, eu não sinto muito isso, porque minha trajetória foi muito louca. Nessa época, que eu comecei a trabalhar com montagem, fiz assistência de montagem do *Pacific*, montei alguns curtas de Pedroso, como aquele, *Aeroporto*. Meu Deus, como é o nome daquele do silêncio... do morto...?

Gabriela Saldanha – *Corpo presente*?

André Antônio – *Corpo presente*.

Gabriela Saldanha – Aquele é muito amedrontador.

André Antônio – É, aquele é amedrontador. Até ganhei, na Mostra de Goiana, a melhor montagem. Saiu até uma matéria de Luiz Joaquim, (sobre) “pessoas do audiovisual” e eu como montador. Só que eu estava preocupado, “não, não quero ser montador, eu quero ser realizador”, eu tinha minhas ideias, meus roteiros, meus projetos. Montei algumas coisas nessa época e meio que criei essa fama de montador. Só que eu disse: “não, eu preciso botar meus roteiros para fora”, porque eu tinha projetos que começava a escrever ficavam engavetados. Teve um ano que eu disse: “não, eu vou desenvolver meus projetos e vou lançar no Funcultura”. Lancei e comecei a trabalhar com os meninos da Surto (e Deslumbramento) como diretor, então comecei

a fazer o que eu queria, que é um cinema mais *queer*, um cinema mais *camp*. Era bem diferente de Pedroso. Eu amo Pedroso, amo trabalhar com ele, mas eu sempre achava: “nossa, eu queria estar fazendo ficção, eu queria o *camp*”. Quando eu montava um casamento lá na Símio, trazia tudo que eu queria, trilha sonora, montagem, trazia tudo. Então parei bastante de montar. Até montei agora há pouco, um curta de um menino daqui da UFPE, ele ganhou o edital do Funcultura e me chamou para montar. Eu montei, mas era um filme bem narrativo, bem tradicional. Fui me guiando pelo filme, pela proposta dele, tentava umas coisas mais rápidas, mas ele dizia: “não, eu quero um filme mais lento”, eu fazia tudo que ele mandava. Eu não sei se eu veria um estilo em mim. Sempre tento deixar o material falar e, óbvio, trago algum estilo, alguma coisa da minha formação, mas tem muito essa conversa com o diretor: “não, não é por aí”, e eu vou tentando fazer o que ele pede. Minha abordagem da montagem sempre foi muito por aí.

Gabriela Saldanha – Não tem muito uma coisa que você pode repetir: “ah, vamos fazerum corte para dar aquele fluxo ao espectador que ele esperava, a frase final ou então vamos deixar o silêncio para dar o tempo da imagem”.

André Antônio – Não. Acho que depende muito de cada filme. Cada filme, para mim, era um mundo que eu montava. *Corpo presente* mesmo foi outra “vibe”, a gente discutiasobre *slow cinema*, a gente via muito Straub, porque são aqueles planos fixos. Era uma coisa mais *tableau*. A gente nem discutia essa coisa da doçura com a crítica, isso era muito *Pacific*. Sempre associei a montagem a isso, a cada coisa, cada filme traz uma coisa muitoprópria.

Gabriela Saldanha – De qualquer forma, você tem uma escola de crítica que está muito (presente) no início do seu trabalho e o acompanhou muito tempo, não é?

André Antônio – Sim, essa coisa do cineclubismo foi muito importante para trazer mesmo esse lado crítico. De referência mesmo. De ver tanto filme, você fica: “ah, isso é mais isso, isso é mais aquilo. Eu vi que fulano fez isso, vamos tentar”, isso é muito legal. E você queria saber também sobre o material pedagógico, não era? Do lançamento?

Gabriela Saldanha – Era, a parte da distribuição porque você acabou reunindo os textos.

André Antônio – Foi, eu estava fazendo mestrado, na época, e eu era muito acadêmico, ia para a Socine e então Pedroso disse: “olha, vou botar para distribuição, você toparia ajudar a produzir, nesse sentido de fazer a curadoria dos textos?”, eu disse: “claro!”. Ele falou: “ah, eu quero uma distribuição diferente, não quero só estreiar no cinema, porque eu acho meio elitista, meio restrito, quero que o filme chegue aos cineclubes”. Então tevetoda aquela ideia de fazer o DVD, com material pedagógico, que eram escritos desses pesquisadores. Eles ganhavam um

cachê pelo texto e, para eu produzir isso, eu entrava em contato e dizia: “olha, a gente precisa do texto até tal dia e você vai ganhar tanto de cachê” e eles aceitaram, amaram.

Gabriela Saldanha – E como é que vocês fizeram a seleção para aqueles curtas que acompanham o longa?

André Antônio – Ah, porque a gente achou que tinha a ver o *Flash happy society*, do Ivo Lopes Araújo, tem a “galera” tirando foto, lá (no evento em que o curta é gravado). Ele cria um estranhamento em algo que é banal. A gente achou que tinha a ver e o *Aeroporto* também por usar material de arquivo, esse material de outros, de terceiros e aí a gente achou que tinha a ver botar. Pedroso era amiguíssimo de Ivo Lopes, ele fez a fotografia da *Balsa*.

Gabriela Saldanha – O kit ele circulou bastante, mas circulava em escola e em cineclube, que era um público que, talvez, não tivesse uma recepção para os textos. Isso gerou algum tipo de questionamento para vocês?

André Antônio – Eu não tive muito essa resposta porque quem estava mais nessa parte era Sabrina, eu estava mais na parte da seleção de textos, de pensar o DVD. Acho que eu fiz o DVD também, a autoria do DVD, o menu, e Sabrina era mais a parte de produção, onde lançar. A gente lançou na Socine, como ter esse cronograma de distribuição? Os cineclubes vinham falar com ela e ela mandava. Então, ela era a parte mais de produção, que talvez ela possa responder melhor, mas eu lembro que tinha essa ideia de levar para as universidades também. Porque a gente dizia: “ah, isso é muito universitário”. A gente pediu à “galera”, dizendo: “é um ensaio, você é um pesquisador, doutor, mas vamos tentar não ser tão Lattes, aquela citação com fulano/2007”. Tentar ser um pouquinho mais ensaístico. E eles foram um pouco, na medida do possível. A gente distribuiu aqui no CAC, em algum curso, teve alguma palestra sobre isso. Quando a gente distribuiu ficamos tentando nas universidades também e nos cineclubes. A “galera” dos cineclubes recebia o folheto e o DVD para passar. Então não sei se tinha o intuito de, quem fosse responsável pelo debate, dar uma lida e trazer essas questões. Nas escolas é que seria difícil, no sentido dos alunos (compreenderem), mas imagino que talvez o professor poderia ler o material e trazer de alguma forma mais didática para os alunos.

Gabriela Saldanha – É, mas funcionou. Em alguns lugares lembro que a gente aplicou (o material do kit), mas tinha de início um estranhamento muito grande, que era um estímulo ao estranho e eles tinham a curiosidade.

André Antônio – Lembro que fui para uma sessão da *Balsa* em alguma escola que a “galera” ficou: “o filme não acaba. Puta que pariu”. Fiquei totalmente assustado, mas foi engraçado.

Gabriela Saldanha - Mas é válido, não é?

André Antônio - Eu acho! Ah, eu adoro essas pesquisas que vão a fundo no processo, que não ficam só aplicando uma teoria, mas tentam entender como o filme foi feito, isso é bem massa. E tem *Pacific Doméstica*.

Gabriela Saldanha – Essa virada mesmo de uma outra geração que quebra total com outras. Você chegou a trabalhar com mais material de arquivo, depois de *Pacific*?

André Antônio – Não, não cheguei. Só *Aeroporto* mesmo.

Gabriela Saldanha – E da sua experiência hoje, depois de 10 anos do filme, tem alguma coisa que você acha que não repetiria de lá?

André Antônio – Não, pra mim foi uma experiência super positiva. Já trabalhei em muita furada no cinema, mas essa eu disse: “caralho!”. Achei um luxo ter começado com Pedroso, que é um cara “massa” e esse filme que eu amo. Alguns filmes dele eu gosto mais ou menos, esse eu adoro. Achei ótimo, eu aprendi muito, foi o que eu disse, foi uma escola para mim. Não queria trabalhar com documentário, queria ficção, mas ao mesmo tempo era ficção, era uma narrativa e você aprender sobre cinema.

Gabriela Saldanha – E você vê alguma diferença hoje, mesmo você não se identificando, como: “ah, eu não sou montador, sou realizador”, dentro desse processo para ficção e para documentário?

André Antônio – Acho que essa experiência de montar documentário me marcou muito, porque tem gente que só monta imagens muito decupadas, com *raccord*. Acho que isso influenciou até na própria Surto, mas isso é muito geral do cinema contemporâneo, mais documental mesmo, mais por outras formas de conexão, que não esse *raccord*, super clássico, do cinema clássico. Os filmes da Surto são muito assim. Uma coisa que aprendi com Pedroso é que a gente pode salvar o filme. Tem material que a gente olha e diz: “meu Deus, isso nunca vai virar um filme”, e aí você pode, pensa estrutura, remonta. Muita coisa do Surto foi assim.

Gabriela Saldanha – Você lembra se teve muitos cortes?

André Antônio – Não lembro quantos cortes, mas foram muitos. Tinham momentos que a gente dizia: “meu Deus, eu não aguento mais. Vamos lançar a trilha sonora do filme, só as músicas pop da época, as cafonas”.

Gabriela Saldanha – E teve cachê?

André Antônio – Teve, eu ganhava como estagiário, então eu ganhava um salário fixo e era incrível, porque eu dizia: “meu Deus, é muito luxo isso”, porque lembro que na época que eu fazia Jornalismo aqui (UFPE), surgiam *altos* estágios sem remuneração e o povo dizia: “que absurdo”, mas tinha gente que dizia: “se não quiser, eu quero”. E Pedroso fazia questão, aliás

a Símio, fazia muita questão, “você vai ganhar o equivalente a uma bolsa de estágio e com férias”, tinha férias, décimo terceiro eu ganhava um pouco mais.