



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Faculdade de Artes e Letras

# **Filmes de Papel**

## **O Cinema Emoldurável de Hamilton Correia**

**Lígia Benevides Batista**

Relatório de Projeto Cinematográfico para obtenção do Grau de Mestre em  
**Cinema**  
(2º ciclo de estudos)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Manuela Penafria

Covilhã, Outubro de 2012



# Dedicatória

Dedico meu projeto final de conclusão do Mestrado em Cinema às pessoas que tornaram possível a realização de mais este trabalho: Hamilton Correia e sua esposa, Aydil Correia; ao meu bisavô, Teotônio Nunes; aos meus pais, Luiza Bueno e José Rodrigues.



# Agradecimentos

Agradeço àqueles que me auxiliaram no decurso da realização deste Mestrado em Cinema, e que contribuíram para a concretização desta etapa tão importante em minha carreira cinematográfica: meus pais; meus colegas de equipe, Luca Barreto e Rodrigo Fernandes; Hamilton e Aydil Correia; meu companheiro, Philipp Jung; meu amigo Mirovaldo Nazaré; a orientadora deste trabalho, prof<sup>a</sup> Manuela Penafria; e os professores Tito Cardoso e Cunha, Frederico Lopes e Luís Nogueira.



“É preciso que uma imagem se transforme no contacto com outras imagens como uma cor no contacto com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação”.

Robert Bresson<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000, p.21



# Resumo

O documentário inscreve sua importância na história do cinema por sua capacidade única de representar a realidade histórica. Embora guarde semelhanças técnicas e por vezes metodológicas com o cinema de ficção, especialmente no que concerne ao regime narrativo, o documentário tem mostrado, ao longo das décadas, uma impressionante capacidade de renovação que reforçam a peculiaridade de um olhar que só existe em contato direto com o mundo. As inovações tecnológicas experimentadas ao longo dos séculos XX e XXI tornaram possíveis não só mudanças estéticas, mas principalmente a diversificação de metodologias e abordagens éticas, que são a base da realização de qualquer filme documentário. Num momento em que o cinema de ficção se debate em meio a crises de criatividade e enfrenta a dura concorrência com o mercado ilegal de filmes, com a internet e com as novas tecnologias, o documentário toma partido dessas mudanças paradigmáticas e revoluciona-se a si próprio. A atitude reflexiva do documentário sobre seus próprios métodos tem provocado o engrandecimento do gênero e de seus modos de representação. Estudar a história do documentário e suas diferentes abordagens no trato com o mundo é fazer um mergulho na história da humanidade, é encontrar-se com questões que conectam todos nós e nosso anseio de descobrir nosso papel no mundo, de compreender os meios e modos pelos quais temos sobrevivido, e pelos quais damos significado à nossa existência.

## Palavras-chave

Documentário, Montagem, Representação, Bill Nichols, Vincent Amiel



# Abstract

The documentary inscribes its importance to film history with its unique ability to represent historical reality. Despite its technical and even methodological similarities to fiction films, especially regarding its narrative regime, the documentary has shown that it carries an impressive capacity for renewal. Over the decades, this capacity has reinforced the distinctiveness of a representation that only exists in direct contact with the world. Technological innovations experienced over the 20th and 21st centuries made not only aesthetic innovations possible, but also the diversification of methodologies and ethical approaches, which are the basis for any documentary film. Meanwhile, the industry of fiction films struggles to renew itself in creative ways, and faces a harsh competition with internet piracy and new technologies and platforms of distribution of audiovisual projects; the documentary takes advantage of these paradigmatic shifts and revolutionizes itself. The reflexive attitude of documentary towards its own methods has led to the advancement of the genre and of its modes of representation. Studying the history of documentary and its different approaches in dealing with the world can be compared to a diving into the history of mankind; it is a chance to face issues that connects all of us and our desire to find our role in the world, to understand the ways and means by which mankind has survived, and by which we give meaning to human existence.

# Keywords

Documentary, Montage, Representation, Bill Nichols, Vincent Amiel



# Índice

1 Introdução	1
2 Aspectos práticos e técnicos da produção	3
2.1 Pré-produção	3
2.2 Filmagens	5
2.3 Pós-produção	8
2.3.1 Edição	8
2.3.2 Montagem	11
2.3.3 Finalização	13
2.3.3.1 Finalização de cor	13
2.3.3.2 Finalização de áudio	15
3 Reflexão teórica	17
3.1 Documentário	17
3.1.1 A dificuldade da definição	17
3.1.2 Robert Flaherty e a dramatização no documentário	20
3.1.3 John Grierson: a função social do documentário e o tratamento criativo da realidade	22
3.1.4 Dziga Vertov e o <i>Kinopravda</i>	25
3.1.5 Cinema Direto ou Cinema-Verdade?	30
3.1.6 Bill Nichols e os diversos Modos no Documentário	35
3.1.6.1 O Modo Expositivo (Expository Mode)	37
3.1.6.2 O Modo Observativo (Observational Mode)	38
3.1.6.3 O Modo Participativo (Participatory Mode)	38
3.1.6.4 O Modo Poético (Poetic Mode)	39

3.1.6.5 O Modo Reflexivo (Reflexive Mode)	40
3.1.6.6 O Modo Performativo (Performative Mode)	42
3.1.7 Ken Dancyger e as diferentes vozes no “Documentário Pessoal”	42
3.2 Montagem	44
3.2.1 As diferentes noções de Montagem	45
3.2.1.1 Montagem Narrativa	46
3.2.1.2 Montagem Discursiva	49
3.2.1.3 Montagem de Correspondência	54
3.2.2 As peculiaridades da montagem no cinema documentário	57
3.2.3 A Montagem em Amiel e os modos do Documentário em Nichols: tentativa de correlação	61
4 Conclusão	65
5 Referências	73
5.1 Bibliografia	73
5.2 Sites	74
6. Anexos	75
6.1 Ideias para as entrevistas	75
6.2 Material Gráfico	76
6.2.1 Cartaz	76
6.2.2 Capa do DVD	77



# Lista de Tabelas

Tabela 1 - Minutagem - página 11

Tabela 2 - Proposta de Amiel: as possibilidades da montagem - página 46



# 1 Introdução

Em Setembro de 2007, ao navegar pela internet à procura de um cartaz de um filme, soube da existência do colecionador de cartazes de cinema Hamilton Correia. No website, constava que além de colecionar, Hamilton também vendia os cartazes. Entrei em contato com ele por e-mail, e depois de uma semana ele me enviou, pelo correio, uma amostra do seu acervo, pela qual já foi possível vislumbrar a riqueza da sua coleção.

Em breve, eu estaria comercializando as cópias dos cartazes de Hamilton em Brasília (DF) e Goiânia (GO), cidades nas quais eu trabalhava com produção de filmes e mostras de cinema, além da atividade cineclubista. À medida que recebia os envelopes com os cartazes, convencia-me cada vez mais da necessidade de conhecê-lo pessoalmente. Após tentativa frustrada de promover uma exposição do seu trabalho em Brasília, veio finalmente a ideia de ir ao seu encontro, já que ele não poderia vir ao meu.

Meu trabalho como produtora de mostras de cinema me permitiu prescindir de apoio governamental, e finalmente, em Setembro de 2010, consegui montar uma pequena equipe e viajar para Salvador (BA), cidade em que Hamilton mora, e realizar as filmagens daquilo que viria a ser o documentário *Filmes de Papel*.

Realizado com duas câmeras, e uma equipe de três pessoas, *Filmes de Papel* é um documentário que busca, ao longo de 25 minutos, dar a conhecer o trabalho amador de Hamilton Correia como colecionador de cartazes. O filme é uma homenagem a Hamilton, ao cinema, aos cartazistas que permanecem anônimos ao grande público, à arte do Encontro.

O presente trabalho é composto por duas seções. Na primeira seção, abordamos os aspectos práticos e técnicos da realização do documentário, que vão da pré-produção até a finalização: as diretrizes que guiaram a realização; os três encontros que tivemos com Hamilton e durante os quais realizamos as filmagens; o processo de montagem e finalização do material bruto.

Na segunda seção realizamos uma reflexão teórica acerca do gênero documentário e acerca da montagem cinematográfica. Relativamente ao documentário, abordamos suas principais matrizes, personificadas nas figuras de Flaherty, Grierson e Vertov, e as “escolas” que se desenvolveram posteriormente a esse período de gênese e afirmação do documentário como “regime cinematográfico”, na expressão de Metz. Nosso principal referencial teórico concernente ao documentário é a classificação que Bill Nichols desenvolve acerca dos diferentes modos de representação que o gênero tem criado ao longo do tempo. No entanto,

fazemos também uma breve leitura da proposta de Ken Dancyger sobre o tema, que foca principalmente na parte da edição e montagem no documentário.

A seguir, damos ênfase ao trabalho da montagem no cinema, e às diferentes noções de montagem que os críticos, teóricos e cineastas desenvolveram sobre o tema. Os conceitos de montagem de Vincent Amiel são nossa principal referência e guiam o trabalho comparativo entre as diversas formas de entender esta etapa da produção cinematográfica. Aprofundamos a questão da montagem no que concerne ao domínio do documentário, e à importância dessa etapa para o gênero. Por fim, fazemos uma tentativa de relacionar nossos dois principais referenciais teóricos, que são os conceitos desenvolvidos Amiel e Nichols.

Por fim, na Conclusão, fazemos uma análise de nosso documentário *Filmes de Papel* à luz dos conceitos desenvolvidos na segunda seção deste trabalho, com especial atenção aos diferentes tipos de montagem propostos por Amiel, e aos modos de representação do documentário desenvolvidos por Nichols.

## 2 Aspectos práticos e técnicos da produção

### 2.1 Pré-Produção

A direção e a produção do documentário *Filmes de Papel* foram por mim acumuladas em todos os momentos da realização do filme. Este é um aspecto muito relevante, apesar de a produção ter sido relativamente simples, pois o filme tinha um baixo orçamento - cerca de 2.500,00 reais ou 1000 euros, aproximadamente - e uma equipe mínima, o fotógrafo, o captador de som e a realizadora/produtora.

A pré-produção do filme foi muito pequena e rápida. Após convidar os integrantes da equipe para participar do filme, entramos em acordo sobre uma data que fosse viável para todos, e contactamos nosso “personagem”, Hamilton Correia, o colecionador de cartazes de cinema.

O fotógrafo, Luca Barreto, saiu de Recife, em Pernambuco; a realizadora e o captador de som, Rodrigo Fernandes, saíram de Brasília, Distrito Federal. Rumamos todos à capital da Bahia, Salvador, onde Hamilton Correia mora.

Apesar da pré-produção ter sido relativamente simples, a ansiedade de ter que se preocupar com questões práticas acabou por tomar um tempo que poderia ter sido utilizado para pensar os aspectos cinematográficos com mais rigor e atenção. Somava-se ainda o fato de que teríamos uma viagem de apenas cinco dias, por uma questão da agenda profissional da equipe. Assim, teríamos menos de uma semana para nos familiarizar e conseguir a empatia e confiança de Hamilton, e assim poder realizar boas entrevistas, ou mesmo lidar com possíveis imprevistos. Outro fator que nos preocupava era a idade avançada do nosso entrevistado, que na época estava com 80 anos. Isso significava que não poderíamos exauri-lo com muitas entrevistas de uma só vez, nem demandar sua disponibilidade por muitas horas seguidas.

Havia ainda a questão da ausência de um diálogo entre a equipe, em especial com o fotógrafo do filme, cujo trabalho com a câmera precisava estar em consonância com a direção. Tivemos algumas conversas via videoconferência, e uma das coisas mais importantes que decidimos foi que gravaríamos, em Recife e em Brasília, a chegada aos respectivos aeroportos, parte do voo e, em especial, o nosso encontro no aeroporto de Salvador. A ideia inicial, que era mostrar esse trajeto entre as duas cidades até o encontro final na capital da Bahia, não foi completamente utilizada na montagem final do filme. Acabamos por optar apenas pelas imagens realizadas por Luca Barreto, nesse trecho em que o *making-of* entra no filme. Mantivemos, na montagem final, a ideia inicial de filmarmos nosso encontro no aeroporto de

Salvador, concomitantemente filmado pelas duas câmeras - a Nikon D90, principal, e a High-8, adicional.

Do ponto de vista da direção, o trabalho de pré-produção consistiu em elaborar um questionário que nos desse um ponto de partida para nossas conversas com Hamilton. Fizemos uma pesquisa na internet sobre sua biografia, mas na época ainda não havia muito material disponível sobre ele. Entrevista-lo por telefone, e usar essas entrevistas como material de referência, não era uma possibilidade viável.

O captador de som, Rodrigo Fernandes, que na época realizava seu mestrado em História, com foco na obra de Walter Benjamin, fez uma sugestão bibliográfica muito interessante desse autor<sup>2</sup>, de um texto intitulado “O Colecionador”. Dele extraímos algumas ideias para a entrevista, bem como os textos que Hamilton enviara ao longo de nossa correspondência, em especial o breve texto em que ele discorre sobre sua atividade de colecionador. Benjamin cita, por exemplo, que “é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas”, e que criar uma coleção é rearranjar o objeto, agora sem utilidade, num “sistema histórico novo, criado especialmente para este fim”: ressignificar o objeto. Benjamin acrescenta ainda que “o mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)”. (2007: 239)

Vejamos agora as palavras de Hamilton no texto “A Função dos Cartazes”, que ele nos enviou pelo correio junto com alguns cartazes: “Não fosse pela existência de cinéfilos com pendor a colecioná-los [os cartazes], muitas vezes sob o sorriso do desdém, certamente muitos exemplares excepcionais de arte gráfica teriam sido perdidos para sempre”. O cinéfilo, que é um colecionador de filmes, nem que o seja apenas em sua memória, possui também sobre o cartaz dos grandes filmes “um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas” do que o olhar profano (2007: 241). Para Hamilton, “coleccionar cartazes de filmes é uma fascinante experiência pela excitação que suas qualidades artísticas apresentam e também por provocarem uma intensa nostalgia. É estimulante a aventura de pesquisar pôsteres de cinema pelo mundo”. A seguinte passagem em Benjamin vai ao encontro do seu pensamento:

“Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isto lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo (...). (No fundo, pode-se dizer, o colecionador vive um pedaço de vida onírica)”. (2007: 240)

---

<sup>2</sup> Benjamin, Walter. *Passagens*. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

Uma questão que sempre tivemos em mente é que o filme não seria uma cinebiografia, pois o que era de interesse para o documentário era o Hamilton colecionador. Fosse assim, nossa abordagem seria completamente diferente. Iríamos em busca de outras pessoas, como sua esposa e seus filhos; filmaríamos álbuns de família, seu cotidiano; faríamos perguntas mais pessoais, e não somente aquelas voltadas à coleção, etc. De fato, era sua atividade amadora de colecionar cartazes que nos movia. Era importante manter isso em mente, em especial para a fase da montagem, para que não perdêssemos o foco de nosso interesse.

Em suma, pretendíamos realizar um documentário que se assumisse enquanto presença ativadora e instigadora, com a realização de entrevistas para que não só espectador, como nós mesmos, viéssemos a saber um pouco sobre a vida de Hamilton Correia, de onde vinha seu interesse pelo cinema, como se iniciou sua atividade de colecionar de cartazes, seu trabalho como cineclubista.

## 2.2 Filmagens

Chegamos em Salvador no dia 13 de setembro de 2010, à tarde. Neste dia não gravamos, apenas nos acomodamos na casa de nossa anfitriã, Luciana Silva. No dia 14, pela manhã, tivemos a nossa primeira reunião de equipe, quando expus aos colegas minhas ideias sobre como pretendia realizar o filme, e quando ouvi as ideias do fotógrafo sobre a abordagem da câmera. A câmera adicional ficaria responsável por captar o som e por cobrir os depoimentos em tempo integral, uma vez que a D90 só consegue gravar clipes de 5 minutos, no máximo.

Decidimos por filmar também o encontro inicial com Hamilton, estendendo a ideia do encontro da equipe para o encontro com o entrevistado. A câmera estaria na mão na maior parte do tempo - somente utilizamos o tripé quando entrevistamos Hamilton no sofá da sala de seu apartamento. A câmera na mão nos dá uma mobilidade muito maior para captar os movimentos e acontecimentos, quase sempre pouco previsíveis quando trata-se de um documentário. Tal abordagem foi muito importante quando filmamos Hamilton com os cartazes, por exemplo.

Nesta reunião, também tivemos a oportunidade de deixar claro para a equipe que o filme não era uma biografia. Consideramos importante que todos tivessem isso em mente. Finalizamos a reunião com o seguinte questionamento: se Hamilton não fosse uma pessoa de idade, mas um jovem colecionador, será que teria despertado o nosso interesse da mesma maneira? Após alguns momentos de silêncio, o fotógrafo resumiu de forma inteligente que a questão não era o «ser velho, mas o ser experiente».

Na tarde do dia 14 realizamos o nosso primeiro encontro com Hamilton. Como havíamos previsto, durante nossa reunião matutina, ele estava bastante ansioso. Surpreendeu-nos enquanto esperávamos pelo ascensor. Imediatamente levou-nos para o cômodo onde ele guarda os cartazes, e já havia disposto vários deles para nos mostrar. Desse ponto de vista, ele foi o guia, estabelecendo como nos mostraria o seu acervo, como disporia os cartazes, e onde. Isso não representou um problema para nós, uma vez que imaginávamos que isso fosse acontecer. Por isso a urgência da câmera ligada desde o princípio, não só para gravarmos o nosso encontro, mas porque prevíamos que ele estaria nessa ânsia de nos mostrar o acervo.

Neste cômodo, cuja decoração e cores puxaram a fotografia para o azul, ele contou-nos um pouco de sua relação com o cinema: a coordenação da equipe de intelectuais que escreviam sobre cinema num jornal de Salvador e um programa sobre cinema na televisão, no qual entrevistava personalidades da área. Contou-nos também sobre como conheceu Glauber Rocha, ícone do cinema baiano e brasileiro. Mostrou-nos alguns cartazes, e depois decidimos fazer as entrevistas. Fomos para outro cômodo, a sala, que devido à decoração, levou a fotografia para um tom mais amarelo.

Preferimos realizar as entrevistas logo no início de nosso encontro porque, como já mencionamos anteriormente, não sabíamos quase nada sobre sua trajetória de vida, tampouco sobre sua atividade de colecionador. Portanto, era melhor que já no começo de nosso breve encontro soubéssemos mais a seu respeito. Isso se revelou positivo para o filme, porque ele estava bastante animado neste dia, com a cabeça descansada, com vontade de falar. Ao longo dos outros dias, era nítido que o processo de filmagem tornava-se muito cansativo para ele, ao final de duas horas, por exemplo. Posteriormente, a mulher de Hamilton, Dona Aydil, nos disse, muito informalmente, de forma muito sucinta, que ele estava doente e que se esquecia das coisas. O problema agravava-se nitidamente quando ele ficava cansado, e pudemos perceber isso durante as entrevistas.

Essa é uma questão muito importante para nós, que envolve diretamente a concepção do filme, sua diretriz, e sua representação ética. No momento da edição, essa foi uma questão que nos suscitou várias dúvidas quanto até que ponto deixaríamos transparecer esse problema de saúde que infelizmente acometeu Hamilton em sua velhice. Em vários momentos, essa condição comprometeu os seus depoimentos com informações errôneas concernentes aos filmes, como o título ou a data, por exemplo. Mais que isso, às vezes ele não conseguia responder a algumas perguntas porque não se lembrava dos fatos, e isso o deixava muito perturbado, pois por mais que ele desejasse colaborar, sua memória não o permitia.

O objetivo principal das entrevistas era descobrir de onde vinha o interesse de Hamilton pelo cinema, e porque ele era tão apaixonado por cartazes de filmes. Posteriormente, perguntamos acerca da sua história pessoal, para saber mais sobre o homem por trás do

coleccionador. Mesmo que isso não viesse a ser o foco do filme, era importante para nós sabermos um pouco mais sobre sua vida.

Durante a entrevista, ele discorre sobre suas primeiras experiências cinematográficas, em sua cidade natal, Aratuípe, quando o cinema ainda era mudo. Seu pai era o projeccionista do cinema, e sempre o levava consigo para as sessões. Tal fato foi determinante para que ele tomasse gosto pelo cinema. Ele também nos conta sobre sua experiência cineclubista na década de 50, que ampliou seu repertório cinematográfico com filmes europeus, que praticamente não eram exibidos no circuito comercial da época, dominado pelo cinema dos grandes estúdios dos Estados Unidos. Ele fala ainda sobre o papel do cartaz de cinema, como iniciou o seu acervo de cartazes e de álbuns de cartazes, e ainda fala sobre a questão da autenticidade dos cartazes, do original *versus* a cópia.

No dia 15, à tarde, realizamos nosso segundo encontro. Ele nos mostrou vários cartazes, sua coleção de álbuns de cartazes de cinema (que é a sua fonte principal de extração dos cartazes impressos em folha A3, que ele vende), seus livros. Também nos mostrou o enorme jardim do edifício onde mora há 30 anos, cujas árvores todas ele plantou, mas essa parte acabou por ficar de fora da montagem final. Neste dia, almoçamos com ele e sua esposa, uma comida tipicamente baiana. Foi um dia muito prolífico para as filmagens, mas muito cansativo para Hamilton.

No dia 16, não gravamos nada com ele, a seu próprio pedido, pois ele estava fatigado, e, a bem da verdade, a equipe também se beneficiaria desta pausa, para poder fazer imagens da cidade, refletir sobre os outros dois encontros anteriores e definir o que ainda precisaríamos ou poderíamos filmar com ele. No dia 14, nós tínhamos ido com Hamilton ao Cinema Sala de Arte, que fica dentro do campus da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e onde ele possui uma exposição permanente de cartazes. Gravamos algumas coisas da exposição, mas tivemos um problema com o *chip* da Nikon D90, e perdemos todo o material gravado. Como já tínhamos muitas imagens dele em casa com os cartazes, e o material de entrevista também já era farto, decidimos propor para Hamilton voltar à UFBA, filmar novamente a exposição, e filma-lo enquanto ele assistia um filme.

No dia 17, realizamos nosso terceiro e último encontro. Neste dia, portanto, não gravamos nada do acervo em sua casa. Ele topou voltar conosco para a UFBA, de cujo cinema ele é frequentador assíduo, pois lá privilegiam a exibição de filmes de arte. Conforme planejado no dia anterior, filmamos a exposição e também Hamilton na sala de cinema, assistindo a um filme de Woody Allen. Além disso, filmamos também no interior da cabine de projeção. Tivemos muita sorte neste dia, pois a equipe do cinema permitiu que fizéssemos as imagens dentro da sala, inclusive colocando a película para rodar cerca de meia hora antes da sessão oficial. O canhão do projector de 35mm nos forneceria luz, bem como a própria luminosidade da tela de projeção.

Tudo foi combinado naquele momento com a equipe do cinema, sem aviso prévio, e acredito que a permissão deve-se ao fato de que eles têm Hamilton em grande consideração. Foi um momento muito especial. Quando chegamos na universidade, antes de entrarmos, concretizamos outra ideia, que era a de dar a câmera para Hamilton. Partiu dele a iniciativa de nos filmar, nada fora combinado. Ele escolheu como fundo um belo painel que ornamenta a entrada do cinema. Coube a mim, então, «representar-me a mim mesma», e falar em nome da equipe, resumindo o nosso propósito de estar ali, fazendo o filme. No dia 18, pela manhã, fomos embora de Salvador.

## 2.3 Pós-Produção

### 2.3.1 Edição

O filme foi editado utilizando o programa Adobe® Premiere® CS6. O processo de edição, montagem e finalização do filme aconteceu nas seguintes etapas:

1. Decupagem do material bruto - Nikon D90 e High-8 - Minutagem e transcrição das ações e entrevistas, nome dos filmes (cartazes), pré-seleção dos assuntos de maior interesse, guia de edição.
2. Edição do material por ordem cronológica - Encontro 1 (dia 14), Encontro 2 (dia 15), Encontro 3 (dia 17) - Foram editadas sete sequências separadamente, posteriormente dispersadas pelo filme e «costuradas» entre si, para a composição da estrutura final da montagem.

#### 2.1 Sequência 1 - Aeroportos

A montagem inicial dessa sequência tinha cerca de 8 minutos, mas na montagem final foi reduzida a 1'15''. Decidimos encurtá-la porque ocupava um espaço precioso do filme, posto que pretendíamos que a duração final ficasse entre 20 e 25 minutos. Mas, na montagem inicial completa, ele estava com pouco mais de 30 minutos. A ideia inicial fora de mostrar o trajeto da equipe até os aeroportos, a realização do *check-in*, a espera no saguão, momentos dentro da aeronave, e o encontro no aeroporto de Salvador. Entretanto, esta montagem mostrou-se demasiado extensa, tomando um tempo do filme que seria prejudicial ao mesmo, ao desviar demasiadamente do foco do filme, que é o encontro com Hamilton e sua coleção de cartazes cinematográficos. Era importante, entretanto, manter ao menos parte dessa sequência, pois a viagem interestadual foi o ponto de partida do documentário e base da ideia que permeia o filme, que é a ideia do Encontro - da equipe entre si, e da equipe com Hamilton e seu acervo.

## 2.2 Sequência 2 - Chegada na residência de Hamilton Correia

A câmera que passeia pela cidade, mostrando a Praia da Barra e os dois muros em sequência, é o prenúncio da chegada ao condomínio onde Hamilton mora com sua esposa Aydil. Inicialmente, esta sequência era um pouco maior, com uma duração de quase 2 minutos. A decisão de diminuir este encontro com Hamilton foi, novamente, feita com o objetivo de privilegiar as entrevistas e as montagens com os cartazes de cinema, ponto alto e objetivo principal do filme. A diminuição de cenas não prejudicou o entendimento do filme, ao mesmo tempo em que pudemos manter o mais interessante, que foi o momento quando Hamilton nos surpreende na porta do ascensor.

## 2.3 Sequência 3 - Depoimentos

Ao chegarmos ao apartamento, fomos imediatamente levados para o cômodo onde ele guarda seu acervo. Ele nos fala um pouco sobre sua trajetória no cinema: a coluna sobre cinema num periódico baiano, sua relação com o jovem Glauber Rocha, o programa na TV, alguns cartazes de cinema. Depois, vamos para a sala-de-estar, que é o momento em que ele nos conta a história de sua vida e de sua relação com o cinema - as primeiras sessões que viu, junto com o pai projetorista; o convite para juntar-se à equipe de Walter da Silveira no Clube de Cinema da Bahia, nos anos 50; o início da coleção de cartazes e de álbuns de cartazes; o papel do cartaz de cinema.

Todos estes assuntos foram editados separadamente, e foi sem dúvida a parte mais difícil de ser montada, devido às intermitências de seus depoimentos, causadas pela sua dificuldade em lembrar-se das histórias. Havia muitas interrupções, ele falava de diferentes assuntos num curto espaço de tempo, ia e voltava em suas digressões. Às vezes, o assunto fluía, por exemplo quando ele fala sua *opinião* sobre os cartazes. Mas quando ele necessitava de lembrar-se dos fatos, às vezes divagava e era preciso voltar a perguntar sobre o assunto, mas de uma maneira que ele retomasse de uma forma mais completa, mais inteira. Foi um desafio como entrevistadora, mas principalmente como montadora, tornar estas entrevistas compreensíveis para o público.

Foi por esse motivo que decidi fazer a montagem inicial em blocos separados sobre cada assunto, para depois pulverizá-los na montagem. Não faria sentido dispensar essa «costura» dos depoimentos em nome de uma pretensa «realidade». Seria um desperdício de filme e não traria benefício algum para o documentário deixar que os problemas de saúde de Hamilton se sobrepusessem à necessidade de criar uma narrativa. Foi uma escolha tanto do ponto de vista da direção, quanto da ética, pois eu estaria expondo ao público uma questão pessoal de Hamilton que não diz respeito a mais ninguém, somente a ele e a sua família.

## 2.4 Sequência 4 - A coleção de cartazes

Também esta sequência foi editada num bloco só, e depois intercalada na montagem final. Buscamos preservar na edição e nos cortes a maneira como Hamilton expunha os cartazes à vista: ele nos mostrava um a um, geralmente lendo o título e a data. Entremeios, inserimos uma imagem nítida do cartaz, geralmente animada, para que o espectador possa apreciar os detalhes do cartaz. Queríamos que o espectador tivesse esse tempo de usufruir a imagem o máximo possível, e deixamos cerca de 8 a 10 segundos para cada cartaz. Buscamos também fazer uma animação em cada cartaz, para que eles pudessem ser vistos no maior tamanho possível. Por isso a necessidade das animações, desde as mais simples (de cima a baixo), até algumas mais elaboradas (a «câmera» percorre o cartaz em diferentes pontos, como num zigue-zague). A forma de animar o cartaz, sua leitura, dependia sobretudo do sentido do olhar que o próprio cartaz demandava. A edição dos cartazes foi também bastante trabalhosa, e foi feita em cinco passos, a saber:

a) Escolha de quais cartazes, dentre os vários que ele nos mostrou, que entrariam no filme. As escolhas foram feitas levando vários aspectos em conta: a beleza do cartaz, a importância do filme, a raridade do material, a diversidade nas estéticas, a qualidade da impressão e da imagem, a disponibilidade de uma imagem fixa do cartaz e a disponibilidade do áudio do filme correspondente;

b) Montagem das cenas em que ele nos mostra os cartazes; no geral, ele lia o título do filme, às vezes fazia alguma observação sobre o cartaz ou sobre o filme. No caso dos cartazes em russo e nas versões alemãs de filmes de diferentes nacionalidades, ele não fez assim por causa da dificuldade da língua. Em especial com relação aos cartazes soviéticos, a maioria deles de filmes muito antigos, da década de 30, e que ele não sabia o título em português;

c) Tratamento das fotografias que tiramos dos cartazes, quando assim o fizemos. Não fizemos com todos os cartazes que ele nos mostrou por dois motivos: foram muito numerosos e não tínhamos tempo de fazê-lo; não sabíamos de antemão quais efetivamente entrariam na montagem final, de modo que não era possível fotografar «os escolhidos». Conseguimos fazer fotos de apenas alguns cartazes, em especial dos brasileiros, porque estes, infelizmente, são muito difíceis de encontrar, devido ao descaso com a memória do cinema brasileiro. Os poucos cartazes de filmes antigos que poderiam ser buscados na internet estão no *site* da Cinemateca Brasileira. No entanto, não é possível usá-los por causa da logomarca da instituição;

d) Pesquisa na internet das imagens dos cartazes escolhidos, buscando sempre aqueles de maior qualidade e definição, e tratamento das imagens encontradas;

e) Busca pelos filmes correspondentes aos cartazes, cujo áudio entraria em *off* sobre as imagens; escolha do trecho do áudio;

f) Encaixe dos cartazes e do áudio correspondente na *timeline*, e animação das imagens;

### 2.5 Sequência 5 - A exposição de cartazes

No terceiro encontro da equipe com Hamilton, propomos ir com ele ao cinema da UFBA, que é na verdade uma das salas de cinema do Circuito Sala de Arte, um circuito exibidor privado que existe em vários pontos da cidade de Salvador. No saguão do cinema, onde funciona uma cafeteria, estão expostos os cartazes de Hamilton, que também estão à venda. Na montagem final, as cenas da exposição foram cobertas com o depoimento de Hamilton sobre sua atividade cineclubista, e as cenas dentro da sala de cinema foram usadas nos créditos finais. A escolha de usar o depoimento sobre o cineclubismo cobrindo as imagens da exposição deveu-se a associação óbvia que existe entre os temas, sendo que um assunto acaba por remeter ao outro.

### 2.6 Sequência 6 - Hamilton com a câmera

As cenas que integram esta sequência foram filmadas na área externa da UFBA, logo antes de entrarmos no espaço do cinema Sala de Arte. Na montagem final, essa sequência é a última antes dos genéricos finais.

### 2.7 Sequência 7 - Na sala de cinema

Fizemos imagens de Hamilton dentro da sala de cinema, enquanto um filme em 35mm era exibido. Essas imagens foram utilizadas nos créditos finais do filme, numa alusão metalinguística do momento de fruição do filme.

## 2.3.2 Montagem

A montagem do material buscou organizar os diversos momentos do filme numa linha - discursiva, que obedece, ao princípio do filme, a uma ordem cronológica, mas que em seu desenvolvimento permite-se sair desta lógica, muito embora o documentário termine com as imagens que foram feitas no último encontro. Segue um quadro com a minutagem e descrição das sequências do filme. As siglas E1, E2 e E3 referem-se, respectivamente, aos Encontros 1, 2 e 3.

Minutagem	Descrição da sequência
00''	Cartelas e créditos iniciais
50''	Avião, Encontro no aeroporto de Salvador Chegada em Salvador: vista da cidade
2'06''	Chegada no condomínio onde Hamilton mora (E1)
2'27''	Chegada no apartamento Depoimentos: a coluna sobre cinema no jornal; o contato com o jovem Glauber Rocha; o programa na TV;

	Primeira amostra do acervo de cartazes (1ª montagem de cartazes: filmes franceses) (E1)
8'17''	Projektor de 35mm (E3)
8'22''	Primeiro contato com o cinema (E1)
9'10	2ª montagem de cartazes: filmes de faroeste (E1)
9'34''	Depoimentos: como era a programação semanal do cinema da cidade; a influência do cartaz sobre o espectador; o papel desempenhado pelo cartaz na divulgação do filme (E1)
[10'41'' a 11'01'']	[3ª montagem de cartazes: ilustram a fala de Hamilton]
11'02''	4ª montagem de cartazes: filme brasileiro, filme estado-unidense, cartazes alemães de filmes de diversas nacionalidades (E2)
11'53''	3º Encontro - Ida ao cinema da UFBA: exposição permanente dos cartazes (E3) Áudio: depoimento em <i>off</i> de Hamilton sobre sua atividade cineclubista na déc.50, no Clube de Cinema da Bahia (E1)
14'05''	5ª montagem de cartazes: a estética soviética (E2)
16'31''	Uma «pausa» do filme, sem depoimentos e sem cartazes. Cenas da sala de projeção, de sua biblioteca sobre cinema, de seus livros (E3 e E2)
16'54''	Depoimento: a coleção de álbuns de cartazes, reflexões sobre a atividade de colecionar, a questão do original <i>versus</i> a cópia (E1) Imagens dos álbuns (E2)
18'19''	6ª montagem de cartazes: filmes diversos (E2)
[19'55'' a 20'05'']	[Outra «pausa» do filme, apenas Hamilton mexendo no acervo e manipulando os cartazes - E2]
20'06''	7ª montagem de cartazes: cinema brasileiro (E2).
24'03''	Hamilton filma a equipe (E3)
24'59'' a 25'38''	Créditos finais na sala de cinema (E3)

*Tabela 1 - Minutagem*

A montagem pretende deixar claro, desde as cartelas iniciais, que explicam a origem do interesse que acaba por levar à realização do documentário, a ideia de Encontro. Por isso as cenas dentro do avião e no aeroporto de Salvador, em que filmamos uns aos outros. As cenas na praia de Salvador servem para contextualizar a cidade, de uma maneira bem rápida, pela parte sua topografia que é mais reconhecida: o mar.

Quando encontramos Hamilton, entretanto, é que temos a impressão de que o filme começa de verdade. Ele nos conta sobre sua atividade cinematográfica como jornalista, que acaba por conduzi-lo ao cineclubismo, onde ele amplia seu repertório cinematográfico e, por consequência, sua paixão pelo cinema, que o leva a ser um colecionador de cartazes de filmes. O reconhecimento da sociedade ao seu trabalho fica patente na exposição permanente em um cinema de arte de uma universidade federal. Apesar disso, não deixa de ser um fator de consternação para Hamilton a ausência de interesse no acervo que ele vem construindo ao longo de quase 30 anos por parte de seus familiares. O final do filme

demonstra, entretanto, que existe interesse e admiração das pessoas por sua atividade de colecionador, e que esta é muito importante.

A partir dos 11'50'', vemos que o filme já não obedece à cronologia da filmagem. Saímos de seu apartamento, vamos ao cinema para ver a exposição, mas depois voltamos para dentro do apartamento, para, ao final do filme, revelarmos as cenas filmadas antes de entrar na exposição, fechando com as últimas imagens feitas com Hamilton, dentro da sala de cinema. Costurando a narrativa do filme, temos os depoimentos que foram dados no primeiro encontro com Hamilton.

Ao todo, temos sete montagens com os cartazes, que privilegiam o olhar sobre cada um deles, complementado com o áudio do respectivo filme, que dá ao espectador, no caso de alguns cartazes, uma pista sobre qual é o filme. De um modo geral, quase todos os cartazes são “sonorizados” com o áudio do filme correspondente. Apenas no caso dos filmes soviéticos é que não foi possível fazê-lo, pois não conseguimos encontrar os filmes. Iniciamos a sequência destes cartazes com o filme *The Three Musketeers*, (Fred Niblo, EUA, 1921), cujo áudio acompanha os outros cartazes exibidos por Hamilton, até *A trip to Mars* (EUA, 1910, produzido por Thomas Edison e realizado por Ashley Miller). Quando exibimos o cartaz do filme *The General* (Clyde Bruckman e Buster Keaton, EUA, 1926) o áudio passa a ser deste filme, até o último cartaz, que é do filme *The man with a movie camera* (Dziga Vertov, URSS, 1929). Todos os cartazes soviéticos, a partir de *The General*, são as versões produzidas pelos irmãos Stenberg, sendo a maioria dos filmes soviéticos e de difícil acesso.

O objetivo do filme é contar uma história, fazer o espectador mergulhar no mesmo universo em que vive Hamilton. Por isso o filme é conduzido por ele e por seus depoimentos, e por isso buscamos dar aos cartazes bastante tempo no filme, pois a apreciação das imagens seria o melhor recurso para trazer o público para este universo cinematográfico. O uso de trechos de áudio na cobertura dos cartazes é um artifício para trazer o universo cinematográfico para dentro do documentário, e evocar o poder simbólico do cartaz enquanto representante da obra fílmica.

### **2.3.3 Finalização**

#### **2.3.3.1 Finalização de Cor**

Uma vez finalizada a edição e a montagem do filme, partimos para a última etapa, que é a da finalização da imagem e do áudio. Relativamente à fotografia do filme, não procuramos puxar as cores para nenhuma palheta específica, mas equilibrar as cores primárias (vermelho, verde e azul), bem como balancear o brilho e contraste da imagem, para obter uma fotografia mais realista, balanceada no contraste. Essa escolha foi feita pensando em preservar ao máximo as cores e tonalidades dos cartazes. Se modificássemos em demasia o tom e a cor dessas

imagens, alteraríamos a cor original do cartaz, o que não queríamos. Mesmo nas cenas em que não aparecem cartazes, como nas entrevistas, prosseguimos com esta ideia pensando na uniformidade do filme.

No cômodo em que Hamilton guarda seu acervo, devido à decoração do local, a fotografia ficou bastante azulada, e buscamos o equilíbrio puxando a tonalidade para o amarelo. Já nas entrevistas feitas na sala, a situação era a oposta. A decoração do ambiente trouxe a fotografia para o amarelo, e fizemos o equilíbrio da palheta acrescentando tonalidades azuis na correção de cor.

No quarto do acervo, a iluminação foi mais favorável, enquanto na sala não havia muita luz natural, mesmo com todas as cortinas abertas. Apesar de estar disponível, não utilizamos iluminação extra, apenas a luz natural, pois não dispúnhamos de muito tempo para as filmagens e o uso de luz artificial seria desgastante. Além disso, há um alto consumo de energia, o que poderia criar uma situação muito desconfortável entre nós e Hamilton.

Na exposição de cartazes, a iluminação local estava razoável, embora também puxasse um pouco para o amarelo. Mantivemos a estratégia de equilibrar com o azul, e também demos algum ganho no brilho da imagem e no gama. Também fizemos assim no quarto do acervo.

Dentro da sala de projeção, filmamos com a câmera High-8 no modo escuro. Na finalização, escolhemos pelo preto-e-branco. Na sala de cinema, o azul tomou conta da fotografia novamente, mas também escolhemos pelo preto-e-branco nesta sequência. Nas cenas externas, como na praia, ou na parte externa do cinema da UFBA, apenas equilibramos as cores minimamente, pois não havia grande discrepância entre as tonalidades primárias.

Relativamente ao quadro das imagens, é nítida a diferença entre o material captado pela Nikon D90 e pela High-8. A imagem da D-90 é em alta definição, com um quadro de 1280 x 720p, a 24 fps. A imagem da High-8, por sua vez, possui um quadro de 720 x 480p, a 29 fps. Há uma diferença enorme entre as duas imagens, tanto na qualidade da definição, como no brilho e nas cores. Seria impossível igualar completamente as diferentes imagens, ao menos não com os recursos de finalização de que dispomos. Assumimos, portanto, sem maiores problemas, as diferenças entre as imagens, conscientes de que fizemos o melhor que pudemos com aquilo de que dispúnhamos no momento. Aumentamos o quadro das imagens captadas pela High-8 até um limite em que a imagem não ficasse distorcida, de forma a diminuir a diferença entre o tamanho dos quadros de uma câmera para a outra. As cores e o brilho também foram trabalhados seguindo a mesma técnica utilizada para tratar as imagens da D-90, buscando manter o equilíbrio entre as cores primárias, dando um certo ganho no gama e no brilho, mas sem carregar demasiadamente no contraste da imagem.

### 2.3.3.2 Finalização de Áudio

A captação do áudio foi de fato um problema para a produção. A três dias da viagem, soubemos que o aparelho de captação de áudio que nos seria emprestado fora alugado. Conseguimos que outro amigo nos emprestasse o equipamento, mas então descobrimos que ele só chegaria a Brasília um dia depois de nossa partida para Salvador. No dia 14, após a reunião da equipe pela manhã, nos dirigimos à Diretoria de Audiovisual da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Dimas), para tentar conseguir algum equipamento, mas sem sucesso. Nesta ocasião, tivemos a oportunidade de conhecer Roque Araújo, cineasta baiano que trabalhou com Glauber Rocha nos filmes *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro/Antônio das Mortes* e *A Idade da Terra*. Em seu arquivo, Roque possuía 150 rolos de fitas magnéticas com o registro sonoro do filme *A Idade da Terra*, que foram doados ao Tempo Glauber para a restauração deste que seria o último filme de Glauber<sup>3</sup>. Roque também herdou os negativos de um filme de Glauber que nunca foi finalizado, intitulado *Krysto no Terceiro Mundo*, que seria uma segunda parte de *A Idade da Terra*, a ser montado com o material filmado que não fora utilizado neste, cerca de 38 horas<sup>4</sup>. Com esse material ele realizou *No tempo de Glauber*, com imagens do filme e dos bastidores<sup>5</sup>. Roque tentou nos ajudar a conseguir um equipamento de áudio, mas não foi possível. Por outro lado, nos mostrou trechos desse filme que fez em 1986 e cuja duração total é de 150 minutos.

Diante disto, só nos restou fazer a captação do áudio com a High-8, que apesar de não ser o ideal para um filme com tantos depoimentos, ao menos tem o som estéreo, enquanto o áudio da D-90 é mono. Tratamos o áudio do filme e apesar de sabermos que um tratamento feito por um profissional de áudio pudesse deixá-lo ainda melhor, acreditamos que o resultado atingido é razoável e que possibilita o entendimento da narrativa. Posteriormente, queremos melhorar a parte sonora ainda mais, com o auxílio de um profissional e com mais recursos técnicos para isso.

Relativamente ao áudio dos filmes que cobrem as imagens dos cartazes, a maioria estava em bom estado, excetuando o dos filmes brasileiros, que são todos antigos. De modo geral, optamos por trechos dos filmes em que houvesse diálogo, narração ou sons ambientes, ao invés de uma trilha musical. Obviamente, no caso dos filmes mudos, aos quais posteriormente era acrescentada uma trilha musical, só dispúnhamos desta opção, como é o caso dos filmes *The Three Musketeers* e *A General*. Relativamente aos efeitos sonoros e narrativos da

---

<sup>3</sup> Disponível em Tempo Glauber - [http://tempoglauber.com.br/r\\_idade.html](http://tempoglauber.com.br/r_idade.html). Acessado em 25 de outubro de 2012.

<sup>4</sup> Disponível em Cinemateca Brasileira - <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=025539&format=detailed.pft>. Acessado em 25 de outubro de 2012.

<sup>5</sup> Disponível em [http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1166:reprises&catid=51:cinema&Itemid=54](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1166:reprises&catid=51:cinema&Itemid=54). Acessado em 25 de outubro de 2012.

sobreposição do áudio dos filmes aos cartazes, faremos uma reflexão mais elaborada na Conclusão deste relatório.

Os momentos do documentário cobertos por trilha sonora *própria* são os créditos iniciais e os créditos finais. As músicas foram encontradas na internet e são livres do pagamento de *royalties*. Foram escolhidas por serem instrumentais e por serem tocadas com instrumentos típicos africanos, cuja influência sobre a música da Bahia é enorme. A crescente da música dos créditos iniciais vai ao encontro da narrativa, que se inicia lentamente com a viagem de avião, e cujo ritmo aumenta conforme nos aproximamos do momento do encontro com Hamilton. A música serve para ligar as imagens entre si, e porque ela cessa quando encontramos com Hamilton, acaba por fazer destes primeiros minutos do filme um prefácio para o filme que está por vir.

Já a música dos créditos finais inicia-se na imagem congelada de Hamilton, num lento *fade in*, como um complemento às imagens na sala de cinema. Seu ritmo lento indica o fim do filme. Assim, também substituímos o áudio do filme que estava sendo projetado, que calhou de ser um filme de Woody Allen, de 2009, intitulado *Whatever Works* ou, em Portugal, *Tudo Pode Dar Certo*.

Em alguns outros momentos do filme poderíamos ter colocado uma trilha sonora, como por exemplo, na cena do projetor de 35mm (8'14'' a 8'18''), ou quando mostramos o interior da sala de projeção e os livros de Hamilton (16'22'' a 17'01''). Mas decidimos por deixar apenas o barulho do projetor a rodar, para que o espectador tivesse uma pausa dos depoimentos e dos áudios dos cartazes. Aproveitamos também para fazer uso da sugestão óbvia a que o som do projetor remete, que é a de um filme sendo exibido. Ao mesmo tempo, passamos ao espectador um pouco do sentimento do que aconteceu durante nosso tempo com Hamilton. Às vezes, havia momentos de silêncio, nos quais ele mergulhava em suas lembranças, nós olhávamos cartazes, e às vezes ele saía com alguma história, ou nós com alguma questão. Desse ponto de vista, foi um encontro bastante informal, e acho que conseguimos passar essa ideia no filme em diversos momentos.

## 3 Reflexão teórica

### 3.1 Documentário

#### 3.1.1 A dificuldade da definição

Fernão Pessoa Ramos, no artigo “O que é Documentário?<sup>6</sup>”, apresenta duas linhas teóricas que divergem sobre a conceitualização do tema. De um lado, temos as teorias com recorte *cognitivista-analítico*, que defendem ser possível uma definição “bem mais rígida do documentário e de suas fronteiras com a ficção”, cuja abordagem aponta para “uma análise da enunciação documentária dentro dos parâmetros conceituais próximos da lógica formal”. Sua preocupação maior concentra-se em estabelecer um “mapeamento lógico-discursivo do campo do discurso documentário”. Seus conceitos centrais são o de “proposição assertiva” e de “indexação”. Nesta visão, o documentário diferencia-se da ficção por “possuir uma forma específica de representação” forjada sobre “enunciados sobre o mundo”, isto é, afirmações que carregam um saber sobre o universo. Tais asserções “mantêm uma relação (...) com a realidade que designam”. O conceito de indexação, por sua vez, aponta para “a dimensão pragmática, receptiva, do documentário”, e à ideia de que o espectador possui um “saber social prévio” que lhe permite saber se está a ver um documentário ou uma ficção. E mesmo que existam filmes de ficção que sejam estilizados de forma a parecer que são um documentário, tal não poderia ser um impeditivo para estudar estruturas dos filmes que se atém à “regra propriamente”. Um dos expoentes da teoria cognitivista-analítica é Noël Carroll.

A outra linha teórica é chamada de *pós-estruturalista*, e aposta na indefinição de fronteiras entre o documentário e a ficção. Nesta linha, “desenvolve-se (...) uma postura que valoriza o desafio a normas estabelecidas”, em que a quebra de barreiras significa “inventividade e criatividade”, e em que a discussão de “fronteiras e definições surge como algo ultrapassado”. Na corrente pós-estruturalista da teoria do cinema, o método de identificação baseia-se no “recorte analítico que gira em torno de variações sobre a fragmentação subjetiva”, tanto na análise quanto no discurso fílmico, pois ela defende a impossibilidade “de uma representação objetiva do real”. Uma vez que não há objetividade na representação do mundo, tal representação só pode ser considerada na ótica de uma “fragmentação subjetiva” do sujeito que porta a câmera (o realizador), cujo “ponto de fuga ético” é a “reflexividade do discurso cinematográfico”. A teoria pós-estruturalista no âmbito do estudo

---

<sup>6</sup> In Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001, pp. 192/207.

do documentário considera que a assunção da “possibilidade de uma representação objectiva, transparente” possui um carácter “especular e totalizante”. Resumindo, a teoria pós-estruturalista, que Ramos considera predominante na contemporaneidade, dá “ênfase à sobreposição de fronteiras” e à “impossibilidade de estabelecer-se campos, conceitos, categorias definidas”. Um dos expoentes teóricos dessa corrente é Bill Nichols. No Brasil, temos Sílvio Da-Rin, e também o realizador Eduardo Coutinho, cujo documentário *Jogo de Cena* (2007) baseia-se justamente nessa indefinição de fronteiras entre documentário e ficção.

No presente trabalho, nossas considerações acerca da natureza do documentário guiam-se pelas noções contidas na corrente pós-estruturalista, sobretudo nos conceitos desenvolvidos por Nichols e Da-Rin. Tal não nos impede, obviamente, de procurar contrapor ou adicionar diferentes visões de outros autores que possam enriquecer nossa reflexão.

Ao longo de nossa pesquisa bibliográfica, verificamos uma grande diversidade de ideias relativamente ao que é, ou ao que pode ser, um documentário. Portanto, neste nosso pequeno espaço de reflexão, pretendemos listar alguns dos conceitos e reflexões acerca do tema, de modo a ilustrar quão diversas são as opiniões e teorias sobre o cinema documental.

Sílvio Da-Rin, em seu livro “O Espelho Partido” (2004)<sup>7</sup>, introduz o panorama do cinema documentário mundial justamente com a questão “O que é um documentário?”, para em seguida enunciar que qualquer tentativa de definição só nos leva a limitações arbitrárias que, uma vez rompidas, criam exceções que nos remetem novamente à questão inicial (p.15).

Para Da-Rin (2004: 18), não é possível conferir a “natureza do documentário” associando-a a um tipo de material fílmico, abordagem ou técnicas, ou seja, tratar o conceito de documentário no plano teórico. As considerações devem ser provenientes da análise das produções documentais, isto é, ir em busca dos estilos e dos métodos recorrentes de que os realizadores têm lançado mão ao longo das décadas. A partir da análise dos documentários é possível perceber as características que, utilizadas em média ou larga escala pelos realizadores, fazem dessas recorrências “escolas”, “modos” ou “subgêneros” do domínio documental. No entanto, devemos sempre manter em conta que nenhuma definição será completa ou totalizante, pois o documentário é um gênero em constante transformação.

O termo “documentário” passou a ser amplamente utilizado após ter sido cunhado por John Grierson. Segundo Patricia Aufderheid, John Grierson definiu o documentário como “‘artistic representation of actuality’, a definition that has proven durable probably because it is so very flexible”<sup>8</sup>. No artigo de Manuela Penafria “O filme documentário em debate: John

---

<sup>7</sup> DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

<sup>8</sup> Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press: 2007, p.3.

Grierson e o movimento documentarista britânico”<sup>9</sup> a autora nos informa que a expressão “documentário” aparece pela primeira vez no jornal “The New York Sun”, em 8 de Fevereiro de 1926, numa crítica ao filme *Moana* (1926), intitulada “Flahery’s Poetic *Moana*”, escrita por Grierson: “Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value”. Vale ressaltar, entretanto, que neste contexto a palavra é usada como adjetivo, mas que mais tarde passou a ser referida como um substantivo, um nome, enfim, uma designação.

Mais tarde, Grierson propõe uma definição um pouco mais elaborada para o termo, segundo a qual o documentário é um ramo da produção de filmes focado na realidade, em fotografá-la e editá-la, para então dar-lhe uma forma e um padrão, diante da complexidade daquilo que a observação direta proporciona (Sapino, 2011)<sup>10</sup>.

O filme documentário é muitas vezes definido como um filme de não-ficção (*non-fiction*), termo bastante utilizado nos Estados Unidos. Porém, na visão de Da-Rin, essa definição propõe uma oposição entre estes “dois grandes regimes cinematográficos”<sup>11</sup> que “são marcados por nuances e sobreposições” (p.17). Hoje, existem inúmeros exemplos de escolas e de filmes que transitam entre estes dois regimes, sendo *A Bruxa de Blair* um exemplo contemporâneo memorável da utilização da estética documental em um filme de ficção. Em oposição, temos as ficções do Neo-realismo italiano, ou ainda aquelas do Dogma 95, que têm um apelo documental, cada qual à sua maneira.

Se de um modo geral podemos afirmar que os filmes documentário tratam do mundo real, de pessoas reais e de histórias que aconteceram ou que estão acontecendo, por outro lado a indefinição do termo provém das diferentes maneiras com que o mundo, as pessoas e suas histórias são filmadas e apresentadas, diferenças que enfatizam o olhar do realizador (a “fragmentação subjectiva”) e que, por consequência, dirigem o olhar do público, relativamente àquilo que se vê.

Mas estes três pontos também não bastam para definir o que é um documentário, como Bill Nichols aponta no primeiro capítulo de seu livro *Introduction to Documentary*<sup>12</sup>. Embora de modo diverso, a ficção também partilha destes pressupostos, mesmo que não o faça na totalidade de filmes existentes (os filmes de ficção científica ou animação são exemplos da possibilidade de criação de novos mundos completamente diferentes do qual habitamos). Segundo Nichols, “fictional narratives are fundamentally allegories. They create one world to

---

<sup>9</sup> In Fidalgo, António e Serra, Paulo (orgs.). *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO - Volume 1*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. Disponível em [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas\\_vol\\_1.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf). Acessado em Outubro de 2012.

<sup>10</sup> Sapino, Roberta. *What is a Documentary Film: Discussion of the Genre* (artigo). Berlim: Freie Universität, 2011. Disponível em [http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/hoenisch\\_sapino.pdf](http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/hoenisch_sapino.pdf). Acessado em Outubro de 2012.

<sup>11</sup> METZ, citado por Da-Rin (2004: 18).

<sup>12</sup> Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

stand for another, historical world”. Por sua vez, os filmes documentários “refer directly to the historical world. The images, and the sounds, they present stem from the historical world directly” (2010: 7).

O modo como as pessoas são retratadas também difere bastante, pois no documentário a pessoa “representa-se” a si própria, é um “ator social”, ainda que a presença da câmera possa alterar, em algum nível, a forma como ela age ou se expressa.

Seja como for, o documentário inscreve sua importância no mundo actual pela sua capacidade de fornecer informações sobre a realidade que nos cerca:

“Documentary is an important reality-shaping communication, because of its claims to truth. Documentaries are always grounded in real life, and make a claim to tell us something worth knowing about it (...). [It] always has two crucial elements that are in tension: representation, and reality. Their makers manipulate and distort reality like all filmmakers, but they still make a claim for making a truthful representation of reality.”<sup>13</sup>.

É praticamente impossível fazer uma retrospectiva da história do documentário sem mencionar a “santíssima trindade” que forjou, nos anos 1920, o gênero documental. Flaherty, Vertov e Grierson instituíram diferentes metodologias, abordagens e estilos narrativos cujas características estão presentes até hoje nos documentários.

As contribuições destes cineastas já foram amplamente discutidas e abordadas em várias publicações. Neste trabalho, faremos apenas uma breve colocação sobre as principais características de cada estilo que tais documentaristas criaram. Mais à frente, abordaremos a metodologia classificatória proposta por Nichols, que abarca também as formas contemporâneas de se fazer documentário.

### **3.1.2 Robert Flaherty e a dramatização no documentário**

De acordo com Da-Rin, Robert Flaherty inaugura a era do documentário ao introduzir técnicas narrativas à pura descrição dos fatos no filme *Nanook of the North* (1922). São várias as inovações do cineasta, a começar pela supressão da figura do explorador-viajante, ao contrário de outros filmes de viagem da época. Ao invés de relatar sua viagem sob um viés descritivo e informativo, ou mesmo educacional, Flaherty introduz “uma perspectiva dramática” ao construir um personagem e um antagonista, que é o meio ambiente gélido e hostil em que Nanook e sua família vivem. Há suspense e há tensão na forma de encadear os planos que contam a história, devido à planificação cuidadosa do cineasta. Ao humanizar o personagem, o espectador é convidado a identificar-se com ele de forma empática (2004: 46-47). Segundo Aufderheide, o modo de contar a história de Nanook teria sido inspirado pelo filme de Griffith *The Birth of a Nation*, que Flaherty havia assistido (2007: 27).

---

<sup>13</sup> Aufderheide, 2007: 5-9.

Os princípios das filmagens em Flaherty são a filmagem em locação - com as pessoas pertencentes ao local (nativos) - o uso de material documental, período de imersão na comunidade/local a ser filmado (observação) e uso e construção de um sentido dramático advindo da “própria natureza” (Da-Rin, 2004: 51).

A construção da dramaticidade levou o cineasta a realizar encenações de costumes que Nanook e sua comunidade já não mais praticavam: “[Nanook’s] hunting methods belong to a period some 30 or more years prior to the time that film was made” (Nichols, 2010: 12). Flaherty também criou um nome “artístico” para seu personagem principal, que se chamava Allakariallak, além de uma família nuclear que não era sua em realidade (Aufderheide, 2007: 28). Segundo Basram<sup>14</sup>, isso se deve ao entendimento de Flaherty de que o documentário possui uma natureza distinta daquela da antropologia ou da arqueologia, que o cinema é “um ato da imaginação”, ao mesmo tempo uma “verdade fotográfica” e uma “reorganização cinemática da verdade”. Nichols parece compartilhar desta concepção, ao afirmar que:

“documentary does not depend on the indexical quality of the image for its identity. It is not science. (...) Documentary commonly makes use of indexical images as an evidence or to create the impression of evidence for the proposals or perspective it offers” (2010: 125).

Nichols afirma ainda que

“documentary is not a reproduction of reality, it is a *representation* of the world we already occupy. Suchs films are not documents as much as expressive representations that may be based on documents (...) We ask different things of representations and reproductions, documentaries and documents” (2010: 13)<sup>15</sup>.

Flaherty de fato criou todo um universo relativamente ao mundo dos Inuit, e fez sem dúvida uso de uma “liberdade poética” para atingir o seu objetivo, que refletia sua postura nostálgica diante de um mundo que se despedia de toda uma forma de vida com uma mão, enquanto acenava para uma modernidade industrial com a outra.

“Flaherty’s camerawork—the product of meticulous visual care and many retakes—and the editor’s clever pacing (slow enough to convince viewers they were watching real life, but dramatically shaped) produced high-quality entertainment from compelling raw material. (...) [He] had a powerful romantic belief in the purity of native cultures. (...) For him, true native culture was pure, untouched by machine-made civilization, even though the very Inuit he

---

<sup>14</sup> Citado por Da-Rin, 2004: 53.

<sup>15</sup> Apesar dessa declaração de Nichols, Aufderheide (2007: 3-4) afirma que o documentário de Errol Morris *The Thin Blue Line* (1988) foi utilizado como prova no caso de um homem condenado à morte, no Texas (EUA). O mais curioso é que o filme mistura imagens documentais com trechos claramente encenados, como a morte do policial, da qual o homem é acusado (Dancyger, 2010: 351). Além disso, segundo Aufderheide, o filme foi lançado nos cinemas sem enfatizar que era de fato um documentário, como forma de atrair o público. Na ocasião do novo julgamento do caso, com o filme como prova favorável ao réu, o realizador teve que confirmar que o filme era de fato um documentário. O *trailer* do filme o apresenta como se fosse uma ficção, justamente porque escolhe a parte que é encenada para a sua montagem. O vídeo do *trailer* está disponível em <http://www.videodetective.com/movies/the-thin-blue-line/732>. Acessado em Outubro de 2012.

depended on to fix his cameras were also selling fur to markets. And that romanticism became a mark of Flaherty's work.” (Aufderheide, 2007: 28-29)

A nostalgia de Flaherty derivava de uma postura que enquadrava as populações não-europeias e não-anglo-saxônicas como selvagens e primitivas, especialmente as indígenas das Américas e as sociedades africanas. Eram vistas como sociedades puras, livres das vicissitudes da vida moderna, quase infantis: era o mito do “bom-selvagem”. A isso deu-se o nome de neo-rousseauismo. Esse era um dos pontos de divergência entre Grierson e Flaherty:

“[Grierson] heralded Flaherty's ability to let reality dictate the story, although he hoped, referring to Flaherty's romanticism, that ‘the neo-Rousseauianism implicit in Flaherty's work dies with his own exceptional self’” (ibid: 35).

Ken Dancyger<sup>16</sup> inclui os filmes de Flaherty na categoria de “Personal Documentary”, onde o tom do documentário baseia-se mais na visão pessoal do realizador do que em um tratamento antropológico do assunto (2010: 349).

### **3.1.3 John Grierson: a função social do documentário e o tratamento criativo da realidade**

John Grierson foi o responsável por instituir uma produção em série de documentários no *Empire Marketing Board (EMB)*, em sua *Film Unit*, a partir de 1927, e o legado do seu trabalho é enorme para a afirmação do documentário enquanto “regime cinematográfico”. Grierson viajou aos Estados Unidos e pela Europa, e teve acesso aos filmes de Hollywood e também às produções do cinema soviético. Sua proposta para a EMB foi a de criação de um sistema que contemplasse a produção, distribuição e exibição de filmes de “curta-metragem baseados em matérias factuais, na linha das actualidades e dos cinejornais”. (Da-Rin, 2004: 55-58).

De acordo com Aufderheide, “Grierson took up filmmaking as a powerful tool to address the problem that occupied his life: how to manage social conflicts in a democratic industrial society” (2007: 32). Para lidar com tais conflitos, o viés seria o da educação. Grierson afirma: “‘The documentary idea was not basically a film idea at all’ but ‘a new idea for public education’” (idem: 35). Essa ideia é também reforçada na seguinte afirmação do cineasta: “It is worth recalling that the British documentary group began not so much in affection for film *per se* as in affection for national education” (citado em Penafria, 2005: 186).

Grierson aposta na ideia do cinema educativo como forma de obter apoio estatal para a realização dos seus filmes. Seu grupo realiza diversos filmes para instituições públicas britânicas, e essa questão do financiamento não dava margem para o aprofundamento das questões sociais concernentes às situações que eram objetos dos filmes (Da-Rin, 2004: 65).

---

<sup>16</sup> Dancyger, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5<sup>th</sup> ed. Oxford, Focal Press: 2010.

Isso se deve especialmente ao fato de que o início da produção documentária no Reino Unido coincidiu com a eclosão da primeira crise económico-financeira mundial, conhecida por *Crise de 1929*. A crise potencializou o conflito de classes e ascendeu discursos socialistas e comunistas no Reino Unido. Grierson teria sido contratado pela EMB para promover o império britânico, uma monarquia parlamentarista e democrática. Nas palavras do cineasta, “For the State, the function of official documentary is to win the consent of this new public for the existing order” (citado por Aufderheide, 2007: 33).

Os métodos documentários utilizados por Grierson foram explanados no texto “First Principles of Documentary” (1932), e resumem-se em: 1) observar e selecionar os aspectos do mundo à nossa volta. O documentário deve focar na cena viva e na história viva; 2) interpretar o mundo moderno a partir da filmagem em locação, com atores nativos ou originais do lugar; 3) compreender o realismo e o movimento espontâneo advindo das histórias retiradas do mundo real, extrair do seu estado “cru” a realidade (em oposição aos filmes de estúdio)<sup>17</sup>.

Do cinema estado-unidense, Grierson incorporou a narratividade, mas excluiu a perspectiva individual; preferiu tomar emprestado do cinema soviético a perspectiva coletivista de um grupo social. A montagem do material natural seria pautada pelo “tratamento criativo da realidade”, com vistas à generalização e simbolização (montagem soviética), à criação de significados, à interpretação da vida moderna. Havia também a preocupação em valorizar o “comportamento espontâneo” do mundo, como em Vertov, ao invés da dramatização excessiva dos atores sociais, como em Flaherty. (Da-Rin, 2004: 73-74). Grierson também bebeu da fonte dos vanguardistas franceses e alemães, que inspiraram o seu tratamento cuidadoso com o plano e com a fotografia, isto é, com a forma do filme. Mas ao contrário dos impressionistas e expressionistas, o britânico considerava como mais importante o apelo sócio-educativo do conteúdo do filme (idem: 79). O surgimento do som abre novas possibilidades, ainda que limitadas pela fragilidade da nova tecnologia, das quais o grupo de Grierson faz um uso “não-ilustrativo”, pois o diálogo era considerado um item “não-filmico” (idem: 99). O documentário clássico inglês, como vemos, retirou de diversos filmes as qualidades que consideradas úteis em seu projeto.

Os filmes da escola clássica britânica caracterizam-se, esteticamente, por um trato cuidadoso com a imagem (diversidade de planos, fotografia elucidativa); narrativamente, são conhecidos por seu didatismo (uso de intertítulos, e posteriormente, da narração em *off* - a “voz de deus”, conhecedora do assunto, que guia e explica as imagens); tematicamente, por assuntos ligados às questões sociais, à industrialização e aos conflitos da vida moderna no Reino Unido. Esses três pontos - estética, narrativa, tema - são, segundo Penafria (2005: 188), elementos que caracterizam um género qualquer no cinema. A autora considera que a escola

---

<sup>17</sup> Livre tradução. Citado no inglês original em Penafria (2005: 186-7).

britânica, em sua habilidade de manter-se fiel aos seus pressupostos, conseguiu assim delimitar um campo para o documentário dentro da indústria do cinema:

“ (...) A abordagem de Grierson permite-nos concluir que procurar ou divulgar uma definição para o filme documentário ou estabilizar-lhe pressupostos implica entendê-lo como um género, implica que perante a diversidade temática, estética, narrativa (ou não-narrativa) se procurem traços comuns que o demarquem da restante produção de imagens em movimento” (ibid: 190).

Mesmo com os esforços de Grierson na distribuição e exibição dos filmes naquela época, seus documentários não logravam uma comunicação eficaz com o público, e ficavam restritos a círculos minoritários, aponta Da-Rin (2004: 63). Aufderheide completa com o pensamento de Brian Winston, jornalista que foi um crítico ferrenho do trabalho de Grierson:

“Finally, Grierson ignored evidence that his documentaries were not as widely seen as even minor products of commercial cinema, and that the nontheatrical circuit was driven by educational duty rather than appreciation of the documentary form”.

A lista de críticas feitas ao documentarismo clássico inglês é grande: “*naiveté* about the implications of realism, and noted the male-oriented, middle-class culture celebrated in the films”, “questions of effectiveness”, “conservatism”, “desire to maintain the *status quo*”. Winston acusa o projeto griersoniano de envenenar o documentário em sua proposta de transmitir a veracidade dos fatos, ao ter como refúgio ético o “tratamento criativo” do material. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, Wilson considera que os filmes de Grierson não trabalham nem com as potencialidades artísticas do cinema, nem se responsabiliza pela ideologia que propaga, uma vez que esta seria apenas “a verdade” (Aufderheide, 2007: 36-37). Seus filmes também foram criticados pela impessoalidade com que tratava o material humano nos documentários (Da-Rin, 2004: 84).

A herança de Flaherty e Grierson é hoje conhecida por “cinema clássico”, numa classificação que não diferencia o trabalho dos dois cineastas. Flaherty e Grierson trabalharam em conjunto no filme *Industrial Britain*, o que foi muito positivo para Grierson em termos de “aperfeiçoamento técnico e artístico de seu grupo”, mas Grierson e Flaherty tinham visões muito distintas do que era importante e do que deveria ser filmado (ibid: 61-62). Segundo Aufderheide, “before getting fired, Flaherty not only overran the budget but shot footage primarily of artisanship that would indeed evoke nostalgia”, sendo que a ideia de Grierson era justamente a de exaltar a modernização e industrialização do Reino Unido (2007: 34).

Segundo Aufderheide, tanto Grierson como Flaherty instituíram a tradição do documentarismo numa base realista, ainda que seus objetivos fossem diferentes (a perspectiva didáctica de Grierson frente a um mundo moderno *versus* o neo-rousseauismo idealista e nostálgico de Flaherty). A ilusão de realidade que advém do potencial indexical da imagem era utilizado para trazer o espectador para dentro da história. As técnicas cinematográficas utilizadas na

filmagem eram a cinegenia, isto é, diversidade de planos e de pontos de vista (ou planificação) e, na montagem, uma edição suave - que abranda a ruptura do corte e investe na continuidade da narrativa - e cortes/montagem que respeitam o tempo do interior da imagem, para dar a impressão ao espectador do tempo natural em que as coisas acontecem (2007: 25).

Outros aspectos, cf. Da-Rin (2004), são a filmagem em locação, precedida por um tempo de imersão e observação da realidade e o trabalho com as pessoas do local (nativos, residentes, “atores sociais”). Relativamente à estrutura, ambos amparavam-se no potencial narrativo do cinema, na interpretação da realidade e na dramatização dos fatos (neste ponto, Grierson faz uso de uma perspectiva geral/simbólica, menos enfática do que seu contemporâneo; Flaherty privilegia o particular/empírico, enfatizando a figura do herói individual). Em ambos os cineastas, a montagem possui um papel analítico significativo, a partir do qual emerge a interpretação do cineasta sobre o material cru retirado do mundo.

### 3.1.4 Dziga Vertov e o *Kinopravda*

“Nós nos denominamos KINOKS para nos diferenciar dos ‘cineastas’, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias”. Assim começa o manifesto “Nós - Variação do Manifesto”, primeiro texto do grupo dos KINOKS, fundado em 1919 por Dziga Vertov<sup>18</sup>. Como todo manifesto, o de Vertov caracteriza-se por apresentar suas ideias de forma veemente e exaltadora:

“Nós declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra.  
- Afastam-se deles!  
- Não os olhem!  
- Perigo de morte!  
- Contagiosos!”  
(p.248)

Vertov e o grupo dos Kinoks são o grupo mais veemente na defesa do documentário, como se este fosse a própria essência do cinema. Os filmes de ficção seriam corruptelas do verdadeiro cinema:

“Nós afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. A morte da ‘cinematografia’ é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver. (...) Nós protestamos contra a *miscigenação* das artes a que muitos chamam de síntese. (...) Nós depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos o nosso próprio ritmo, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas” (p.248).

---

<sup>18</sup> In Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema - Antologia*. Coleção Arte e Cultura. Vol. Nº5. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983, pp. 247-251.

Segundo Nichols (2010: 217), Vertov

“insisted on a radical brake with all forms of theatrical literary structure for film: these forms depended on narrative structures that crippled the potential of cinema to help construct a new visual reality and, with it, a new social reality”.

A proposta dos Kinoks era afastar a influência das outras artes, para que a nova arte maquinal encontrasse, sozinha, sua verdadeira vocação: encontrar e apresentar o movimento do mundo, contido no espaço e nas suas três dimensões (mais o tempo). A busca por um ritmo que fosse completamente próprio ao cinema, e, por extensão, superior às possibilidades humanas:

“O ‘psicológico’ impede o homem de ser tão preciso quanto o cronômetro, limita o seu anseio de se assemelhar à máquina (...). A incapacidade dos homens em saber se comportar nos coloca em posição vergonhosa diante das máquinas (...) *Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito*”.

Esses trechos, retirados do manifesto, mostram claramente a influência do Futurismo do pensamento de Vertov:

“NÓS caminhamos de peito aberto para o reconhecimento da máquina, para o deslumbramento diante do trabalho mecânico, para a percepção da beleza dos processos químicos. (...) NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movida à hélice se perde no futuro” (p.249, 251).

Não seria possível deixar a carga do Homem a tarefa de compreender o mundo, pois ele jamais o faria de forma tão precisa quanto a máquina. Limitado por seus sentimentos, por suas questões psicológicas, o raciocínio humano (e o seu olho) é inferior. Apenas através da conjugação entre homem e máquina é que se poderia chegar a uma hipótese viável para encontrar “a essência profunda da sua própria técnica [da arte]” (p.249).

Em 1923, Vertov e seu grupo lançam outro manifesto (“Resolução do Conselho dos Três”)<sup>19</sup>, no qual o cineasta-teórico expõe a maneira pela qual o cinema encontrará a sua verdade. Para “explorar o caos dos fenômenos visuais” presentes no mundo, Vertov defende o uso da câmera como cine-olho (*kinoglaz*), que ao mesmo tempo vê e registra o que vê, fazendo-o de maneira diversa da do olho humano, uma vez que seu alcance é maior. A câmera, o *kinoglaz*, pode ser sempre aperfeiçoada e com isso captar cada vez mais e melhor detalhes que passam despercebidos para nós humanos (p.253). Esse é também o princípio da fotogenia, em que a imagem cinematográfica exalta o caráter dos objetos, pessoas, lugares, conceito criado por Jean Epstein<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> In Xavier, Ismail. *Op.cit.*, pp.252-259.

<sup>20</sup> Citado por Stam, 2006: 50.

Diante do “caos dos acontecimentos visuais”, o “piloto-kinov” deve direcionar o que a câmera filma, ao mesmo tempo em que vivencia o espaço de forma integrada a ela. A câmera deve, antes de tudo, deixar-se “atrair ou repelir pelos movimentos”, fazer “experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, da absorção do tempo em si mesmo (...)” (p.257).

A ideia do cine-olho de Vertov visa encontrar as especificidades e as qualidades que apenas a câmera de filmar nos pode dar (“Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo”, p.255). Não devemos buscar a imitação daquilo que vemos regularmente, mas aproveitarmos o olho mecânico da câmera, suas lentes, para enxergamos o mundo de uma maneira cinematográfica: “Eu posso forçar o espectador a ver esse ou aquele fenômeno visual do modo como me é mais vantajoso mostrá-lo. O olho submete-se à vontade da câmera (...)” (p.254). Através da “mensuração do tempo e espaço” única do cine-olho é que é possível obter a “cine-sensação do mundo” (p.253); sua mediação deve ser usada de modo a “atrair o olho do espectador para os sucessivos detalhes que ele deve forçosamente ver”, detalhes, por sua vez, que devem ser organizados através de “uma montagem cuidadosamente estudada” (p.255).

Nas palavras de Nichols (2010: 217), seus documentários buscam comprovar a ideia que através do cinema seria possível encontrar um mundo invisível aos olhos humanos, e trazer este mundo à tona.

Em 1924, Vertov lança outro texto, “O Nascimento do Cine-Olho”<sup>21</sup>, no qual expõe com mais detalhes a sua concepção sobre este conceito. Ele avança na ideia de um olhar que só pode ser dado pela máquina, e isso não se limitaria à câmera de filmar, mas também ao microscópio e ao telescópio. Ele resume o conceito da seguinte forma: “Por ‘Cine-Olho’, entenda-se ‘o que o olho não vê’”. Cine-olho é tudo aquilo que pode ser usado “para descobrir e mostrar a verdade”:

“Não o ‘Cine-Olho’ pelo ‘Cine-Olho’, mas a verdade, graças aos meios e possibilidades do Cine-Olho, isto é, a Cine-Verdade [Kino-Pravda].

Não a tomada de improviso pela ‘tomada de improviso’, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera.

‘Cine-Olho’: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (pp. 256-57).

Estaria Vertov fazendo uma crítica aos formalistas e à ausência de referências ao conteúdo dos filmes, quando acentua “Não o ‘Cine-Olho’ pelo ‘Cine-Olho’?”. Parece-nos que tal conclusão é possível, pois o projeto cinematográfico de Vertov estava todo ele imbuído da

---

<sup>21</sup> In Xavier, Ismail. *Op.cit.*, pp.260-262.

ideologia comunista soviética. Este trecho que sublinhamos é a última parte do texto acima referido, e condensa a essência do pensamento de Vertov a respeito do cinema e da possibilidade de, “pela decifração comunista do mundo, (...) mostrar a verdade na tela pelo *Cine-Verdade*”.

A influência do Construtivismo<sup>22</sup> no pensamento cinematográfico de Vertov fica novamente patente neste outro trecho da “Resolução do Conselho dos Três”:

“De um [homem] eu [kinoglaz] pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito” (p.256).

Vertov exalta também o potencial da cinegenia<sup>23</sup> que só a câmera de filmar pode alcançar, através do *kinoglaz*:

“Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escolo (...). E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações (...) O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido” (p. 256).

O enquadramento sobre um objeto, pessoa ou ambiente nos dá outra percepção. Ele dirige o olhar do espectador, buscando enfatizar um aspecto que, “a olho nu”, em meio ao turbilhão de ações e movimentos do mundo concreto, não nos apercebemos. O olho mecânico da câmera, ao fixar a imagem sob um determinado prisma, evoca outros significados, que vão além do entendimento vulgar que temos do mundo. Esse é o trunfo do cine-olho: “a representação das coisas, mesmo as mais banais, revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse” (p.257). Novamente encontramos a ideia de fotogenia.

Vertov acreditava que a essência do cinema encontrava-se na apreensão do movimento do mundo, que deve obedecer a três pressupostos: “necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado” (p.250). O *kinokismo* seria responsável por encontrar a organização rítmica adequada às “propriedades do material e ao ritmo interior de cada objecto”. Vê-se aí a importância fundamental da montagem para o projeto vertoviano:

“Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do

---

<sup>22</sup> No Construtivismo, não há separação entre a forma e o conteúdo. O filme *The man with a movie camera* terá sido inspirado nesta escola. Dessa forma, “a autenticidade ontológica de cada plano não é comprometida” (Penafria, 2005: 191).

<sup>23</sup> Travamos conhecimento do conceito de “cinegenia” nas palestras proferidas pelo profº Sébastien Fevry durante um seminário sobre Cinema Belga, realizado na Faculdade de Artes e Letras da UBI, em 11 de Novembro de 2010. Segundo Fevry, “cinegenia” seria a capacidade de variação dos pontos de vista que a câmera nos dá.

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” (p.250).

A montagem (organização do movimento) deve privilegiar os “*intervalos*”, isto é, o corte<sup>24</sup>, elemento necessário ao desdobramento da ação, à sua continuidade, ao seu movimento ininterrupto (tal e qual a vida).

Para além da câmera, no texto “Resolução do Conselho dos Três”, Vertov também fala sobre a importância da montagem no ordenamento das imagens, ou, nas palavras do realizador, a reunião dos “intervalos numa soma cumuladora (sic)”:

“Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos. A extraordinária leveza da montagem permite introduzir na cine-pesquisa quaisquer motivos políticos, econômicos ou outros (...) ...doravante não haverá mais necessidade de montagens teatrais fotografadas sobre película”.

Caberia ao “*kinok-montador*” organizar “os minutos da estrutura da vida, vista pela primeira vez desse modo” (pp.258-59).

Neste trecho, fica mais uma vez colocada a ideia de que o cinema de ficção deveria ser abolido. O material para o cinema não precisa ser inventado, nem mesmo adaptado de romances literários ou peças teatrais: a realidade é a matéria-prima do *kinok*. E o cinema acontece quando a montagem ordena os fragmentos do mundo:

“Como recriar as impressões (...) num modo eficaz, num estado visual? (...) Se montarmos com uma certa ciência, o que foi fotografado ficará mais claro. Se jogarmos fora o supérfluo, ficará ainda melhor. Obteremos um resumo organizado das impressões visuais recebidas pelo olho comum” (pp.256-57).

Para tornar possível a realização de todo esse material intelectual que Vertov descreve como sendo o ideal cinematográfico, seria necessário observar uma série de pressupostos práticos. Tais necessidades práticas foram enumeradas no texto “Instructions Provisoires aux Cercles Ciné-Oeil”<sup>25</sup>, dentre as quais destacamos: “meios de transporte rápidos, película de alta sensibilidade, câmeras portáteis pequenas e ultraleves, aparelhos de iluminação também leves”.

Relativamente a aspectos não somente técnicos, mas também metodológicos, Vertov faz suas colocações no texto “Sur l’Organisation d’un Laboratoire de Création”<sup>26</sup>, que assim resumimos:

---

<sup>24</sup> Nichols entende “intervalo” como “o efeito das transições entre as tomadas” (the effect of the transitions between shots), 2010: 138.

<sup>25</sup> Citado por Da-Rin, 2004: 124.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, *loc. cit.*

- 1) Filmagem instantânea, silenciosa, e tecnicamente possível em qualquer lugar;
- 2) Gravação sonora e visual em um único aparelho, sobre duas pistas, de pequeno volume, sem necessidade de corrente eléctrica;
- 3) O equipamento jamais deve falhar, pois as filmagens não poderão ser ensaiadas (ou repetidas);

Como podemos ver, Vertov foi mesmo um cineasta visionário. Suas ideias e metodologias influenciaram fortemente as diferentes “escolas” que surgiram nos anos 60, como veremos a seguir.

Encerramos esta seção com uma observação interessante de Nichols a respeito do pensamento de Vertov sobre o documentário: “Vertov did not need to coin a word like ‘documentary’, since he believed that his films embodied the essence of cinema, not the traits of a genre” (2010: 218).

### 3.1.5 Cinema Direto ou Cinema-Verdade?

Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema conheceu equipamentos de filmagem mais leves e equipamentos sonoros mais apurados, ágeis e sincrônicos, como Vertov um dia imaginara. O culminar dessa evolução tecnológica foi fundamental para aumentar as possibilidades e dar mais liberdade aos cineastas quanto ao seu método de trabalho e captação da realidade. Segundo Nichols (2010: 172),

“Developments in Canada, Europe and United States in the years after World War II culminated around 1960 in various 16mm cameras such as Arriflex and Auricon and tape recorders such as the Niagra that could be easily handled by one person. Speech could now be synchronized with images without the use of bulky equipment or cables that tethered recorders and cameras together. The camera and tape recorder could move freely about a scene and record what happened as it happened”.

Com as novas possibilidades técnicas, o cinema idealizado por Vertov ganhava ainda maiores recursos para realizar-se, especialmente no que diz respeito à captura da “vida de improviso”. Suas directrizes técnicas e metodológicas voltaram à tona com força total. A sua teoria do Cine-Verdade, ou Cinema-Verdade, foi absorvida por cineastas da América do Norte e da Europa, que, como veremos, tinham métodos de trabalho bastante distintos.

Iniciamos nossa apresentação sobre esta nova fase do documentarismo mundial abordando o conceito de “Cinema-Verdade”. Como vimos até agora, Grierson e Vertov, cada um a seu modo, proclamavam que seus filmes buscavam a verdade. De um modo geral, podemos dizer que todo cineasta que realiza um documentário acredita estar fazendo o mesmo. Até mesmo nos filmes conhecidos por “mockumentaries”, que fazem paródias ao cinema documentário (especialmente àqueles de estrutura clássica), estão fazendo críticas à ideia de “verdade” e a como ela se apresenta e é construída.

Nos anos 60, nos Estados Unidos, a produtora de filmes Drew Associates, nas figuras de Robert Drew e Richard Leacock, fizeram uma série de documentários ou, melhor dizendo, “cine-reportagens”, que retomavam alguns dos conceitos metodológicos de Vertov, em especial o da não-interferência, o da tomada única e o da postura discreta do realizador na locação. O mais famoso deles é *Primary*, de 1960. A ideia principal era de captar a realidade tal e qual ela era dada, e o uso do som deveria ser sincrônico. Havia a preocupação em transmitir a ideia de objetividade. A montagem deveria ser o mais “crua” possível, sem a adição de trilha sonora e/ou narração (Da-Rin, 2004 : 136-37). As questões de natureza formal estão em segundo plano, e a função estética do cinema é “submetida a uma função epistêmica”, isto é, de valor informativo (idem: 140).

Outros filmes importantes dessa geração na Inglaterra são *O’ Dreamland* (1953), de Lindsay Anderson’s, *Momma Don’t Allow* (1956), de Karel Reisz and Tony Richardson’s; na França, *Le sang des bêtes* (1949) e *Hôtel des Invalides* (1952), ambos de Georges Franju; no Canadá, produzido dentro do National Film Board, temos *Lonely Boy* (1961) ; nos Estados Unidos, *Salesman* (1969), de David and Albert Maysles; no Japão, a produção para a TV *The Forgotten Imperial Army*, realizado por Nagisa Oshima (1963); também no Japão, Kon Ichikawa produziu o filme *Tokyo Olympid* (1965); na Índia, S. Sukhdev’s realizou *India 67* (1967) (Aufderheide, 2007: 46-49). Em comum, estes filmes compartilhavam o uso do material sincrônico mais leve, as câmeras de 16mm e uma atitude observadora perante a realidade. A autora usa a expressão “cinema-verdade”, embora também cite a possibilidade de “cinema direto” ou “observativo”, termo que provavelmente toma emprestado de Nichols.

Da-Rin, seguindo a tradição brasileira no estudo do documentário, classifica essa abordagem da “câmera-mosca” como “cinema direto”, o que pode ser visto ao longo de todo o capítulo 7, “Uma Testemunha Discreta”, do seu livro que usamos como referência.

Já Dancyger (2010), em especial nos capítulos que dedica a analisar o cinema documentário (capítulos 3, 24 a 26), refere-se a esse cinema de não-intervenção, influenciado por Vertov, como *cinéma vérité*:

“The Free Cinema Movement in England in the 1950’s, the Direct Cinema in France in the late 1950’s and early 1960’s, and the Candid Eye series in Canada in the 1950’s all essentially owed a debt to Vertov”.

Segundo Aumont & Marie<sup>27</sup>, o termo foi retomado por Edgar Morin e Jean Rouch no Manifesto que lançaram quando o filme *Chronique d’un été*, de 1960, saiu nos cinemas (2003: 50).

“A expressão ‘cinema-verdade’ foi entendida por Morin e Rouch como uma referência em forma de homenagem ao *Kino-pravda*, de Dziga Vertov (então redescoberto por Georges Sadoul), e às teorias

---

<sup>27</sup> Aumont, Jacques & Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

do grande documentarista soviético. Todavia, trata-se de um mal-entendido, sendo os *Kino-Pravda*, na verdade, jornais cinematográficos filmados, por alusão ao jornal do partido comunista soviético, *Pravda* (palavra russa que, com efeito, significa ‘verdade’). A etiqueta ‘cinema-verdade’ foi rapidamente abandonada, em razão de suas ambigüidades filosóficas e ideológicas, e substituída por ‘cinema direto’” (2003: 51).

Da-Rin (2004: 150) complementa ao informar que, em 1963, Mario Ruspoli propôs a expressão “cinema direto”, “considerada mais neutra”. Rouch (citado por Da-Rin, *ibid*, *loc. cit.*) acaba por assumir a designação de Ruspoli, que enfatiza o cinema feito “em tomada direta sobre a realidade”.

O termo “cinema-verdade” foi tema polêmico em uma conferência realizada em Lyon (França), em 1963. Segundo Aufderheide (2007: 52), o cineasta holandês Joris Ivens questionou que verdade era essa, afinal: “which truth and for whom? Seen by whom, and for whom?”. Jean-Luc Godard criticou a postura observativa dos filmes norte-americanos: “Deprived of consciousness, thus, Leacock’s camera, despite its honesty, loses the two fundamental qualities of a camera: intelligence and sensibility”. Segundo Marcorelles (citado por Da-Rin, 2004: 151), a respeito da mesma conferência, havia no local “um clima de doce loucura”, onde cada um “falava por si, Leacock não compreendendo Rouch nem Rouch, Leacock”.

Da-Rin ainda nos fornece a explicação de Eric Barnouw sobre a controvérsia, explicando as diferenças entre as duas tendências:

“O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador” (citado por Da-Rin, 2004: 150-51).

Como vimos, também Barnouw adota o termo cinema-verdade para o cinema de intervenção, digamos assim, enquanto que Dancyger prefere o termo “direct cinema” para se referir aos documentaristas franceses. Aufderheide nos informa ainda que o uso do termo “cinéma-vérité” permanece, no Reino Unido e Estados Unidos, para se referir a filmes que trabalham sem interferir no ambiente, buscando o improviso, o plano-sequência, a objectividade, e a montagem mínima.

Assim como Drew e Leacock, ou melhor, assim como todos os cineastas da época, os cineastas franceses fizeram uso dos equipamentos novos e leves que surgiram no mercado. Também filmavam fora dos estúdios, também faziam uso do som sincrónico. A expressão *cinéma vérité* acabou por abarcar todos esses movimentos, ao menos naquele primeiro momento, até 1963. A nós, nos parece bastante insensato que designassem métodos de filmagem tão distintos sob a mesma designação. Como já mencionamos, essa classificação perdura até hoje, por

exemplo no Brasil, para designar o cinema intervencionista, ou participativo, proposto por Jean Rouch. Um exemplo disso é o trabalho do cineasta Eduardo Coutinho (*Cabra marcado para morrer, Peões, Jogo de Cena*), conhecido como um dos maiores realizadores do “cinema verdade” no Brasil. Já nos EUA E Reino Unido, o termo designa o exato “oposto”. É por isso que resolvemos fazer este parêntesis conceitual neste trabalho, pois este fato nos chamou a atenção. Se já vimos como a própria definição de documentário é um desafio teórico, a nomenclatura ou designação de seus diferentes métodos de feitura torna-se ainda mais complexa. O termo “cinema-verdade” é disso exemplo, sendo colocado em xeque por usar ou não usar entrevistas. É um debate interessante porque provoca a reflexão do alcance do cinema documentário como um todo, em seu desejo de ser o porta-voz da verdade.

A confusão conceitual da expressão fica patente em Dancyger em sua análise do filme *Lonely Boy*. Como já citamos, o autor coloca sob a mesma designação do cinema verdade filmes com metodologias de filmagem e edição bastante distintas, como os filmes da escola francesa e da norte-americana. Na análise deste filme canadense produzido no National Film Board of Canada, Dancyger afirma que este documentário apresenta todas as características do cinema-verdade, como o uso de câmera na mão, a assunção da presença da câmera, os ruídos sonoros bastante presentes (2010: 113). O filme, entretanto, realiza entrevistas e revela momentos de ensaio ou de tomadas repetidas, métodos impensáveis para os realizadores da Drew Associates, por exemplo.

Mas o que é, afinal, o *cinema-vérité* dos franceses, que Rouch e Morin apresentaram em seu filme *Chronique d'un Été*? O filme passa-se em Paris, em 1960, e logo no início ficamos sabendo, através da voz que narra, que este é um filme feitos “sem atores”, com homens e mulheres que aceitaram doar parte do seu tempo para fazer parte de uma “nova experiência de cinema-verdade”. A próxima sequência mostra Morin, Rouch e uma mulher, Marceline, discutindo sobre a possibilidade de terem uma conversa franca e natural mesmo na presença de uma câmera. Quando Marceline diz que teme ficar nervosa ao longo da conversa, Morin lhe diz que ela poderá pedir para que alguma cena que não a agrade fique de fora do filme.

O início do filme, portanto, escancara quase por completo o processo de realização do documentário. É, sem dúvida, uma maneira interessante de mostrar senão toda a verdade, pelo menos parte dela. Dizemos parte porque sabemos que algo foi cortado, que não é possível mostrar todo o material filmado necessário para fazer um filme. Como bem coloca o cineasta canadense Wolf Koenig (citado por Aufderheid, 2007: 53): “Every cut is a lie, but you’re telling a lie to tell the truth”.

O propósito do filme é saber como as pessoas vivem seu cotidiano. Marceline ganha a vida entrevistando pessoas e analisando suas respostas, um trabalho do qual ela não gosta. Ela continua falando sobre como vive sua vida, sem se preocupar e sem planejar sua rotina, no que a câmera corta e a segue caminhando pelas ruas de Paris, dando a impressão de que ela

está de fato indo fazer alguma coisa. Morin então lhe propõe que ela fale com pessoas aleatórias na rua, perguntando-lhes se são felizes. Isso é possível graças ao som sincrônico direto. Posteriormente, ao longo do filme, os realizadores confrontam os entrevistados com as imagens, e eles debatem sobre como se portaram, se foram honestos ou não.

O que Rouch e Morin fazem, e que entendem como revelador da verdade, é esta postura aberta com relação à feitura e concepção do filme, aos métodos utilizados, suas implicações, seus aspectos positivos e negativos. A equipe não dissimula sua presença, pelo contrário, utiliza-a como forma de provocação e emergência de situações, de conversas, de debates. Os filmes do cinema-verdade abolem a narração porque dispõem agora da palavra das pessoas entrevistadas, que bastam para revelar aquilo que é necessário, ou possível, ou que se permitem, revelar.

Deste modo, utilizando a nomenclatura de Da-Rin, apesar de terem em comum o uso de equipamentos leves e de som sincrônico e da filmagem nas ruas (locações), o cinema direto e o cinema-verdade têm métodos muito distintos e suas implicações são muito diferentes.

Robert Drew expõe sua crítica ao cinema de Rouch-Morin quando afirma que “no essencial, a lógica verbal, a entrevista, não basta” (Da-Rin, 2004: 152); para Leacock, o cinema-vérité está preso às palavras, “ao verbo”, e fica refém daquilo que a pessoa escolhe ou não dizer. Além disso, o cineasta ignora a espontaneidade da vida, e força “as pessoas a representarem diante da câmera” (Marcorelles, citado por Da-Rin, *ibid*: 151-52). Da-Rin (p.166) reconhece que o uso da fala dos entrevistados, e a demonstração do processo de “fabrico” do filme, por assim dizer, pode ser usado como forma de autenticar a veracidade dos fatos, fato que por si só também não é uma garantia.

Se por um lado, pode haver esta perversão do uso da entrevista, o cinema direto norte-americano corre esse risco ao não assumir que o seu cinema também é produto da presença da câmera. A objetividade pretendida não é completamente possível, pois só o posicionamento da câmera e o plano pretendido tanto revelam como escondem, são “recortes da realidade”. E mesmo que a montagem seja mínima, que abdique da narração, de intertítulos, de trilha sonora, e de qualquer outro artifício, a seleção do material é imprescindível. Não é possível abdicar de um ponto de vista, nem da câmera, nem do realizador. Os cineastas do direto desejam uma onipresença que não é nem humana nem cinematograficamente possível. Ao negarem a subjetividade inerente à condição humana, correm o risco de perder a sensibilidade no trato dos temas que escolhem filmar.

Aufderheide (2007: 55) situa o cinema direto na atualidade:

“[It] is no longer revolutionary. It is the default language for music documentaries, and for all kinds of behind-the-scenes and the-

making-of documentaries; it is part of the DNA of cop shows and docusoaps and part of the credibility apparatus of reality TV shows.

Apesar dessa constatação, a autora considera que a fórmula não perdeu sua força:

[It's] techniques are commonly used in political advertisements, to lend freshness and credibility. The approach has lost its novelty but not its ability to convince viewers that they are present, watching something unconstructed and uncontroversibly real (ibid, loc. cit).

### 3.1.6 Bill Nichols e os diversos Modos no Documentário

O teórico Bill Nichols resolve de uma maneira muito inteligente a questão exposta na seção anterior, sobre a etiqueta “cinema-verdade” e “cinema direto”. O autor propõe uma série de “modos” de ser fazer documentário, não-exclusivos entre si, tampouco necessariamente ordenados de forma cronológica (embora alguns “modos” sejam mais comuns em algumas épocas, ou tenham surgido em momentos distintos da história do cinema). Isto significa que, embora um filme apresente várias características que o permitem ser “etiquetados” num determinado modo, nada o impede de apresentar, concomitantemente, artifícios típicos de um outro modo. Na realidade, o que percebemos com a análise de filmes, é que as técnicas e metodologias dos diversos modos coexistem nos filmes.

Nichols (2010: 142) inicia com uma definição geral do documentário que, como o próprio autor salienta, é insuficiente para abarcar as diferentes formas que os realizadores têm-se utilizado para se expressar. Para Nichols, o documentário é um gênero cinematográfico que trata de situações ou eventos reais, com “atores sociais” que expõem suas vidas nos eventos documentados. Ao invés de criar alegorias, como no filme de ficção, o documentário trata de temas que se referem diretamente à realidade histórica, atendo-se a fatos de conhecimento público.

A concepção pós-estruturalista do autor privilegia uma visão que não entende o documentário como uma forma cujos contornos são definidos, mas como uma atividade cuja validade, ou cujas características, estão constantemente sendo debatidas tanto pelo público, como pelos cineastas, e também pelas instituições da mídia, da cultura e da própria indústria do cinema. Daí que a variedade de estilos é enorme, e filmes como “Super Size Me” (2004), “Rain” (1929), “Justiça” (2004) ou ainda “Occupation 101” (2006), coabitam as prateleiras destinadas aos “Documentários” nas videolocadoras.

“We can accept this fluidity as cause for celebration. It makes for a dynamic, evolving form. Fluid, fuzzy boundaries are testimony to growth and vitality”, afirma Nichols (idem: 143). Apesar disso, dessas fronteiras instáveis, superpostas ou pouco delimitadas, é possível

distinguir diferenças substanciais na feitura dos filmes, na escolha estética, técnica e nos métodos cinematográficos de que os realizadores lançam mão para nos mostrar aquilo que enxergam no mundo.

Os produtos audiovisuais que estão contidas no ponto em que as fronteiras da ficção e da não-ficção se encontram são, segundo o autor, o neo-realismo, os “mockumentaries”, os “docudramas” (ficções que reconstituem, ainda que com licença poética e criativa, histórias baseadas no mundo histórico) e as reconstituições. Os filmes de ficção são aqueles produzidos com base num guião que cria mundos, personagens ou situações, por vezes possíveis apenas dentro de seu próprio contexto. Os filmes de não-ficção seriam os documentários, filmes científicos, informativos, imagens de câmeras de vigilância, entre outros (idem: pp. 144-45).

Dentro do universo da não-ficção, o autor debruça-se sobre as diferenças entre imagens ou produtos audiovisuais que têm como matéria-prima o mundo histórico. Temos então, de um lado, os filmes documentários (filmes que possuem uma “voz própria”, que buscam expressar uma ideia ou tema de maneira engajada); de outro, os filmes que não são documentários. Entre ambos, teríamos imagens jornalísticas e de atualidades, reportagens de televisão, filmes institucionais/patrocinados, além das imagens que o autor chama de “mere footage”, ou “meras imagens”, imagens quaisquer geralmente isoladas de contexto<sup>28</sup>. Os produtos audiovisuais que não são documentários seriam os filmes científicos, imagens de câmeras de segurança, filmes informativos ou institucionais, que embora tenham um ponto a ser colocado, são geralmente feitos de forma impessoal, didática, funcionando mais como documentos do que como documentários, sem o trato formal e estético, e sem os dilemas éticos e ambiguidades que encontramos nos documentários (idem: pp. 146-47)

Nichols faz ainda mais uma distinção (idem: 148): ele identifica modelos não-ficcionais anteriores ao documentário audiovisual, como o jornalismo, o ensaio, o artigo científico, as documentações burocráticas e da justiça, os documentos das Ciências Sociais (História, Antropologia, Sociologia), a crítica, o ensaio, e, em um nível pessoal, o diário, a biografia. Nichols também sublinha os métodos inerentes à linguagem cinematográfica, que se utilizam dos sons e imagens, da montagem, da adição da narração, intertítulos e trilha sonora que são exclusivos do domínio audiovisual (técnicas que se iniciaram no cinema, mas que foram para a televisão, por exemplo).

Os modelos de não-ficção podem ser encontrados nos modos documentários, como por exemplo, o jornalismo investigativo, que carrega semelhanças com o modo expositivo; o modelo de abordagem científica da história e a busca por objetividade do modo observativo; a história oral e o modo participativo; os diários e o modo reflexivo; o ensaio e o modo

---

<sup>28</sup> Sentimentos a ausência de referência aos filmes caseiros, filmes de casamento, etc., que também são produtos audiovisuais de não-ficção, mas que pertencem a um contexto pessoal.

poético (pp. 149-153). Enfim, são várias as associações possíveis. Passemos, então, aos modos propriamente ditos.

### 3.1.6.1 O Modo Expositivo (Expository Mode)

Os documentários classificados como expositivos remetem aos primórdios do cinema (Griffith) e do cinema documentário (Flaherty e Grierson), que iniciam a tradição documentária quando fazem o uso concomitante dos quatro elementos básicos que caracterizam o gênero: imagens consideradas por seu valor indexical, documental; experimentação poética; uso da narrativa (*narrador, enredo, personagens no espaço e no tempo*<sup>29</sup>) para contar histórias; a retórica<sup>30</sup> como recurso narrativo (Nichols, 2010: 128). Quando fala em narrativa, Nichols refere-se tanto ao estilo do realizador quanto aos *plots*, isto é, à trama e seus pontos de viragem. No documentário, o mundo representado é feito de forma direta, não alegórica. O princípio narrativo possui a perspectiva de um final, quando retoma-se a problemática inicial e busca-se resolvê-la, ou apontar um caminho para sua resolução. A ideia é transmitir os fatos de modo coerente, na perspectiva de um espaço-tempo contínuo durante e onde os personagens circulam (2010: 132). O documentário, por sua vez, apoia-se consideravelmente no “realismo físico” ou “empírico” conferidos pela presença da câmera num determinado espaço-tempo (o poder indexical da imagem). A retórica como recurso é a emergência da “voz” do realizador e, conseqüentemente, do seu “estilo” (idem: 139). Entenda-se por “voz” não somente a palavra falada, mas um estilo que se estabelece através do uso dos recursos do cinema, tais como enquadramento, montagem, iluminação, som, música, entre outros. (idem: 132)

Os documentários expositivos caracterizam-se por sua estrutura narrativa linear, empenhada em contar uma história de forma clara e por vezes didática. Fazem uso de técnicas como a narração em voz *off* (voz-de-deus, voz da autoridade, onisciente), ou de intertítulos explicativos que visam elucidar pontos que seriam difíceis ou inviáveis de serem feitos por recursos propriamente audiovisuais. Também fazem uso de entrevistas com especialistas ou testemunhas (atores sociais), para reforçar seu ponto de vista, seja de forma direta ou indireta. O uso de imagens de arquivo também é utilizado para dar ideias ou perspectivas gerais: elas não funcionam sozinhas, mas no contexto de reafirmar o filme ou ilustrar a narração ou um depoimento. As imagens têm sua força no poder indexical que implicam, na ideia de realidade e no seu valor epistêmico. Há uma ênfase na ideia de objetividade e de uma perspectiva que justifica-se pela apresentação cuidadosa e rigorosa de seus argumentos.

---

<sup>29</sup> Gancho, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. Série Princípios. 9ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

<sup>30</sup> Dentre as possíveis acepções da definição vernacular do substantivo “retórica” destacamos a seguinte: “Conjunto de regras para bem dizer em público ou para falar eloquentemente”. *Moderno Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa* (Versão Eletrônica). Disponível em <http://michaelis.uol.com.br>. Acessado em 17 de Outubro de 2012.

A montagem busca reforçar esse valor das imagens e do discurso narrativo (Nichols, 2010: pp. 154; 156-57; 167-69).

### 3.1.6.2 O Modo Observativo (Observational Mode)

O modo Observativo refere-se aos métodos do cinema-direto norte-americano dos anos 60, que têm como método uma postura objetiva diante do mundo, que buscam uma interferência mínima na realidade filmada, em busca da espontaneidade dos fatos e das pessoas filmadas. Não há entrevista, ensaios, ou tomadas repetidas.

A montagem destes filmes deve respeitar os mesmos princípios de não-intervenção que se verificam em sua realização *in loco*: a montagem deve ser mínima, no sentido de preservar a sensação do ritmo e do tempo impressos na película, gravados na fita ou digitalizados no cartão-de-memória, bem como deve privilegiar o tempo cronológico da filmagem. Investe-se, portanto, no plano-sequência e o ritmo do filme acaba por ser encontrado não no corte, mas no tempo interno do plano (à semelhança de Tarkovski). Além disso, evita-se a narração, a inserção de trilha sonora (privilégio do som ambiente e da paisagem sonora original), o uso de imagens de arquivo, de intertítulos.

No modo Observativo, “the viewer senses that the image is not just an indexical representation (...) of the world, but also an indexical record of the *actual* encounter between filmmaker and subject” (ibid: 157) [grifo nosso]. Neste modo, “[filmmakers] choose to abandon all of the forms of control over the staging, arrangement, or composition of a scene”, como é feito nos modos Poético e Expositivo (ibid: 172).

### 3.1.6.3 O Modo Participativo (Participatory Mode)

O modo Participativo pode ser associado aos filmes inspirados pelo *cinéma-vérité* de Jean Rouch e Edgar Morin em *Chronique d'un Été*. Métodos-chave desse modo de filmar são entrevistas, interferência, troca, encontro, interação. O depoimento é uma das características principais desses filmes. Eles são o fio condutor da narrativa, e podem substituir, inclusive, o uso intensivo da narração *off*. A entrevista é um método antigo nos meios de comunicação, e tem suas raízes no rádio, passando pela televisão (jornalismo ou entretenimento), pela pesquisa social científica (idem: 181) e indo até a Psicanálise. Ao invés de servir como um intermediário entre o tema e o público espectador (“I speak about them to you”), o realizador passa a fazer parte da equação, e a sua interação com o tema é que abre as portas para a nossa apreciação do recorte que ele propõe discutir ou expor (“I speak with them for us [me and you]”) (ibid: 179-180). Através do modo participativo, o documentarista revela para o mundo a sua forma de aproximação: é uma maneira de revelar o caráter de

artefato do documentário, ao mesmo tempo que expõe, de uma forma “honestá”, a sua fabricação, suas fragilidades e seus pontos fortes. Nisso residiria a sua “verdade”.

Nesse ponto, o modo Participativo pode demandar do realizador uma imersão no tema, tal como nas pesquisas em ciências sociais: de modo a poder observar, o cientista social deve saber misturar-se à comunidade que pesquisa (o próprio Jean Rouch era um antropólogo).

A grande diferença entre os modos Participativo e Observativo, do ponto de vista da presença do realizador, é que no primeiro o espectador passa a ter uma ideia de como foi para o cineasta estar naquele momento e lugar. No modo Observativo, esta figura é elidida (e de toda a equipe também). Logo, não podemos ter acesso à sua subjetividade (ibid: 181).

Subjetividade, aliás, é outra palavra-chave no conceito do modo Participativo: é por causa disso que os modelos não-ficcionais, como (auto)biografia, diário, ensaio e confissão são tão utilizados neste modo. Tais modelos também são comuns no modo Reflexivo (ibid: 181-82). Destacam-se, no modo Participativo, o uso de dois modelos não-ficcionais. Quando os realizadores colocam-se em meio a um ambiente ao qual já pertencem, e dele buscam extrair uma representação, Nichols os considera como “ensaístas” (*Chronique d'un Été* é um exemplo. Até o título do filme passa uma ideia de diário íntimo). No entanto, se o documentarista se aventura a ir mais longe, e vai em busca de uma perspectiva histórica do mundo, muitas vezes conseguida através da história oral dos entrevistados, pesquisa e uso de imagens de arquivo, o realizador, grosso modo, comporta-se como um cientista social.

A montagem do modo Participativo é menos restrita do que se comparada com a do Observativo. Ela busca engajar os modos como se deu a sua interação no ambiente: o realizador e a equipe podem aparecer em frente à câmera, ser ouvidos a fazer perguntas ou a replicar respostas. Podemos às vezes até ver o microfone ou equipamento de áudio e vídeo. O realizador pode utilizar música como pano de fundo, ditar o ritmo através dos cortes, seleccionar cenas de um possível “making-of” para constar na montagem final. O importante é deixar claro sua presença como força catalisadora do filme, na medida em que a narratividade e a história que o realizador busca elucidar são afetadas por essa presença.

#### **3.1.6.4 O Modo Poético (Poetic Mode)**

O modo Poético do documentário caracteriza-se pela sobreposição da forma ao conteúdo: possui um viés formalista, portanto. Nesse tipo de filme, sobressaem os aspectos cinemáticos e fotogênicos das imagens capturadas. A montagem passa a ter um papel criativo mais voltado à sensação do que ao encadeamento lógico e narrativo, necessários quando se quer contar uma história. Há descontinuidade, quebra, retorno, liberdade de movimento, de escolha.

A matéria-prima do modo Poético do documentário é o mundo, mas nesse caso o mundo é visto no seu potencial fotográfico, de cores, sons, palavras, formas, padrões, texturas, ritmos, volumes, espaço. O cineasta pincela aspectos que visam passar não ideias, mas sensações. Não visa o narrativo, mas o associativismo livre das imagens e sons em busca de uma visão sobre o mundo que precisa ser descoberta, dada a ver. Ela pode até ser óbvia em sua simplicidade, mas jaz escondida e só pode ser revelada através do olhar sensível do realizador com sua câmera e seu microfone.

Através do modo Poético, as vanguardas estéticas dos anos 1920, ao ir em busca daquilo que havia de essencial no cinema e que poderia alçá-lo à condição de Arte, encontraram as múltiplas possibilidades combinatórias entre as diversas Artes. Na Música e na Dança, o cinema encontra o tempo e o ritmo; na Arquitetura, o cinema encontra o Espaço; na Pintura, encontra a perspectiva; na Escultura, encontra a forma; na Poesia, encontra o ritmo da palavra e a sensibilidade da alma humana. E todas as artes encontram no cinema uma possibilidade de serem exaltadas: nisso reside sua capacidade única, que é a possibilidade de síntese (planificação e montagem).

### **3.1.6.5 O Modo Reflexivo (Reflexive Mode)**

O modo Reflexivo no documentário pretende escancarar as relações entre o realizador e o espectador (enquanto no Participativo, falamos da relação entre realizador e seus personagens, seu tema). Ele conclama o espectador a estar ciente de sua posição *voyeurística* em frente à tela, e a focar a interpretação não no tema do filme somente, mas, principalmente, ao modo como a obra é feita. A ideia é colocar em questão os problemas e implicâncias de representar o Outro. É, sobretudo, colocar em xeque a questão ética implicada no poder que o cineasta tem sobre as pessoas e temas que expõem. Propõe-se, com a revelação dos pormenores da feitura do filme, desconstruí-lo ou revelá-lo como artefato, e evidenciar a restrição à realidade que isso implica. Em filmes como *Chronique d'un Été* e *The man with a movie camera* encontramos cenas que se encaixam nessa proposta (Nichols, *ibid*: 194-98).

Segundo Nichols, o documentário pode ser reflexivo tanto do ponto de vista formal, quando o realizador trabalha sobre as expectativas que temos ao ver um filme documentário, quanto do ponto de vista político, quando aponta para as convenções sociais que regem o mundo. A reflexividade do tema é um contributo do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e chama atenção sobre a questão da alienação do espectador frente ao mundo do espetáculo (a princípio, teatral) (*ibid*: 198-99).

Segundo Robert Stam<sup>31</sup>, Brecht, nos anos 30, propõe questionamentos ao “modelo realista dramático” do teatro, analisando-o sob uma perspectiva marxista. Nos anos 60 e 70, teóricos e críticos do cinema retomaram seu pensamento para aplicá-lo na crítica ao cinema hollywoodiano (2006: 168). Brecht propunha que o espectador abandonasse sua postura passiva diante da representação, rejeitando a noção de voyeurismo que a representação realista engendrava, bem como a separação dicotômica que coloca o espetáculo como um momento de entretenimento, isolando-o de uma perspectiva crítica e educativa, ou elucidativa, dos problemas sociais. Brecht propunha a negação do modelo aristotélico da tragédia e do processo catártico em que ela colocava o espectador - este deveria, antes, ser construtor da história, estar atento às construções de sentido e as contradições do discurso realista, que se assim o eram em sua tentativa de representar o mundo, não o eram quanto ao conteúdo abordado. Portanto, uma estética que privilegiasse o “estranhamento do mundo” seria mais eficaz para revelar não só a falácia da representação realista, mas também a “naturalização” das diferenças sociais. Por fim, citamos a recusa da figura do herói e do individualismo (ibid: 169-170).

No livro “Dialética do Espectador”<sup>32</sup>, o cineasta cubano Tomáz Gutiérrez Alea dedica dois capítulos à análise das ideias de Brecht e de seu impacto no cinema:

“para Brecht, o recurso baseado no dramatismo aristotélico [aquele que se enquadra na definição de tragédia contida na “Poética”] e que operou durante toda a história do teatro ocidental, ou seja, a identificação, é um obstáculo para o desenvolvimento crítico do espectador (...)” (1984: pp.57-58).

O impacto de Brecht visa criar um espectador consciente e ativo, que não se deixe envolver pelo processo catártico pura e simplesmente, mas que esteja atento às implicações ideológicas opressoras em um mundo permeado de grandes desigualdades sócio-econômicas e políticas. O processo de identificação pode levar, por exemplo, mulheres a se identificar com personagens que perpetuam uma posição subalterna aos homens, sem que ela se aperceba que, involuntariamente, está a reforçar um estereótipo machista que lhe é nocivo. Segundo Alea,

“Brecht também quer produzir uma transformação no espectador, uma mudança que o conduza a uma maior compreensão de si mesmo, de seu meio social e, conseqüentemente, a um efectivo domínio de si e do mundo” (idem: 72).

E a ferramenta para tal é a construção de um novo modelo que incite à desalienação e ao distanciamento do espectador frente à obra de arte: “at its best, reflexive documentary

---

<sup>31</sup> Stam, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

<sup>32</sup> Alea, Tomaz Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. Tradução de Itoby Alves Correia Jr. São Paulo: Summus, 1984.

prods the viewer to a heightened form of consciousness about his or her relation to a documentary and what it represents” (Nichols, 2010: 197).

#### **3.1.6.6 O Modo Performativo (Performative Mode)**

O modo Performativo concentra-se em questionar o potencial epistémico do cinema, da construção de sentido e transmissão de conhecimento. Partimos da subjetividade dos sujeitos retratados para chegarmos a um significado maior de sua presença no mundo: “experience and memory, emotional involvement, the precise context, questions of value and belief” são utilizados para nos fornecer uma perspectiva sobre o mundo. Saímos da ênfase realista da representação da realidade histórica para uma perspectiva mais pessoal, subjetiva, com estrutura narrativa pouco convencional. A transmissão de conhecimento e o relato da experiência são feitos através de uma perspectiva emotiva, centrada no personagem: a partir dele, vamos do particular ao geral, do individual ao coletivo, do pessoal ao político (Nichols, idem: 201-204).

O modo Performativo procura fazer-se entender, ou chegar até o espectador, utilizando de uma perspectiva poética e de criação formal, particularizando o mundo representado, entrando na psique do entrevistado, transformando em imagem, ritmo, textura, som. Mas, diferentemente do modo Poético, em que o conteúdo está, em princípio, dissociado da forma, no documentário Performativo a realidade histórica permanece como ponto de referência (idem: 206).

O documentário performativo não concentra o seu potencial informativo a dados empíricos, factuais, ou ao conhecimento abstracto. Ele está mais interessado em se fazer compreender através dos relatos pessoais e do conhecimento advindo da experiência. A perspectiva subjetiva abre espaço para o uso de imagens e de uma montagem que privilegia a estética e a forma, e o som é ferramenta poética e expressiva do mundo interior dos personagens.

#### **3.1.7 Ken Dancyger e as diferentes vozes no “Documentário Pessoal”**

Dancyger (2010: 350) situa três grandes “escolas” do documentário, a saber, os filmes baseados nos pressupostos de Dziga Vertov (que seria o “cinéma vérité” e todos os filmes incluídos na concepção de filmagem direta, participativa ou não); os filmes que seguem a tradição da escola documentária britânica de Grierson (os filmes educativos, institucionais, de propaganda), a que o autor prefere chamar de “*purposeful documentary*”, algo como “documentários com propósitos”; e a tradição iniciada por Flaherty, que estabeleceria a natureza do “documentário pessoal”, cujo tom é particular e subjetivo, no qual o tema é tratado do ponto de vista do realizador, mais do que com objetividade ou propósitos científicos, antropológicos.

Nesta abordagem, a estética visual do filme tem papel importantíssimo, pois seria uma forma pessoal de expressão e um dado que dá sentido à abordagem do tema, mais do que a própria ordenação (montagem) do conteúdo. Outra característica seria o uso concomitante de imagens filmadas em locação e de imagens de arquivo, ou ainda de reconstituições (como nos “docudramas”). Por fim, a distinção maior desse tipo de abordagem seria a questão da voz (ou melhor, ponto de vista) do realizador, não somente pela narração, mas também pela montagem, que pode dispor de depoimentos ou música de forma irônica (idem: 350-51).

Nas palavras de Dancyger, “personal documentary is about self-revelation, self-exploration, or simply self-promotion”, e assim “voice is central to its articulation” (ibid: 352). O autor propõe quatro categorias de narração, descritas a seguir (idem: 356-59).

- 1) O Narrador como Observador: nesta categoria, o narrador tem a função de conduzir o espectador pelo filme, seja por sua posição como um especialista no assunto, uma companhia ou como alguém que, junto com o público, descobre uma história.
- 2) O Narrador como Investigador: aqui, o propósito do filme é desvendar um mistério ou compreender um tema ou pessoa através de investigação. Ao contrário de filmes políticos ou sociais, neste caso não há uma intenção conclusiva objetiva, mas mais subjetiva, mais aberta. Dancyger cita, por exemplo, o filme *The Ballad of Ramblin' Jack*, que conta a história de uma jovem realizadora em busca de reconstituir a vida de seu pai, um músico que trabalhou com Bob Dylan e Woody Guthrie. No Brasil, temos por exemplo o documentário *33*, em que o realizador se propõe a procurar, durante 33 dias, até o dia de seu 33º aniversário, por sua mãe biológica.
- 3) O Narrador como Guia: neste tipo de ponto de vista o realizador já possui um ponto de vista claro a respeito do assunto que aborda, e quer se faz entender pelo espectador, tanto intelectual como emotivamente, com o uso de uma ou várias vozes (depoimentos, por exemplo). É comumente utilizada em filmes sobre eventos históricos, dos quais já sabemos o “resultado final”.
- 4) O Narrador como Provocador: aqui o realizador possui um objetivo muito claro, que geralmente é o de marcar um ponto de vista sob um tema polêmico, geralmente de origem social, política ou religiosa. Assim, ele serve-se, muitas vezes, de um tom irônico e direto em suas colocações.

A figura do narrador-observador e do narrador-guia pode ser encontrado em filmes do modo expositivo, enquanto o narrador-investigador pode estar presente em filmes do modo participativo, reflexivo e performativo. O narrador-provocador, por sua vez, pode ter lugar no modo expositivo também. O recurso do narrador-guia também pode ser utilizado no modo participativo. As sobreposições são muitas, pois os modelos não-ficcionais de cunho pessoal (diário, ensaio, biografia) são uma constante fonte de inspiração para os documentaristas, e a maneira como fazem uso deles nos seus filmes abrem infinitas possibilidades de classificação.

## 3.2 Montagem

Aumont & Martin definem a técnica da “montagem” como o ato de “colar, uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão”. Fazer essa colagem é trabalho do montador, sob supervisão do realizador ou do produtor do filme (2006: 195-96).

A predominância da montagem narrativa tem início junto com a atividade mais elaborada da montagem, a partir de 1910, quando os filmes passam a ter uma duração maior. Foi grande a influência da montagem “no desenvolvimento da linguagem clássica do cinema, fundada na clareza, na não-repetição, na linearidade, na sequencialidade”. Além da função narrativa da montagem, que é quase tão antiga quanto o próprio cinema, destacam-se outros efeitos da montagem, além do efeito de ilusão de continuidade (idem: 196):

- 1) Efeitos sintáticos ou de pontuação, que marcam uma conexão ou um encerramento;
- 2) Efeitos de figuras de linguagem, como a metáfora. Amiel<sup>33</sup> destaca também a sinédoque, a gradação, a repetição (ecos sensíveis da montagem poética) a antítese (montagem dialética), o anacoluto (falso *raccord*), a acumulação e a analepse (*flash-back*, *flash-forward*) (2001: 80);
- 3) Efeitos rítmicos, dados pela duração dos planos que a montagem determina. O ritmo pode tanto ser dado pelo corte quanto pelo tempo interior do plano;
- 4) Efeitos plásticos (os autores não desenvolvem a ideia, mas entendemos que tais efeitos seriam advindos de associações formais, como acontece na montagem de correspondências);

Para Béla Balázs<sup>34</sup>, a montagem tem o papel de trazer à tona significados latentes dos planos: “The single shots are saturated with the tension of a latent meaning which is released like an electric spark when the next shot is joined to it”. A dramaticidade de um plano só poder emergir completamente quando este é colocado entre um plano anterior e um plano posterior. Balázs compreende a montagem como o processo que dá significado ao filme, e que o espectador vai em busca desse significado quando senta-se para ver o filme. Para o teórico, a compreensão é uma necessidade irrefutável do espectador (1952: 118-19).

---

<sup>33</sup> Amiel, Vincent. *Estética da Montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. 1ªed. Lisboa, Ed. Texto & Grafia: 2011.

<sup>34</sup> Balázs, Béla. *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. London, Dennis Dobson Ltd.: 1952.

Marcel Martin<sup>35</sup> considera a montagem como “elemento mais específico da linguagem fílmica”. “A montagem é a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração”, resume o autor (2005: 167).

Balázs apresenta algumas possibilidades da edição: “creative editing” (que, ao esconder, evoca, sugere); “idea-associative editing” (que provoca um conjunto de associações de ideias “dentro da cabeça” do espectador, dando a entender, sem precisar mostrar); os *flashbacks* (que evocam eventos passados importantes para a compreensão do momento presente da diegese); “metaphorical montage” (através da justaposição ou alternância, usa um elemento para significar outro, anulando o seu mimetismo e evocando um sentido conotativo); “poetic montage” (que promove a associação de ideias subconscientes, advindas da correlação irracional de formas e imagens, que o realizador nem sempre pode prever ou evitar); “allegoric montage” (é que o Amiel chama de enxerto, a inserção paralela de imagens que não tem correlação com aquele momento da diegese, mas que servem como alegoria para apresentar uma ideia ou sensação); “association of ideas” (que funcionam, de certa forma, como a montagem dialética ou discursiva, e trazem ao espectador ideias, deduções lógicas e conclusões, que se encaixam na diegese); “intellectual montage” (acontece quando o realizador procura fazer emergir ideias, no espectador, através de associações de imagens, mas tais ideias associativas estão além do conteúdo das imagens) (1952: 123-29).

O teórico húngaro também atenta para a importância da montagem na construção do ritmo do filme, e que este pode ser dado tanto pelo ritmo do plano, quanto através do corte:

“The editing gives the film narrative its style, speed and rhythm (...) The dramatic rhythm of the story is transposed into visual picture-rhythm and the external, formal rhythm steps up speed of the internal drama” (idem: 129).

Para Martin (2005: 182-83), a ideia de ritmo tem relação com o tempo, com a duração da imagem, que é dada pelo corte. O papel do ritmo na condução da história é fundamental pelo aspecto psicológico que ele ressalta na dramaticidade da diegese.

### 3.2.1 As diferentes noções de montagem

Em seu livro “A estética da montagem”, Vincent Amiel propõe a existência de três grandes formas sob as quais um filme pode ser montado, tanto em sua estrutura geral, quanto de maneira mais pontual. Um filme, seja ele de ficção ou documentário, pode apresentar uma estrutura global que siga uma dessas três variantes, ainda que em certos momentos o filme possa apresentar mais de uma, em situações mais específicas, no corpo do filme.

---

<sup>35</sup> Martin, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

Reproduzimos aqui o quadro geral que Amiel desenha (2011: 22), a partir do qual explicaremos, de forma resumida, as implicações destes tipos de montagem.

Tipo de Montagem	Articulação dos planos	Relação entre os planos	Princípio de junção	Princípio de transmissão	Representação do mundo	Processo estético dominante
Narrativa	Contínua	Articulação	<i>Raccords</i> necessários	Transparência (mimese)	Um mundo evidente	Planificação
Discursiva	Descontínuo	Confrontação	Escolhas inteligíveis	Demonstração	Um mundo a construir	Enxerto
Correspondência	Descontínuo	Ecos	Conexões aleatórias	Sugestão	Um mundo a perceber	Colagem

Tabela 2 - Proposta de Amiel para as possibilidades da montagem

Aproveitamos para sublinhar que utilizamos neste trabalho uma diferenciação entre os termos “montagem” e “edição”, baseando-nos nos critérios estabelecidos por Amiel. O autor observa que existe uma distinção, em inglês, entre os termos *cutting* e *editing*. O processo de *cutting*, que ele traduz como *edição*, refere-se à escolha do ponto de corte de cada plano, e corresponde ao estágio técnico do processo (seja ele analógico ou digital). É o momento no qual se estabelece o “ritmo exacto do filme no curso dos planos, a sua fluidez e o seu dinamismo interno”. Já o *editing process* diz respeito a uma operação mais totalizante, “à concepção geral do alinhamento, à ordenação narrativa, à escolha da forma global” do filme (2011: 8). Amiel traduz esse processo por *montagem*.

### 3.2.1.1 Montagem narrativa

A *montagem narrativa* ou *articulada* pode ser encontrada no filme *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, filme que se destaca justamente por inserir técnicas narrativas anteriormente exclusivas aos filmes de ficção, conforme mencionamos anteriormente. É justamente o uso da criação de um personagem central e o uso das técnicas narrativas que acompanham o uso da montagem narrativa como ferramenta dramática para contar a história de Nanook. Ainda, Flaherty submete esse personagem “a uma interpretação, ou seja, uma des-montagem analítica daquilo que foi registrado”, para finalmente articular o conjunto de detalhes que vêm a compor a lógica central da montagem: “Flaherty incorporou (...) as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme” (Da-Rin, 2004: 46-47). O uso da “gramática cinematográfica”, isto é, da variação de planos, incrementa a dramaticidade e enriquece a montagem do filme.

O objetivo principal da montagem narrativa é contar uma história, mesmo que tal não seja feito de forma cronológica, especialmente no que toca às sequências do filme. Para tanto, o filme narrativo faz uso de uma articulação contínua entre os planos, buscando suavizar os

cortes temporais e espaciais através dos *raccords* de câmera, de movimento, de olhar, de som.

D.W. Griffith é celebrado como o cineasta que forjou uma série de técnicas de planificação e montagem amplamente utilizadas até hoje. Ele foi precedido pelo cineasta francês Georges Méliès e por Edwin S. Porter, que também deram suas contribuições para a afirmação do cinema como arte e como linguagem. No seu filme mais famoso, *La Voyage dans la Lune* (1902), Méliès cria um universo fantástico nos quais técnicas de ilusionismo são pioneiramente utilizadas. Existe a ideia de continuidade da história, que emerge da sucessão dos diferentes planos, entretanto cada plano é uma sequência completa. Além disso, não existe um uso dramático do plano. Todas as sequências são filmadas no mesmo enquadramento aberto e frontal, como se assistíssemos a uma peça de teatro num palco italiano. Ainda que a estrutura narrativa seja relativamente simples e linear (princípio, desenvolvimento, fim) o filme consegue contar uma história inteligível.

Nas palavras de Dancyger (2010),

Although Méliès's films grew to a length of 14 minutes, they remained a series of single shots: tableaux that recorded a performed scene. All of the shots were strung together. The camera was stationary and distant from the action. The physical lengths of the shots were not varied for impact. Performance, not pace, was the prevailing intention. The films were edited to the extent that they consisted of more than one shot, but *A Trip to the Moon* is no more than a series of amusing shots, each a scene unto itself" (2010: 3).

De acordo com Martin,

"O nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de planos (...) estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica" (2005: 37).

Apesar de neste trecho associar o nascimento do cinema como arte à planificação e à montagem, Martin considera que,

"Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para que o cinema foi o meio (...) de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação (...): existe arte desde que exista criação original (...), e Méliès, como inventor do espectáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte." (2002: 21)

Dancyger considera que o primeiro passo rumo à continuidade foi dado por Edwin S. Porter, e afirma ainda que, segundo Karl Reisz, deve-se a Porter a descoberta da tomada (*take*) como o princípio sobre o qual um filme desenvolve-se, como unidade básica da linguagem do cinema. Segundo Dancyger, Porter inova ao misturar cenas de ficção com trechos de *newsreel* no filme *The Life of an American Fireman*, de 1903, ao menos numa versão que circulou entre os anos

40 e 50 do século 20. Essa alternância nas tomadas provoca a sensação de paralelismo espaço-temporal, e dá dinamismo à montagem do filme.

Para Aumont & Marie,

“A passagem a vários planos pelo filme foi progressiva e bastante rápida (antes de 1905), mas os planos eram ‘vistas’ ou ‘quadros’ semi-autônomos, simplesmente colados de ponta a ponta. Só em 1910 começaram a ser aperfeiçoados os modos de relações formais e semânticas, entre planos sucessivos, notadamente na forma do *raccord*, mas também por utilização de princípios de alternância” (2006: 196).

Apesar disso, não havia ainda o uso da planificação como método de dramatização (Dancyger, 2010: 4). Essa seria uma das maiores inovações de Griffith. Uma outra contribuição de Porter aconteceu no filme *The Great Train Robbery*, também de 1903. Neste filme, Porter introduziu mudanças nas locações e no tempo da ação, através da supressão de parte dela. Assim, cada tomada, que representava uma única ação, não era apresentada em sua totalidade, mas iniciada/finalizada antes do “fim”, deixando a entender o que havia acontecido (ou o que aconteceria). Nas palavras de Dancyger, “Porter’s contribution to editing was the arrangement of shots to present a narrative continuity” (2010: 5).

A partir de 1908, Griffith introduz, gradualmente, técnicas de planificação e montagem que visam causar uma impressão mimética do mundo real, “numa unidade diegética identificável” (Amiel, 2011: 26). Essa unidade foi aos poucos sendo apreendida pelos espectadores. A linguagem cinematográfica gradualmente se expande e se firma, juntamente com a capacidade do espectador de perceber as ligações entre os planos, isto é, de compreender a “‘escrita fílmica’ que consiste em ligar os planos entre si, em dar a cada um deles um equilíbrio tal que só possam ser considerados e compreendidos na continuidade da sua sucessão” (p.25).

Amiel denomina os processos de Griffith de “pragmática da planificação”, que concebe “a sucessão dos planos em função da perspectiva do espectador”. A constância do quadro dá a ideia de “unidade de lugar e de tempo”, ou ainda a “mobilidade temporal paralelamente à unidade do espaço de percepção”. A possibilidade de trabalhar o tempo (simultaneidade, avanço ou retrocesso, elipses espaço-temporais), dá-se com o uso do corte na “perspectiva de uma construção temporal que ultrapassa o desenrolar da ação em cena” (2011: 27). Por todas essas inovações, “Griffith is the acknowledged father of film editing in its modern sense” (Dancyger, 2010: 5).

A continuidade espaço-temporal e a ideia de continuidade e de desenrolar da narrativa são transmitidas através dos *raccords*, cujo uso propõe a ideia de uma ação que é levada adiante, através da sucessão de diferentes planos. O *raccord* deve estar presente tanto na planificação quanto na montagem, que, por sua vez, pode também transmitir a ideia de sucessão e

simultaneidade através de uma montagem alternada, que sugere o paralelismo das ações em diferentes lugares (Amiel, 2011: pp.27-29).

A montagem narrativa “assegura a unidade”, “enuncia a regra” e é, portanto, “normativa” (idem: 38). Mas, para sugerir a ligação entre os planos, ela necessita de render-se aos diferentes tipos de linhas de continuidade (*raccords*), amarradas entre si através de uma “dupla articulação, de um plano com o outro, e do som com a imagem” (idem: 35).

Martin (2005: 163) entende “montagem narrativa” como aquela cujo objetivo é de contar uma história. Para tanto, o encadeamento dos planos, cuja série de acontecimentos que encerram fazem a história avançar, o fazem tanto do ponto de vista dramático quanto psicológico (para que o espectador compreenda o que se passa na diegese). A montagem narrativa pode ter uma *estrutura linear*, cronológica, ou então ser *invertida*, isto é, obedecer a uma lógica não-cronológica, onde algumas sequências, então, tornam-se *flashbacks*, obviamente em relação a um “tempo presente” da diegese. Há ainda a montagem *alternada*, que dá a ideia de contemporaneidade entre duas ou mais ações. Por fim, a *montagem paralela*, que promove a confrontação de planos da qual emana um significado (ibid: 196-201).

Após alguns anos de enraizamento da montagem narrativa na mente dos espectadores, o cinema aventura-se em criar roteiros e montagens que vão além da linearidade, da continuidade e da apresentação cronológica, elementos característicos do romance literário, e inclusive do cinema moderno (Amiel, 2011: 37-38).

Exemplos disso são os cineastas russos como Pudovkin, Eisenstein, Vertov. Um pouco mais tarde, Fritz Lang, que também inova no uso do som. Seguem-se a eles Buñuel, com narrativas descontínuas, até a ruptura do corte (*jump cut*) em *Acossado*, de Godard. Ainda que a montagem narrativa tenha-se alterado ao longo dos anos, os métodos de planificação, a continuidade dos *raccords* e as técnicas de montagem que Griffith instituiu permanecem como base da linguagem cinematográfica. A desconstrução da lógica narrativa muitas vezes pauta-se por quebrar e subverter esses códigos que foram pouco-a-pouco enraizados, mas que ainda estão presentes no grosso da produção mundial do cinema, ainda que com variações.

### 3.2.1.2 Montagem discursiva

A *montagem discursiva* ou *significante* pode ser encontrada no filme *The man with a movie camera* (1929), do cineasta soviético Dziga Vertov, que propunha o uso do cinema como forma de revelar o mundo através de uma percepção cinematográfica. Segundo Da-Rin (2004), a revelação analítica do mundo, em Vertov, busca “tornar visível o invisível”. A câmera discreta e observadora quer filmar “a vida de improvisado”, e os “cine-documentos reais” capturados (pp.113-115) encontrariam na montagem “uma nova estrutura visual capaz de interpretar

relações visíveis e invisíveis” (p.117). A verdade emanaria dessa construção de sentidos, através da “correlação visual entre imagens” (p.118), marcada pelo “antinaturalismo” (p.120) em detrimento da “encenação”, pressuposto característico do movimento construtivista (p.111). Como marca do cinema de Vertov, temos uma montagem descontínua (p.127), não-narrativa, que constrói significados através da justaposição dos “cine-objetos” e da valorização de sua “autenticidade ontológica”. Através da “montagem ininterrupta”, as imagens são interpretadas e organizadas, e daí emanaria o *kinopravda* (cinema-verdade). Em Vertov, temos uma “contradição dialética entre factualidade e montagem”: há o cine-registro que busca a não-interferência, ao passo que é na montagem que se busca a interpretação do visível e do invisível (p.117).

No capítulo III do texto “Extrato do ABC dos Kinoks”, de 1929, Vertov expõe o que o considera o papel da montagem no cinema<sup>36</sup>: “Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas”. A montagem não é restrita apenas à pós-produção, deve ser vislumbrada enquanto o cineasta ainda está com a câmera na mão. A isso Vertov chama de “montagem ininterrupta”, e ela acontece em três momentos distintos.

Num primeiro momento, a montagem é feita pela organização dos materiais que têm relação com o tema do filme. Uma vez selecionados e organizados, o “plano temático se cristaliza, se revela, ‘se monta’” (Vertov, *in* Xavier: 1983). Vertov procurava diferenciar o “plano temático” do conceito de roteiro (guião), que era uma “peça literária e anti-cinematográfica” (Da-Rin, 2004: 117). O segundo momento da montagem é feito durante as observações do realizador, de seu olho humano. O “plano de filmagem” é feito após a “triagem das observações do olho humano”, e o realizador deve levar em consideração tanto o seu plano temático quanto as potencialidades da “máquina-olho, do cine-olho”. Finalmente, após a captura dos “cine-objetos”, entramos no terceiro momento da montagem, que é a montagem central. O realizador deve fazer uma anotação do material capturado, e a partir dessas anotações, partir para a edição do material:

“Associação (adição, subtração, multiplicação, divisão e colocação entre parênteses) dos trechos filmados do mesmo tipo. Permuta incessantes desses pedaços-imagens até que todos sejam colocados numa ordem rítmica em que os encadeamentos de sentido coincidam com os encadeamentos visuais”.

O resultado dessa operação é “uma espécie de equação visual, uma espécie de fórmula visual”, “é o filme cem por cento, o extrato, o concentrado de ‘eu vejo’, o ‘cine-eu vejo’” (Vertov, p.264, *in* Xavier: 1983).

Amiel sintetiza a ideia principal deste tipo de montagem, que procura “demonstrar relações e organizar significações que não são óbvias”, utilizando “formas de discurso” para “construir

---

<sup>36</sup> *In* Xavier. *Op. cit.* 263-266.

um mundo a cujo fluxo já não basta abandonar-se”. Nas palavras de Christian Metz, “é principalmente pela forma de organizar [os fragmentos do mundo real], de os aproximar, que o cinema, subtraindo-se ao mundo, se torna um discurso sobre o mundo” (citado por Amiel, 2011: 65).

O conceito de montagem discursiva assemelha-se ao termo “montagem expressiva” utilizada por Martin (2005), que a define como uma forma “estabelecida sobre as justaposições de planos e tendo por finalidade produzir um efeito directo e exacto através do choque de duas imagens”. A montagem passa então, a ser responsável por criar sentido, lógico ou sensível, e deixa de ser “um meio para constituir um fim”. Ao contrário da montagem narrativa, a montagem expressiva é descontínua, visa o corte, a ruptura. Por ser aquela que promove a criação de ideias, Martin a considera a mais importante (p. 183). A montagem expressiva comporta a “montagem alternada”, a “montagem paralela”, que evoca aproximações simbólicas, e a “montagem intelectual” ou ideológica, das quais a “montagem de atracções” destaca-se por exaltar a possibilidade de criar o choque e a emoção no espectador (pp. 173-74).

Para Amiel (2011), não só no cinema de Vertov, mas no cinema soviético como um todo, encontramos essa montagem analítica, na qual “a planificação acompanha a visão” e “a montagem explica a análise” (p.73). Em Vertov, a montagem traduz e realça tanto a “entidade de cada elemento” quanto a “combinação que eles formam”. As associações procuram promover “encadeamentos semânticos de pedaços que coincidem com os encadeamentos visuais”, nas palavras do cineasta. Ou seja, “é o tema que se encontra associado pela montagem” (p.78), tema que se encontra no plano de cada cine-objeto, mas que ao serem justapostos, contrapostos, repetidos, encadeados, vão do particular ao geral. Em Vertov, a síntese da montagem não é fechada, mas é antes uma combinação. O encadeamento dessas imagens reflecte, sobretudo, “uma temporalidade que atravessa os estados, e lhes modifica os traços” (p.79).

O cinema de Eisenstein também se enquadra na montagem discursiva, de acordo com Amiel. O cineasta russo buscava exaltar os ideais soviéticos e a teoria marxista através de uma montagem dialética que evidenciasse o conflito social pelo qual seu país passava. O cinema era visto como uma arma ideológica que teria o poder de influenciar as massas para a causa soviética. Em filmes como *Battleship Potemkin* (1925) e *October* (1927) são abundantes os exemplos de sua “montagem inteligente” ou “montagem dialética”: “em Eisenstein o primeiro princípio que dá sentido ao universo dramático é a noção de conflito”. Tal noção emerge da montagem, que expõe, afirma e assimila o conflito. Nessa montagem dialética, é a justaposição de imagens em oposição que possibilitam o esclarecimento do embate, em detrimento da continuidade implicada no *raccord* (Amiel, 2011: pp.73-74). Ela constrói e disseca, simultaneamente (p.78): “A montagem intelectual é a montagem (...) de sons e

atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”<sup>37</sup> (Eisenstein, 2002: 86).

Além da montagem intelectual, Eisenstein também teoriza acerca de mais quatro tipos de montagem. A *montagem métrica* baseia sua construção nos “comprimentos absolutos dos fragmentos”, e sua “realização está na repetição desses ‘compassos’ [musicais]”. O ritmo que advém dessa montagem, “apesar de irreconhecível, (...) é no entanto indispensável para a ‘organização’ da impressão sensual. Sua clareza pode fazer funcionar em uníssono a ‘pulsção’ do filme e a ‘pulsção’ da plateia”<sup>38</sup>. Dancyger resume de uma maneira mais esclarecedora, e explica esse tipo de montagem como aquela que considera a duração das tomadas umas em relação às outras, independentemente de seu conteúdo (2010: 17).

Eisenstein define a montagem *rítmica* como aquela em que “o movimento do quadro [é] que impulsiona o movimento da montagem de um quadro a outro” (2002: 81). Nela, são considerados tanto o comprimento (duração)<sup>39</sup> quanto o conteúdo da tomada. O comprimento prático do fragmento é relativo àquilo que ele tem de específico, e em relação também com a sequência na qual ele está inserido. A ideia de tensão resultada da abreviação dos fragmentos, e quanto mais esta abreviação está dessincronizada com o tempo do plano, maior é a tensão. O cineasta cita as cenas da marcha dos soldados ao descer a escadaria de Odessa, um dos pontos altos do filme *Battleship Potemkin*. Dancyger compreende a montagem rítmica como aquela que se baseia na continuidade proveniente do padrão visual inerente à cena:

“This type of montage has considerable potential for portraying conflict because opposing forces can be presented in terms of opposing screen directions as well as parts of the frame. For example, in the Odessa Steps (...), soldiers march down the steps from one quadrant of the frame, followed by people attempting to escape from the opposite side of the frame” (p.18).

A *montagem tonal*, segundo Dancyger (p.18), enfatiza a característica emocional da cena. Eisenstein (2002: 82) define este tipo de montagem como aquela em que “o conceito de movimento engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Ela baseia-se no “*som emocional*”, no “*tom geral*” do fragmento, em sua característica dominante, que se sobressai [grifos do autor].

A *montagem atonal* é mais elaborada em leva em conta o conjunto de “todos os apelos do fragmento” e Eisenstein considera tal método como um “desenvolvimento mais avançado da linha de montagem tonal”. Sendo todas as linhas de montagem derivadas das tensões inerentes ao plano (comprimento, movimento, tonalidade), a atonal, ao atingir um grau de

---

<sup>37</sup> Eisenstein, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.: 2002.

<sup>38</sup> Op.cit: pp.79-80.

<sup>39</sup> Eisenstein fala em duração métrica da película, que é na verdade a sua duração temporal. Na película de 35mm, por exemplo, 1 minuto de filme equivalem a 27,5m. Disponível em <http://lazer.hsw.uol.com.br/projetores-de-filmes2.htm>. Acessado em 10 de outubro de 2012.

intensidade maior devido ao uso conjunto dos apelos do plano, aumenta sua capacidade de motivar o espectador, tal como o faz a montagem métrica. Nas palavras de Dancyger, a montagem atonal (*overtonal*) é aquela onde se misturam o ritmo, a ideia e as emoções para suscitar ou induzir determinados efeitos na plateia (2010: 20).

Walter Murch, em seu livro “Num piscar de olhos” (2004)<sup>40</sup>, também define critérios de montagem, edição e corte. O editor foi responsável pela edição e montagem da imagem e som de dezenas de filmes, como *Apocalypse Now* (1979), de F.F. Coppola, *A Insustentável Leveza do Ser* (1988), de Philip Kaufman, *Ghost* (1990), de Jerry Zucker, *O Paciente Inglês* (1996) e *Cold Mountain* (2003), ambos de Anthony Minghella<sup>41</sup>.

Para Murch, existem seis critérios que devem ser levados em consideração no momento do corte, na seguinte ordem: 1) emoção; 2) enredo; 3) ritmo; 4) alvo da imagem (*eye trace*, na perspectiva do espectador relativamente ao movimento interno da imagem); 5) plano bidimensional da tela; 6) espaço tridimensional da ação (p.29). Os três primeiros critérios seriam os mais importantes, e uma vez respeitados, ofuscariam possíveis problemas relativamente aos outros dois últimos.

É interessante perceber como a montagem dialética de Eisenstein, por exemplo, pontua-se por uma relação de conflito na montagem, enquanto os pressupostos de Murch privilegiam um outro tipo de conformação estética, característicos da montagem narrativa, em que deve-se evitar a denúncia do artifício em prol do engajamento do espectador na história, da maneira mais clara possível: “O que o público estará pensando em determinado momento? Para onde irá olhar? O que você quer que ele pense? Em que precisa pensar? E, é claro, o que você quer que ele sintam?” (p.32).

Por outro lado, é possível enxergar semelhanças entre a montagem atonal e os princípios de Murch, pois ambas tratam da totalidade de aspectos presentes no plano. Mesmo que, como salienta Murch, nem sempre seja possível levar todos aqueles pontos em consideração, e que numa encruzilhada deve-se sempre optar pela componente emocional do plano (p.31).

Também para Bresson (1979: 21) a imaginação do realizador deve buscar antes o sentimento do que os acontecimentos, sendo que o sentimento deve buscar ser o mais *documental* possível. Entendemos que essa ideia pode ser levada a cabo tanto durante as filmagens quanto na edição e montagem.

---

<sup>40</sup> Murch, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

<sup>41</sup> Fonte: International Movie Data Base (IMDB). Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0004555> Acessado em 10 de outubro de 2012.

### 3.2.1.3 A montagem de correspondência

A *montagem de correspondência* está presente em vários filmes das vanguardas estéticas dos anos 1920 e 1930. Destacamos aqui dois curtas-metragens, *Regen* (1929), de Joris Ivens, e *H<sup>2</sup>O* (1929), de Ralph Steiner. O primeiro filme é um retrato poético de uma chuva de verão em Amsterdão, enquanto o segundo mostra as diversas formas e contextos em que o elemento água está presente na vida humana. Em nenhuma das curtas existe um fio narrativo que conduz o filme com vistas a uma história, explanação de um tema ou defesa de uma ideia. Existe uma independência entre cada cena: “cada fragmento ecoa sua própria esfera de significação” (Amiel, 2011: 65). Tal fato não exclui, evidentemente, os ecos provocados por sua justaposição na montagem. Pelo contrário, as ressonâncias existem, mas são da ordem estética, sensível, formal. Ambos os filmes poderiam encaixar-se, na divisão proposta por Nichols (2010), no modo Poético de documentário, onde o compromisso do realizador é mais com a forma do que com o conteúdo. Para tanto, a montagem privilegia a expressividade mais do que a retórica: “This mode explores associations and patterns that involves temporal rhythms and spatial juxtapositions” (p.162). Nestes filmes, o objetivo de trazer um novo olhar sobre o mundo depende não apenas da planificação, mas sobretudo da montagem rítmica. Ao apoiar-se no poder intrínseco de cada imagem e de suas ressonâncias, no seu potencial fotogênico, constrói-se um sentido que só é possível através do cinema.

No cinema brasileiro, os filmes do realizador baiano Glauber Rocha são também exemplo desse tipo de montagem. Tomemos como referência, no domínio da curta-metragem, o documentário de 1977 *Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi a tua companheira inseparável* (1976)<sup>42</sup>, mais conhecido como *Di Cavalcanti, Di Glauber*. O filme é anárquico, a começar pela presença constante da narração de Glauber: ele lê manchetes de jornal a respeito de sua aparição no enterro, descreve o velório do pintor como se fosse uma partida de futebol, lê uma poesia que Vinícius de Moraes dedicou a Di, conta a história de como se conheceram, expõe como dirigiu a filmagem do enterro (“*nove, dez, onze, doze, corta! Agora dá um close na cara dele*”) e faz referências a si mesmo (“*o cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no velório do Museu de Arte Moderna*”). Todas essas informações, entretanto, são intercaladas umas com as outras, com cortes inesperados. Vamos da narração do velório, à leitura do poema com um fundo musical, voltamos ao velório com outra música fúnebre, que por sua vez interrompe o fluxo das diversas falas de Glauber, cheias de referências políticas, poéticas, históricas, pessoais, cinematográficas e biográficas (sobre Di).

Também há cortes abruptos entre o momento do velório e pinturas de Di Cavalcanti expostas numa galeria, catálogos de exposições, a página de um livro onde consta o poema de Vinícius de Moraes, capas de livros ilustradas por Di e que Glauber e sua equipe exibem diante da

---

<sup>42</sup> Título transcrito conforme a narração de Glauber Rocha no início do filme.

câmera. A enorme quantidade de referências citadas por Glauber, a construção de uma narrativa não-linear, despreocupada em pontuar qualquer cronologia ou ordem de qualquer instância, as livres associações das imagens e da narrativa, o vai-e-vem dos cortes no som e na imagem, são frutos de uma montagem que dá vazão ao fluxo caótico da memória de Glauber sobre Di. Temos a impressão de que o que vemos diante da tela não é um filme, mas um sonho.

Segundo Glauber,

“Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di, nunca morreu. No caso o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição. (...) Chocado pela tristeza de um ato que deveria ser festivo em todos os casos (e sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano Di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo; Meu Funeral Poético, como Di gostaria que fosse, lui... o símbolo da Vida... (...) Meus flash-backs são meu espelho e o espelho ocupa a segunda parte do filme [o sepultamento no cemitério São João Batista], inspirado pelo Reflexos do Baile, de Antônio Callado, e Mayra, de Darcy Ribeiro. Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraúna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça Brazyleira!”<sup>43</sup>

Antônio Rodrigues, em folheto distribuído na Cinemateca Portuguesa de Lisboa quando da exibição do filme em setembro de 2012, assim escreve sobre a obra:

“mais do que fragmentação, há ruptura, impaciência, violência. Há também uma saudável antítese ao cinema medíocre e convencionalíssimo que se fazia no Brasil àquela época (...). Pela sua falta de ênfase (o que é raríssimo, talvez único, em Glauber Rocha), pelo seu aspecto “desarrumado”, por outras palavras, pelo seu anti-academicismo, Di é um dos filmes mais instigantes de Glauber Rocha”.

Discordamos de Rodrigues acerca da falta de ênfase de Glauber no filme, pois logo de início a narração de Glauber demonstra clara e suficientemente o vigor de suas formas de expressão. Ele é incisivo até mesmo no velório, quando faz um grande plano do rosto do defunto no caixão. Não podemos imaginar um plano mais enfático do que este, que inclusive levou o filme a ter sua exibição proibida, a partir de 1979, a pedido dos familiares de Di<sup>44</sup>.

Para além disso, Rodrigues faz uma apreciação interessante dos aspectos da montagem do filme, que é mesmo fora do comum. A liberdade de Glauber no trato do tema é excepcional porque seu documentário é, sobretudo, um filme sobre a morte, sobre a qual há um enorme tabu que não permite que se aplique tiradas de humor, por exemplo. Glauber subverte esse

---

<sup>43</sup> Rocha, Glauber. *Di (Das) Mortes*. Texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11/03/1977, na Cinemateca do MAM. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>. O filme também está disponível para ser baixado neste mesmo endereço. Acessado em 10 de outubro de 2012.

<sup>44</sup> Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>. Acessado em 10 de outubro de 2012.

pensamento, embaralha todas as convenções em uma montagem profusa de referências “coladas” umas às outras numa aparente aleatoriedade, e ainda assim transmite ao público a ideia de homenagear seu amigo, ainda que de uma forma bem particular.

Diante desses exemplos, vislumbramos de forma mais clara o conceito de montagem correspondente que Amiel constrói e que define como “uma montagem ‘sem fio’, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior”, “onde a forma, o estilo, importam sem dúvida mais do que o conteúdo, nem que [seja] pela preeminência da sensibilidade” (2011: 107).

Uma vez que na montagem de correspondência não há o intento de contar uma história (montagem narrativa), nem de estabelecer um discurso (montagem significativa), ela pode aventurar-se por paragens mais ligadas à forma do filme, sem preocupar-se com o conteúdo isolado do plano e com seu consequente posicionamento hierárquico na estrutura da montagem (2011: 126). A edição está mais ligada ao ritmo, à cadência das imagens e às suas relações sensíveis, que emanam das possibilidades não-narrativas da imagem, conceito tão caro às vanguardas estéticas dos anos 1920.

Tal faceta é trabalhada por diversos movimentos, como o impressionismo na França, o Futurismo na Itália, o Surrealismo na Espanha, o Expressionismo na Alemanha e o Modernismo no Brasil (Stam, 2006: 72). Béla Balázs fez parte do coro de entusiastas do cinema e de como suas especificidades poderiam ser identificadas. Segundo Stam, Balázs sustenta que a diversidade de pontos de vista (cinegenia) era o que de mais único o cinema possuía, relativamente às outras artes. E a montagem era o instrumento pelo qual o cinema poderia distinguir-se do teatro, “ao variar o ângulo e a distância com respeito à ação encenada”, e sintetizar fragmentos que apresentariam uma “nova compreensão do mundo real” (idem: 78-80).

A montagem de correspondência trabalha com o potencial rítmico e imagético dos planos. Ao invés de buscar imitar o mundo, utiliza-o como ponto de partida para uma nova forma de ver este mesmo mundo. Essa era, por exemplo, a ideia defendida por Arnheim, que enxergava nos “‘defeitos’ miméticos do cinema e [na] sua facilidade para a manipulação” a possibilidade de ser “mais que um simples registro mecânico, capaz, portanto, de expressividade artística”. Apenas a superação da mimese daria ao cinema o estatuto de uma arte autônoma (citado por Stam, 2006: 78).

O cinema de vanguarda explora as possibilidades não-narrativas da montagem através de um trabalho em cima do “tempo”, ligado ao fluxo das imagens e às “impressões” criadas por sua sucessão. E é esta sucessão que cria a sensação, mais do que o conteúdo do plano. As fusões, as sobreposições, as rupturas de ritmo, as ligações sensíveis dos planos valorizam mais a estrutura formal do que potencial representativo da imagem (Amiel, 2011: 121-123).

A grande contribuição desses movimentos para a montagem foi dotá-la de um papel mais ativo na construção de significações, até mesmo para os filmes narrativos. Amiel considera que a partir de então a montagem passa a ser um instrumento único na expressão de “uma verdade que a estabilidade da imagem única não sabe exprimir” (p.124). Dessa forma a montagem pode exaltar ainda mais o conceito de “fotogenia” de Epstein: “o que vemos através [dos objetos], (...) as recordações e as emoções, os projetos ou as mágoas que associamos (...) a essas coisas” (citado por Amiel, 2011: 125).

### 3.2.2 As peculiaridades da montagem no cinema documentário

Dentre todas as diferenças que encontramos entre os filmes de ficção e os filmes documentário, relativamente à produção, ao financiamento, à equipe, às técnicas de filmagem e aos seus objetivos últimos, aquela que mais se sobressai, no nosso entendimento, é a montagem.

A montagem no documentário difere bastante da montagem da ficção, pois esta última obedece, de um modo geral, aos ordenamentos de um guião prévio e mais rigorosamente elaborado, onde se estabelece um princípio de apresentação das cenas e sequências que compõem o filme. Além do guião com as indicações de cena, divisões de sequência e diálogos, o realizador faz um guião técnico, com a planificação de cada cena, e pode também fazer um *storyboard*, onde as principais cenas do filme são desenhadas, dentro de um quadro, seguindo as indicações da planificação. As situações representadas em um filme de ficção têm origem nas ideias de um argumento inicial que, apesar da possibilidade de ser muito ou pouco transformado durante o processo de filmagem, norteia o curso do filme na sala de edição.

É claro que não existem regras rígidas quanto ao uso ou não do guião inicial no momento da edição, até mesmo porque mesmo durante as filmagens muitas das ideias presentes no guião não resultam ou são feitas de forma diferente. Ainda, pode acontecer que aquilo que foi planejado e executado de acordo com o guião não funciona uma vez que é editado, o que dá margem a alterações por parte do editor na estrutura narrativa do filme. No entanto, como bem observa Karel Reisz<sup>45</sup>, existe uma diferença nos objetivos entre um filme de ficção e um filme documentário:

“a *story-film* (...) is concerned with the development of a plot; the documentary film is concerned with the exposition of a theme. It is out of this fundamental difference of aims that the different production methods [of editing] arise” (1966: 124).

Apesar de reducionista, uma vez que há uma variedade tão grande de documentários, e que há ainda uma relação de troca muito grande entre os filmes de ficção e os de não-ficção, a afirmação de Reisz evidencia que, mesmo utilizando técnicas de filmagem e edição

---

<sup>45</sup> Reisz, Karel. *The technique of film editing*. London, Focal Press: 1966.

usualmente utilizadas em filmes de ficção, o objetivo de um documentário, que seria a apresentação/discussão/explanação de um tema, depende muito mais da maneira como o tema é apresentado do que do tema em si.

“(...) it is in the manner of the presentation, in the aptness and originality of the visual associations, and in the purposeful editing, that the film will gain its interest. In a documentary the theme is only the merest starting point, demanding interpretation. The film's merit will rest on the quality of the treatment, not in the spontaneous entertaining power of the theme itself. In many cases, the simplest themes have provided the starting point for the most successful documentaries” (idem, loc. cit.).

Se entendermos que, tanto para a ficção quanto para o documentário, “a escolha da estrutura do filme (...) faz-se tanto no estádio do argumento [a ordem das ações, a aparição das personagens, a distribuição das informações], da planificação técnica, da rodagem, como da própria montagem”<sup>46</sup>, isto é, o resultado final de um filme é desenhado ao longo do percurso dos diversos momentos da sua realização, também é patente que, sendo o último estágio da feitura de um filme, a edição dos planos e a sua montagem tenha um peso significativo no processo como um todo.

“Não posso admitir que a montagem não seja o essencial para o realizador, o único momento em que ele controla completamente a forma do seu filme. (...) O único lugar em que exerço um controlo absoluto é a sala de montagem (...)”<sup>47</sup>.

Uma declaração como esta, feita por um cineasta que se consagrou em filmes de ficção com densas narrativas, acaba por enfatizar, por comparação, o quanto é ainda mais importante para o documentarista o momento da edição/montagem, já que num documentário o nível de controle do cineasta sobre o mundo é naturalmente muito menor do que em um *set* de ficção.

Se na visão de Reisz a ausência dos *plot-points* - pontos de virada meticulosamente inseridos nos guiões cuja estrutura tende para o modelo do cinema narrativo - e o pouco controle que o realizador possui durante as filmagens podem ser lidos como desvantajosos para o documentarista, o próprio autor aponta para a liberdade interpretativa que jaz subentendida, e que pode ser trazida à tona durante a montagem do documentário.

“What the documentary director loses in missing the suspense of a plot, he gains in his freedom to edit his films in an original and expressive way. He is not tied by the strict chronology of events laid down by a set story, but can present facets of his theme and alternations of mood in the order and tempo (sic) he chooses”.<sup>48</sup>

Ken Dancyger também compartilha deste entendimento de que a montagem no domínio do

---

<sup>46</sup> Amiel, 2011: 11-13

<sup>47</sup> Orson Welles, citado em Bazin, Andre. *Orson Welles*, Paris, Le Cerf, 1972 (*apud* Amiel, 2011: 12)

<sup>48</sup> Reisz, 1966: 124

documentário é essencial na emanação do filme, e de que ela é ainda mais determinante no documentário do que na ficção:

“The documentary is found and shaped in the editing. (...) In the documentary sequence (...) the editor has a crucial and creative function. Given the goals of the documentary, that function gives the editor more freedom than the editing of a dramatic film” (2010: 327).

Fernão Ramos (2000), é crítico em relação a essa postura que dá “amplo destaque para o trabalho de selecção e montagem que [o realizador] desenvolve com as imagens que coleta”. Tal postura seria uma influência da predominância, na actualidade, do discurso pós-estruturalista, que dá ênfase à “negação da possibilidade de uma representação objectiva do real”, e que por isso assenta-se na “fragmentação da subjectividade” como “ponto de fuga ético”. Logo, a reflexividade do sujeito seria um recuo indispensável na “articulação da representação”: “é ético mostrar o processo da representação; não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta”. Ramos considera que a “fragmentação subjectiva como saída ética” para a “representação totalizante” é um “parâmetro relativamente pobre” para julgar o documentário.

Reisz considera que não há sentido, no documentário, em separar a atividade da escrita, da realização e da edição/montagem, e em especial as duas últimas, uma vez que tais atividades seriam apenas dois estágios de um mesmo processo criativo, em que as habilidades do realizador enquanto tal revelam-se em sua habilidade de montar o filme, e assim estabelecer a sua interpretação da realidade do material filmado (1966: 125). Entendemos tal consideração de Reisz não como a obrigatoriedade de que o realizador deve ser aquele que faz o trabalho técnico da edição, mas sim o trabalho conceitual da montagem do material bruto, acompanhando o trabalho técnico do editor.

Um exemplo desta relação entre realizador e editor, e que também exemplifica de modo mais explícito a maneira pela qual o sentido do documentário emerge de sua edição, é o trabalho de Robert Flaherty em *Louisiana Story*, que foi editado por Helen Van Dongen. Este texto a seguir é de autoria da editora.

“For *Louisiana Story* we did not have a shooting script indicating what individual scenes to shoot or where to place them in the final story. Instead we had a visually and cinematically written script, the main aim being that the story be readable. To cover this sequence an enormous amount of miscellaneous material was shot (...). Such a great quantity and variety of material, all temporarily filed under the heading “scenes for introduction” (...). At the first screening all this material looks incoherent. Where, in this welter, is the main theme that must be developed? The editor had no precise shooting script to follow (...). The editor has to discover and disclose the director’s design (...)”.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Citado em Reisz, 1966: 136-137

A título de comparação, reproduzimos o relato de Albert Jurgenson, editor do filme *A vida é um Romance* (1983), realizado por Alain Resnais<sup>50</sup>:

“No caso de filmes concebidos e planejados de forma tão precisa, as escolhas de montagem limitam-se a pouca coisa. No caso, acho que apenas invertemos uma sequência ou duas, coisas mínimas. Tanto mais que é no fim de contas um filme muito homogêneo, para minha grande surpresa”.

Embora, como admita Amiel (2011: 11), o cinema moderno tenha dissolvido várias das ideias preconcebidas forjadas ao longo da história do cinema a respeito de regras da narrativa e da montagem, o autor considera difícil que o “esqueleto” de um filme (seja ele ficcional ou documental) possa prescindir de um argumento em torno do qual a filmagem orbita, e ser vislumbrado completamente na mesa de montagem ou na ilha de edição.

Também encontramos ecos desse pensamento em Vertov: “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”<sup>51</sup>.

Outra passagem de Reisz corrobora esta ideia, desta vez a respeito do documentário, quando o autor afirma que “more than with the fiction film, the editing process must begin long before the film reaches the cutting rooms”, e completa com as palavras de Paul Rotha, em *Documentary Film* (1936).

“No skill of cross-reference will add poetic imagery to your sequence if you have been unaware of your images during shooting. Your film is given life on the cutting-bench, but you cannot create life unless the necessary raw stuff is to hand. Cutting is not confined to the cutting-room alone. Cutting must be present all through the stages of production—script, photography and approach to natural material—finally to take concrete form as the sound is added” (1966: 125).

Se parece à primeira vista que tal declaração contradiz o que foi anteriormente colocado, por outro lado é preciso sublinhar que o fato de acreditarmos na suma importância da montagem como momento catalisador do filme documentário, tal não nos leva a pensar que não seja necessário, ou no mínimo recomendável, que o realizador tenha em mente o “norte” pelo qual se guiará, o objetivo do seu filme: lugares que precisa ir, pessoas que precisa encontrar, situações que corroboram ou ilustram seu pensamento; e ainda a maneira como pretende montar seu filme, atentando para a necessidade de cenas de cobertura, de planos que contextualizem o ambiente, de grandes planos para possíveis *inserts* ou para uma montagem poética (mesmo que o filme em si possua uma estrutura global narrativa ou descritiva). Enfim, a liberdade que o documentário encontra na mesa de montagem deve-se muito mais àquilo que não se pode prever ou controlar durante sua realização, e à infinidade de

---

<sup>50</sup> Amiel, 2011: 96

<sup>51</sup> Vertov, Dziga. *Extrato do ABC dos Kinoks (1929)*. In Xavier, Ismail. *Op. cit.*, p.263.

situações a que o mundo nos apresenta, do que à ausência de um *leitmotiv* que impulsiona a própria feitura do filme.

Ramos (2000) alerta para o fato de que, apesar de que “propostas contidas no cine-olho vertoviano estão por inteiro voltadas para o explorar dos efeitos da montagem cinematográfica, como forma de construção”, Vertov também enfatizava a importância de captar “a vida de improviso”, com tomadas voltadas “para o acaso e para a indeterminação”. Ramos argumenta que o “pensamento contemporâneo, no entanto, ao enfatizar a concepção enunciativa contida no método do cine-olho, deixa em completo esquecimento” este conceito da “vida de improviso”, que seria responsável por “fornecer o diferencial estilístico ao trabalho de montagem, proposto pelo cine-olho”. Ramos considera esse ponto uma contradição do cinema contemporâneo que “questiona e tematiza o posicionamento subjectivo”, mas que “tem certa dificuldade em lidar com esta evidência”. Por outro lado, como já mencionamos anteriormente, os cineastas do direto norte-americano apostam nesta captura da “vida de improviso”, mas negam a montagem criativa.

A montagem dos filmes no modo observativo e no modo participativo também são bastante diferentes, conforme citamos anteriormente. Dancyger sublinha a importância da montagem na concretização dos pressupostos do cinema de intervenção:

“As the movement gathered steam, *cinéma vérité* filmmakers also used intentional camera and sound mistakes [in the final edition], acknowledgments of the filmmaking experience, to cover for losses of continuity (...) The audience, after all, was watching a film, and acknowledgment of that fact proved useful in the editing. It joined audience and filmmaker in a moment of confession that bound the two together. The rough elements of the filmmaking process, anathema in the dramatic film, became part of the *cinéma vérité* experience; they supported the credibility of the experience” (2010: 110).

Finalizamos esta seção com uma consideração de Bresson (2000: 23-4):

“O meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas e pelos objetos reais que utilizo, que são mortos na película mas que, dispostos numa certa ordem e projetados num ecrã, reanimam-se como flores na água.”

### **3.2.3 A Montagem em Amiel e os Modos do Documentário em Nichols: tentativa de correlação**

Uma vez expostos os conceitos de montagem na concepção de Vincent Amiel, e as diferentes abordagens do formato do documentário para Bill Nichols, pretendemos, nesta seção, relacionar os conceitos de um e outro autor em busca de pontos que se aproximam ou se afastam. Com isso, pretendemos avançar na análise dos métodos do discurso do

documentário, e de que modo a montagem auxilia na concretização dos diferentes modos do documentário que Nichols define.

Conforme constatamos, Amiel sugere três grandes tipos de montagem: a narrativa, a discursiva e a de correspondência. Façamos uma breve recapitulação das definições do autor. A montagem narrativa é, de longe, a mais comum no cinema de ficção, e privilegia a continuidade e a linearidade de raciocínio, a clareza e a fruição passiva do espectador. Ela exalta o cinema como um meio de se contar histórias. A montagem discursiva, como o próprio nome já sugere, trabalha com o discurso: ela aposta na emanção epistemológica de significados através do conflito da justaposição de imagens, com base no conteúdo do plano. É uma montagem objetiva, proposital. Neste sentido, é a montagem mais adequada ao propósito documentário, no sentido clássico do gênero, que busca evidenciar um entendimento sobre um tema, situação, fato histórico. A narrativa, entendida aqui como a propriedade inerente a qualquer exposição discursiva, funciona como um suporte na montagem discursiva. Já a montagem de correspondência também é descontínua, tal como a discursiva. Ela está em busca de conexões mais ligadas à forma que se pretende do filme do que ao conteúdo indexical do plano. Ela não aponta, não dirige, mas antes, sugere possibilidades estéticas que emanam do filme como um todo.

Lembramos que, assim como os diferentes modos do documentário (expositivo, observativo, participativo, reflexivo, poético e performativo) podem coexistir dentro de um mesmo filme, assim também acontece com a montagem, que pode fazer o uso variado de ritmos e formas em diferentes sequências, mesmo que uma ou outra forma predominem.

Encontramos ecos da montagem narrativa principalmente no modo observativo, mas também no modo expositivo. O modo observativo, que obedece a um critério de não-interferência nas filmagens mantido também na montagem, não permite que a narrativa seja ativamente construída por um ordenamento que não corresponda à sua ordem de filmagem original. A força narrativa deve vir do potencial de índice que se encontra dentro do plano. As imagens contam a história por si próprias, sem o dedo do realizador ou do editor. Trechos ou cenas que denunciam a presença do realizador são cortados, para dão a ilusão de que a câmera sempre esteve ali (mas que, ao mesmo tempo, deseja “não estar ali” perante o espectador). Existe a mediação, mas ela não quer ser identificada pelo espectador, pois isso pode quebrar a sensação de objectividade pretendida. A montagem no filme observativo deve respeitar a cronologia dos fatos. Portanto, consideramos que seu princípio é narrativo: transparência, mimese, evidência. Apesar de terem-se inspirado em Vertov, os documentaristas do observativo só o fizeram no processo de filmagem. Para o cineasta russo, o princípio da não-interferência só ia até a mesa de montagem. Neste processo final, o filme tomava corpo. Os “intervalos” construíam o filme, buscavam a relação entre os planos. O som também recebia um tratamento criativo, baseado no assincronismo e no seu poder de evocar sensações. É por

isso que Amiel cita Vertov, e o cinema soviético em geral, como exemplos da montagem discursiva.

Já no modo expositivo, os ecos narrativos devem-se a uma representação do mundo histórico que se pauta mais pela retórica do que pela estética (Nichols, 2010: 167). Neste tipo de documentário, a montagem vai primeiramente em busca da continuidade dos argumentos ou da perspectiva apresentada, mesmo que para isso subverta, em alguns momentos, a continuidade espaço-temporal para reafirmar seus propósitos. Nichols chama este tipo de montagem de “evidentiary editing” (idem: 169). Isto mostra que o modo expositivo também faz uso da descontinuidade e justaposição de imagens próprias da montagem discursiva, o que não invalida, no nosso ponto de vista, a presença da montagem narrativa nestes filmes enquanto possível estrutura geral do filme.

A montagem discursiva é também encontrada nos documentários expositivos e em parte nos participativos e reflexivos. Porque visa à construção de um discurso sobre o mundo, é uma montagem de uso privilegiado no documentário, e acreditamos que seja largamente utilizada em várias das modalidades documentárias. No modo expositivo, sua presença é sentida principalmente no uso daquilo que Nichols chama de “evidentiary editing”, e que nós traduzimos por “edição probatória”, isto é, que serve de prova. O que percebemos aqui é um conflito entre os dois autores, Nichols e Amiel. Para Amiel, esse recurso de conflito por justaposição é típico da montagem discursiva; Nichols considera, entretanto, que a “evidentiary editing” visa à continuidade do argumento ou perspectiva apresentados (o que pode ser visto como uma técnica da montagem narrativa), mas que, com vistas ao avanço da história ou à sustentação de um argumento, pode sacrificar essa continuidade espaço-temporal.

Os modos participativo e reflexivo caracterizam-se por privilegiarem aspectos subjetivos do encontro do realizador com a realidade histórica, com as pessoas reais que habitam esse mundo, com o próprio *modus operandi* do fazer cinematográfico, e com as relações que emanam dessa realização, até mesmo frente ao espectador anônimo. O documentário participativo, por exemplo, está justamente expondo a maneira como se constrói o discurso durante o seu encontro com seus personagens. Através da exposição do conflito, o realizador encara o processo de construção do próprio discurso. A inserção da sua posição como elemento catalisador é uma espécie de “enxerto” que obriga o espectador a repensar a naturalidade com que recebe a informação.

De modo semelhante ao participativo, o modo reflexivo também expõe suas “entranhas fílmicas”, diante dos quais o espectador compreende o caráter artesanal e antinatural do filme, talvez ainda mais do que no participativo, pois no reflexivo ele é conclamado a sair de sua posição passiva e olhar para si, e para o seu papel de espectador. O acesso à realidade será sempre restrito, não só por causa da presença da câmera, mas mesmo no dia-a-dia.

Temos sempre um acesso limitado às respostas que buscamos sobre o mundo, aos fatos. A nossa visão de mundo está por vezes condicionada à nossa classe social, nossa geração, nosso gênero, nossa sexualidade, nossa origem nacional, nosso grupo étnico. O modo reflexivo quer nos alertar para isso, e para o fato que os filmes também são carregados de ideologia.

Esses dois modos, assim como o modo performativo, podem, no entanto, utilizar-se de técnicas típicas da montagem de correspondência, justamente porque trazem consigo esse olhar subjetivo sobre o mundo objetivo. Eles possuem uma maior liberdade na montagem, porque o seu olhar sobre o mundo também é mais livre.

A montagem de correspondência e o modo poético são praticamente sinônimos, grosso modo. Em ambos, busca-se encontrar um mundo que não está evidente, mas que precisa ser construído a partir de ligações formais, associados numa profusão de colagens descontínuas, que não buscam o inteligível, mas o sensível. Ambos os conceitos encontram ecos nas vanguardas estéticas. Neles não se pretende contar histórias, investigar dramas pessoais ou estabelecer verdades empíricas. Preferem investir o potencial dos sons e das imagens para transmitir sensações, possibilidades. O modo performativo também se utiliza das técnicas da montagem de correspondências, mas, ao contrário do modo poético, mantém um “pé na realidade”. Ao enfatizar a subjetividade do sujeito e ir em busca da realidade histórica a partir de um ponto de vista pessoal, ela tanto enfatiza o poder sugestivo quando o poder demonstrativo da experiência como corporificação do saber. É a partir daí que se constrói um significado e uma relação entre o particular e o geral, o pessoal e o social. E para isso ela precisa servir-se da montagem discursiva, que no confronto estabelece a síntese.

Em suma, podemos dizer que há uma maior ligação entre a montagem narrativa e o documentário observativo, mas que ela também é sentida no modo expositivo; entre a montagem discursiva e o documentário expositivo, que também faz uso da continuidade narrativa; entre a montagem de correspondência e o documentário poético. Os modos performativo, participativo e reflexivo, por trazerem misturadas a subjetividade e a objetividade como formas de elaboração do seu ponto de vista, possuem também maior liberdade no uso das diferentes técnicas de montagem, e por isso podem trazer elementos dos três tipos de montagem em diferentes momentos do filme com mais frequência do que nos outros modos.

## 4 Conclusão

Na conclusão deste trabalho faremos uma análise do nosso documentário *Filmes de Papel*, tendo como base principal as considerações de Vincent Amiel acerca da montagem e as designações de Bill Nichols a respeito das diversas modalidades do cinema documentário. Faremos uma análise do nosso documentário a partir das sequências que integram o filme.

### a) *Sequência Um - A viagem e o Primeiro Encontro*

No início do documentário, apresentamos cartelas iniciais que contextualizam nosso envolvimento com o nosso personagem, Hamilton Correia, colecionador de cartazes. O texto informa a relação de longa data da realizadora com seu “personagem”, como ela o conheceu, como mantiveram contato, até o momento em que ela, junto com sua equipe, viaja até Salvador, capital da Bahia, Brasil, para conhecer Hamilton e sua atividade de colecionador.

Sucede-se a isso a viagem da equipe para a cidade-locação, até o Encontro no aeroporto entre a realizadora e o captador de som com o fotógrafo. Eles saem do aeroporto e vão para o centro da cidade: vemos uma praia, que é a topografia mais característica de Salvador, a seguir a câmera na mão num “travelling” passeia por muros e casas, até chegarmos no condomínio residencial onde mora Hamilton Correia.

Esta primeira sequência é narrativa, do ponto de vista da montagem, e participativa, do ponto de vista da “metodologia” do documentário. É narrativa porque conta a história de forma linear, busca situar o espectador de forma clara e objetiva (saímos de Brasília e de Recife e fomos para Salvador fazer um filme), segue a cronologia dos fatos, ainda que com várias elipses espaço-temporais, e faz uso do *raccord* em especial na cena do Encontro entre a equipe, no aeroporto, com a simultaneidade do áudio e vídeo, usando a técnica da *split screen*.

E a sequência é participativa porque insere a equipe “dentro” do filme, deixando em evidência sua participação no filme como elemento catalisador, instigador. Ela mostra os caminhos percorridos para que a realização do filme se torne possível, e insere o processo de produção na “diegese”, se é que podemos utilizar este termo no cinema documentário. Se o cinema documentário promove o encontro do “Eu-Realizador” com o “Outro-Ator Social”, neste documentário há também o Encontro do filme dentro de si mesmo. Por revelar o caráter de “artefato” do filme ao inserir na sua montagem final aspectos que poderiam ser elididos, sem prejuízo do objetivo maior do filme (que é conhecer Hamilton e seus cartazes), podemos dizer que esta sequência também é reflexiva.

b) *Sequência Dois - O Segundo Encontro (a Equipe e o Personagem)*

Consideramos que a segunda sequência do filme começa quando encontramos com Hamilton pela primeira vez. Ele nos surpreende no térreo do condomínio, e a realizadora apresenta a equipe para ele. Subimos até seu apartamento, e lá ele nos conduz diretamente para o cômodo onde guarda seu acervo de cartazes. A presença da equipe ainda se faz sentir: ouvimos a voz da realizadora num diálogo com Hamilton, vemos seu reflexo no espelho, uma câmera filma a outra. A alternância entre as câmeras, que possuem diferentes janelas, quebra a continuidade visual e evidencia a presença da equipe. O modo dominante é participativo.

A montagem diversifica-se levemente. Existe a continuidade cronológica na apresentação dos fatos, muito embora isso talvez não seja evidente para o espectador. Essa continuidade visa mostrar como foi a resposta de Hamilton à nossa chegada: a ansiedade em mostrar o acervo (algo que fora previsto pela equipe). Nas cenas em que Hamilton nos conta sobre seu trabalho como coordenador da página de cinema do jornal, há uma série de cortes, que foram feitos em prol da continuidade narrativa daquele depoimento em especial, e em prol da inteligibilidade do depoimento. Talvez pelo nervosismo, talvez pela idade avançada, Hamilton teve muita dificuldade em contar a história de modo linear. Durante a montagem, sentimos a necessidade de “ajuda-lo” a clarificar o depoimento em prol da narratividade.

Quando Hamilton nos fala do programa de TV em que entrevistava personalidades do cinema, realizamos um “enxerto” de fotografias de Hamilton sentado em frente a uma parede com vários cartazes. O espectador ainda não sabe que local é aquele. Porque Hamilton está sentado e vemos a realizadora a filmá-lo, esta sequência parece uma espécie de reconstituição, só que com Hamilton no lugar do entrevistado. Consideramos esta montagem como discursiva por seu princípio de transmissão demonstrativo, e proposital, de dar a ideia de (re)construção do passado de Hamilton através do “enxerto” das fotografias.

Nesta sequência do quarto do acervo é quando Hamilton nos mostra os cartazes pela primeira vez, e quando realizamos a primeira montagem com o áudio dos respectivos filmes que os cartazes ilustram. Essa montagem como um todo é discursiva, pois buscamos fazer uma associação entre o filme através da evidência do cartaz em plano-detalle (ou grande plano) com o trecho do áudio. Os cortes, porém, entre as imagens de Hamilton e os planos-detallhes é narrativa, pois preservamos o *raccord* de tempo, buscando a continuidade e a cronologia da filmagem (na ordem em que ele foi-nos mostrando cada cartaz).

Por outro lado, acreditamos que ao evidenciarmos os cartazes e respectivos filmes através do áudio, saímos da “realidade” e entramos rapidamente na diegese de cada filme ilustrado, de cada filme “emoldurado”, mesmo que durante oito ou dez segundos. Então pensamos que na edição dos cartazes com os filmes, buscamos associações poéticas, formais, que transportem

o espectador para outro mundo, o mundo do cinema. Já não vemos mais nem Hamilton, nem a equipe, mas somos transportados para dentro de cada um daqueles filmes, especialmente pelo poder que o som tem de evocar a memória (caso o espectador já tenha visto o filme) ou a imaginação (caso não os tenha visto).

Após a história do programa de TV, encerramos a primeira sequência. O projetor de filme que aparece quase como uma alegoria fantasmagórica, uma metalinguística, lembra-nos que estamos a ver um filme (modo reflexivo), que é ele próprio um filme sobre filmes, sobre cinema. A metalinguagem continua na próxima sequência. A montagem é discursiva.

#### *c) Sequência Três - O momento da entrevista*

Nesta sequência, que também foi filmada durante nosso primeiro Encontro com Hamilton (assim como a sequência anterior), o depoimento de Hamilton nos dá três informações, ou três histórias: o primeiro contato com o cinema; como era a programação do cinema e a importância do cartaz na época em que ele era criança; e qual é, para ele, o papel do cartaz. Essa entrevista também foi editada de forma a tornar mais claro o depoimento de Hamilton para o espectador. Buscamos o *raccord* de sua fala para torna-la mais compreensível, devido ao fato de que às vezes Hamilton divagava em suas lembranças. Também criamos uma continuidade relativa ao tema: o cinema e o cartaz. As diferenças de enquadramento denunciam o corte espaço-temporal entre as três histórias. Consideramos que nessa parte a montagem é em parte narrativa, quando propõe a continuidade da fala e do tema, e também discursiva, porque quando Hamilton fala, já ao final, do papel do cartaz, ilustramos a sua fala com imagens de cartazes, e no início também, quando ele fala dos filmes de cowboy. A estética do enxerto é demonstrativa, características desse tipo de montagem (Amiel). Na perspectiva de Nichols, no entanto, essas cenas do enxerto poderiam ser classificadas como “evidentiary editing”, ou para este caso específico, “ilustrative”.

#### *d) Sequência Quatro: Cartazes de Cinema*

Nesta sequência não há entrevista, não há a voz *off* de Hamilton a nos contar ou a nos explicar nada. A sequência acaba por ser ilustrativa de sua fala anterior, do potencial simbólico do cartaz. O uso do som, no caso do áudio dos filmes, é sincrónico e relacionado a cada cartaz, e poderia ser visto como meramente ilustrativo. Entretanto, acreditamos que seu impacto no filme vai muito além disso.

Em conjunto, os áudios dos filmes promovem uma orquestra “esquizofônica”, composta por sons que, extraídos de sua fonte original, são ressignificados ao adentrarem na “paisagem sonora” do documentário, até então ocupada principalmente pela voz de Hamilton, por seus depoimentos que nos falam de uma realidade histórica. A tal orquestra “esquizofônica” abre os caminhos da imaginação na mente do espectador, e o transporta para longe do

documentário. Ela não serve para “sonorizar” os cartazes, não deve ser ouvida como índice, mas sim como uma nova possibilidade estética e dramática da montagem, como um símbolo em uma nova acepção. E isso é possível porque o áudio, arrancado do filme de origem, torna-se um “objeto sonoro”, e jamais poderá, a partir daí, ser usado de forma naturalizada<sup>52</sup>.

Consideramos, portanto, que essa sequência, apesar de apresentar um *raccord* de continuidade entre os cortes, deve ser considerada mais por seu caráter alegórico, pela colagem do som ao filme, e por essa “orquestra esquizofônica” que sugere todo um universo dramático, sendo por nós considerada como montagem de correspondência. Do ponto de vista do documentário, estaria ligada ao modo poético, porque aposta no potencial criativo do uso do som.

#### e) *Sequência Cinco - A Exposição de Cartazes e o Cineclubismo*

Nesta sequência voltamos a ver a equipe em interação com Hamilton, neste que é o terceiro Encontro. Ele nos pergunta o que é que nós queremos fazer naquele dia. A realizadora convida Hamilton para ir ao cinema. Cortamos para uma cena externa, dentro de um carro que o próprio Hamilton dirige. Até aí, a abordagem é claramente participativa, e a montagem, apesar dos lapsos de tempo, é linear e busca deixar claro os caminhos que nos levaram até a exposição.

Quando chegamos na Universidade Federal da Bahia, onde funciona o cinema que abriga a exposição permanente de cartazes de Hamilton, ouvimos em *off* o seu depoimento sobre sua atividade cineclubista no Clube de Cinema da Bahia, nos anos 50. Seu depoimento tem o caráter de história oral, e foi gravado durante o primeiro Encontro, na sala do seu apartamento. A montagem da voz *off* sobre a exposição é associativa, pois busca relacionar a ideia do cineclubismo (visionamento de filmes) à exposição (visionamento de cartazes de filmes). Quanto daqueles filmes Hamilton não teria visto durante as sessões no clube de cinema, há mais de 50 anos? Esta montagem seria, portanto, discursiva.

---

<sup>52</sup> “Esquizofonia” e “paisagem sonora” são conceitos criados por Murray Schafer, pesquisador canadense cujas publicações nos anos 60 abrem novas possibilidades do uso do som em várias esferas da comunicação. Suas principais publicações são “O Ouvido Pensante” (São Paulo: Ed. Unesp, 1991) e “A AFINAÇÃO DO MUNDO” (São Paulo: Ed. Unesp, 1997). “Paisagem sonora” seria “qualquer campo de estudo acústico” (1997: 23), “ambiente sonoro” (idem: 366), composto por vários tipos de som, de diversas fontes (humana, animal, musical, sintética, maquinal, natural), e que é particular em cada local (1991: 285). Já “objeto sonoro” é um conceito criado pelo músico Pierre Schaeffer, e é “objeto acústico para a percepção”, que surge uma vez que o som é separado de sua fonte de origem (citado por Schafer: 1997, 366). Esse “objeto sonoro” dissociado pode então ser utilizado para outros fins. Schaeffer utilizou-os na música concreta. O conceito de “esquizofonia” tem muito a ver com o de “objeto sonoro”, e refere-se à separação do som de sua fonte sonora, por meio de gravação ou reprodução (Schafer: 1997, 171). Utilizei tais conceitos no meu documentário “Sons do Centro” (experimental, 11’, 2006), com o qual obtive o diploma de Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo na Universidade Federal de Goiás, em 2006, juntamente com o trabalho escrito, intitulado “Sons do Centro - Documentário Audiovisual sobre a Paisagem Sonora do Centro da Cidade de Goiânia”.

Ainda mais uma vez vemos a interação entre a equipe e Hamilton, quando ele leva o cartaz do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* para a mesa em que estamos sentados. Nesse momento, estávamos à espera de poder entrar na sala de cinema para gravarmos com Hamilton. A espera durou cerca de meia hora, e num dado momento ele se pôs a mexer nos cartazes expostos. Essa cena é um flagrante desse momento.

#### f) *Sequência Seis - Estética Soviética*

Damos um salto no tempo e no espaço e entramos de volta ao apartamento de Hamilton. Ele agora nos mostra cartazes soviéticos, tanto de filmes soviéticos quanto de versões para filmes americanos. Esta é a quinta montagem de cartazes que mostramos no documentário, e é um pouco diferente das outras porque nelas o mergulho no universo dos cartazes é maior, pois na maior parte da montagem não há cortes entre a “diegese dos cartazes” e a realidade de Hamilton. É um *continuum* de cartazes, que são vistos pela câmera com bastante movimento, com foco nos detalhes, nos olhos e rostos das figuras desenhadas, com atenção à direção do olhar que o próprio cartaz propõe. No penúltimo cartaz, a câmera faz um longo *zoom in* em um grande círculo vermelho, através do qual ligamos o próximo cartaz, que começa num grande plano de uma circunferência. Ao fazer um *zoom out*, revela-se um redemoinho de letras, rodeado por grandes edifícios que acentuam a perspectiva de funil, e uma mulher que parece cair no meio do redemoinho. É o cartaz de *The man with a movie camera*. Logo em seguida, temos o cartaz do filme *007 - From Russia With Love* (1963), dirigido por Terence Young (EUA). É o fim da sexta sequência, montada sob uma perspectiva de usufruto estético das imagens (montagem de correspondência), e temperado ao final com uma pitada de ironia (montagem discursiva) que relaciona a origem dos cartazes anteriores, soviéticos, com um cartaz de um filme dos Estados Unidos produzido no período da Guerra Fria.

#### g) *Sequência Sete - Pausa & Álbuns de Cartazes*

Segue-se a isso um momento de “pausa” no filme. Mostramos cenas a preto-e-branco de uma sala de projeção, e ouvimos o som da película se movimentando pelo equipamento. Vemos a imagem projetada, depois fotografias animadas de vários livros de cinema. Consideramos essa montagem como sendo de correspondência, mais solta, mais livre, preocupada em nos remeter somente ao *leitmotiv* do filme, que é apreço pela arte cinematográfica, através da união desses fragmentos que se ligam porque tratam do mesmo tema, o cinema.

Voltamos para dentro do apartamento de Hamilton. Vemos que ele manipula e organiza alguns livros numa estante, e que depois dispõe alguns no quarto do acervo. Diminui o áudio do filme correndo pelo projetor, mas um ouvido atento poderá ainda ouvi-lo. Hamilton entra em cena, através da voz *off*, contando-nos sobre como construiu seu acervo. Aqui já há uma relação de conexão ilustrativa entre o tema do depoimento e as imagens. A equipe encontra-se ausente, não os vemos nem os ouvimos já há um tempo. A montagem aqui é narrativa, e o

depoimento de Hamilton, que ao final dá sua opinião acerca do ato de colecionar, a questão da originalidade da obra, da importância do filme ou do cartaz, nos leva a crer que esta passagem possui um tom mais expositivo, pois o depoimento de Hamilton sobre o ato de colecionar é o depoimento de um especialista no assunto.

#### h) *Sequência Oito - Montagem de Cartazes e Diálogo Sonoro*

A próxima sequência começa com uma montagem do áudio do filme *Une Femme Douce* (1969), de Robert Bresson, sobre o cartaz tcheco. Do ponto de vista do uso do som, é uma das montagens mais interessantes. Aos 18:57, Hamilton mostra o cartaz do filme *Intermezzo* (1939). Seu depoimento é entrecortado pela voz de Leslie Howard no papel de Holger Brandt, e as pausas entre as falas de ambos é sincrônica e dá a ideia de que eles conversam entre si, Hamilton e o personagem Brandt<sup>53</sup>. Esse plano termina com a personagem de Bergman tocando o piano numa cadência forte. Ao som do piano, mescla-se o áudio do próximo filme, *Seconds* (1966, Dir. John Frankenheimer), onde temos a impressão de que muitas pessoas estão juntas num lugar só, fazendo muito barulho e algazarra. Um homem grita e uma mulher ri. No meio da barulheira, irrompe o barulho de tiros, que já é do próximo cartaz-filme (*The Killing*, 1956, Dir. Stanley Kubrick). Aqui o personagem de Sterling Hayden, Johnny Clay, diz a Nikki Arcane, interpretado por Timothy Carey, que com aquela arma ele “daria conta” (de matar ou alvejar) de um quarto cheio de pessoas. Através do som criamos um diálogo entre os filmes e entre Hamilton e os filmes, o que configura uma montagem discursiva. Agora já não é mais a equipe que participa do filme, é Hamilton e os cartazes que interagem entre si. A isso, segue-se uma pequena pausa, em que Hamilton manipula os cartazes silenciosamente.

#### i) *Sequência Nove - Montagem de Cartazes do Cinema Brasileiro*

Sétima e última montagem de cartazes. Aos 20h47, Hamilton lê o título do filme *S.O.S. Sex Shop*, ri e comenta: “- É brasileiro”, ao que o áudio do filme “responde”: “- Pois é. A dor de corno, é uma coisa que (...)”. Embora depois que o personagem continue falando a ligação não permaneça, a sucessão das falas dá uma noção de continuidade, de diálogo. Depois, com o cartaz do filme *Dona Flor e seus Dois Maridos*, retomamos o início do filme, e o próprio Hamilton remete a isso. Quando mostramos o cartaz do filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, acontece a mesma coisa que em *Intermezzo*. As pausas na fala de Hamilton encaixam com as pausas na fala do personagem do filme, enquanto ele lê o título para nós (embora aqui não haja a noção de diálogo, apenas de uma coincidência do tempo das falas). Em *Ganga Zumba, Rei dos Palmares*, um breve diálogo entre Hamilton e o fotógrafo Luca Barreto reforça o lado

---

<sup>53</sup> Hamilton: Ingrid Bergman, um dos primeiros filmes de Ingrid Bergman nos Estados Unidos... (pausa)

H. Brandt: Go on, go on! Why did you stop?

Hamilton (*imediatamente*): Cartaz argentino também (não editamos a duração da fala de Hamilton nem a duração do áudio do filme para criar este efeito. Elas se encaixaram assim na sua duração original. Talvez seja a esse tipo de situação que os realizadores/montadores se referem quando dizem que o filme documentário “monta-se” ou “revela-se” durante a montagem.

comerciante do colecionador. Há uma costura entre o áudio do último filme, *Menino de Engenho*, no qual ouve-se “-Tome conta de Santa Rosa [quinta de propriedade da família], promete?”, e o depoimento de Hamilton no qual ele relata que não há ninguém em sua família que se interesse pelo acervo de cartazes. Todas essas ligações são da ordem da montagem descritiva. A interação entre a equipe e Hamilton, para além do pequeno diálogo supracitado, entre Hamilton e Luca, é bastante clara: ele nos mostra os cartazes, comenta e fala diretamente com a equipe. Um corte e voltamos à sala, ao início do encontro, que finaliza o corpo do filme com uma auto-reflexão de Hamilton sobre sua atividade: “-Colecionador de cartazes de cinema... É uma figura exótica!”.

*j) Sequência Dez - Hamilton com a câmera filma a equipe*

Iniciamos com imagens em que a realizadora e o captador de som explicam para Hamilton como a pequena câmera High-8 funciona. Ele propõe “tirar uma fotografia” da equipe. A câmera principal (Nikon D90) permanece ligada o tempo todo. As câmeras filmam uma a outra. Evidenciamos o processo metalinguístico em curso quando montamos as duas imagens em conjunto, sobrepostas na *timeline*, para que elas possam ser vistas simultaneamente (*split screen*). Assim também criamos uma circularidade na montagem do filme, pois logo no início presenciamos o Encontro da equipe no aeroporto de Salvador, que também é montado dessa maneira simultânea. Ao fazermos o mesmo no final do filme, reforçamos a ideia de que o filme é um Encontro entre a equipe e o seu “personagem”. Ainda, expomos completamente a presença da equipe, responsável pelos emergências dos acontecimentos filmados, uma vez que foi a ida até a casa de Hamilton que deu origem ao documentário: as entrevistas e a proposta de ir ao cinema são os momentos em que esse processo fica mais visível. Assumir nossa presença diante da câmera, e sermos filmados enquanto filmamos, são formas de criar uma metalinguagem no filme. A montagem discursiva e o modo participativo são bastante claros.

*k) Sequência Onze - Na Sala de Cinema*

As imagens feitas dentro da sala de cinema acompanham os créditos finais do filme, e são as últimas imagens do documentário. Elas possuem uma função metalinguística, que remetem ao objetivo último do documentário e da função dos cartazes: levar as pessoas ao espaço do cinema por excelência, que é a sala escura, iluminada apenas pelo brilho do filme na tela de projeção. Aqui a montagem é discursiva.

Em suma, podemos dizer que o documentário *Filmes de Papel* constrói sua estrutura em cima da montagem discursiva e do modo participativo. No entanto, por vezes essa montagem discursiva dá lugar à montagem de correspondência, especialmente nas sequências de montagem dos cartazes com o áudio dos filmes, e, em menor grau, da montagem narrativa, que predomina na estrutura inicial do filme, ao buscar contextualizar a realização do filme.

O modo participativo faz-se sentir pelo uso de entrevistas, pela assunção da equipe frente à câmera, por sua interação com Hamilton e sua presença catalisadora. Há também ecos do modo reflexivo em algumas sequências, que evidenciam o caráter de artefato do documentário.

---

### **Filmes de Papel**

Documentário, 25'38'', Colorido/P&B, Digital, 2012

Realização, Produção, Montagem: Lígia Benevides

Câmera e Fotografia: Luca Barreto

Captação de Áudio e Câmera Adicional: Rodrigo Fernandes

Guião Inicial: Lígia Benevides, Luca Barreto e Rodrigo Fernandes

Músicas: "Kumasi Groove" & "Slow Heat", de Kevin MacLeod

Apoio: Circuito de Cinema Sala de Arte (Salvador/BA), Nova Filmes & Studio 13 (Brasília/DF)

### Especificações Técnicas

Câmeras: Nikon D-90 e Sony High-8

Programa de Edição/Finalização: Adobe® Premiere® CS6

Formato Final: Digital (MPEG2)

Tamanho aproximado: 2GB

Vídeo: NTSC, 1280x720p, 24fps, 16:9 (widescreen)

Áudio: 384 kpbs, 48kHz, 16 bit, Stereo

# 5 Referências

## 5.1 Bibliografia

ALEA, Tomaz Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. Tradução de Itoby Alves Correia Jr. São Paulo: Summus, 1984.

AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. 1ªed. Lisboa, Ed. Texto & Grafia: 2011.

AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York, Oxford University Press: 2007, p.3.

AUMONT, Jacques & Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BALÁSZ, Béla. *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. London, Dennis Dobson Ltd.: 1952.

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DANCYGER, Ken. *The technique of film and video editing: history, theory, and practice*. 5<sup>th</sup> ed. Oxford, Focal Press: 2010.

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

GANCHO, Cândida Vilarés. *Como analisar narrativas*. Série Princípios. 9ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.: 2002.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico* (artigo). In Fidalgo, António e Serra, Paulo (orgs.). *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO - Volume 1*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005. [Versão Eletrônica, disponível em [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas\\_vol\\_1.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf)]. Acessado em Outubro de 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é Documentário?* (artigo). In Ramos, Fernão Pessoa e Catani, Afrânio (orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2001, pp. 192/207.

REISZ, Karel. *The technique of film editing*. London, Focal Press: 1966.

ROCHA, Glauber. *Di (Das) Mortes*. Texto mimeografado, distribuído na sessão do filme em 11/03/1977, na Cinemateca do MAM. [Versão Eletrônica, disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>. Acessado em 10 de outubro de 2012.

SAPINO, Roberta. *What is a Documentary Film: Discussion of the Genre* (artigo). Berlim: Freie Universität, 2011. [Versão Eletrônica, disponível em [http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/hoenisch\\_sapino.pdf](http://www.jfki.fu-berlin.de/academics/SummerSchool/Dateien2011/Papers/hoenisch_sapino.pdf)). Acessado em Outubro de 2012.

SCHAFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

\_\_\_\_\_. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

VERTOV, Dziga. *Nós: Variação do Manifesto (1922); Resolução do Conselho dos Três (1923); Nascimento do Cine-Olho (1924); Extrato do ABC dos Kinoks (1929)*. In Xavier, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema - Antologia*. Coleção Arte e Cultura. Vol. Nº5. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, pp. 247-251.

## 5.2 Sites

*Filmografia de Glauber Rocha: “Di Cavalcanti, Di Glauber”*. Tempo Glauber. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/di.htm>. Acessado em 10 de outubro de 2012.

*Filmografia de Roque Araújo*. Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=025539&format=detailed.pft>. Acessado em 10 de outubro de 2012.

*Filmografia de Walter Murch*. International Movie Data Base (IMDB). Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0004555>. Acessado em 10 de outubro de 2012.

*Moderno Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa* (Versão Eletrônica). Disponível em <http://michaelis.uol.com.br>. Acessado em 17 de Outubro de 2012.

*Relatório - Restauração e Difusão Digital “A Idade da Terra”*. Tempo Glauber. Disponível em [http://tempoglauber.com.br/r\\_idade.html](http://tempoglauber.com.br/r_idade.html). Acessado em 10 de outubro de 2012.

*Reprises*. Do Próprio Bolso. Disponível em [http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1166:reprises&catid=51:cinema&Itemid=54](http://www.dopropriobolso.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1166:reprises&catid=51:cinema&Itemid=54). Acessado em 10 de outubro de 2012.

Tyson, Jeff. *Como funcionam os projetores de filme*. Como Tudo Funciona (How Stuff Works Brazil). Disponível em <http://lazer.hsw.uol.com.br/projetores-de-filmes2.htm>. Acessado em 10 de outubro de 2012.

## 6 Anexos

### 6.1 Ideias para as entrevistas

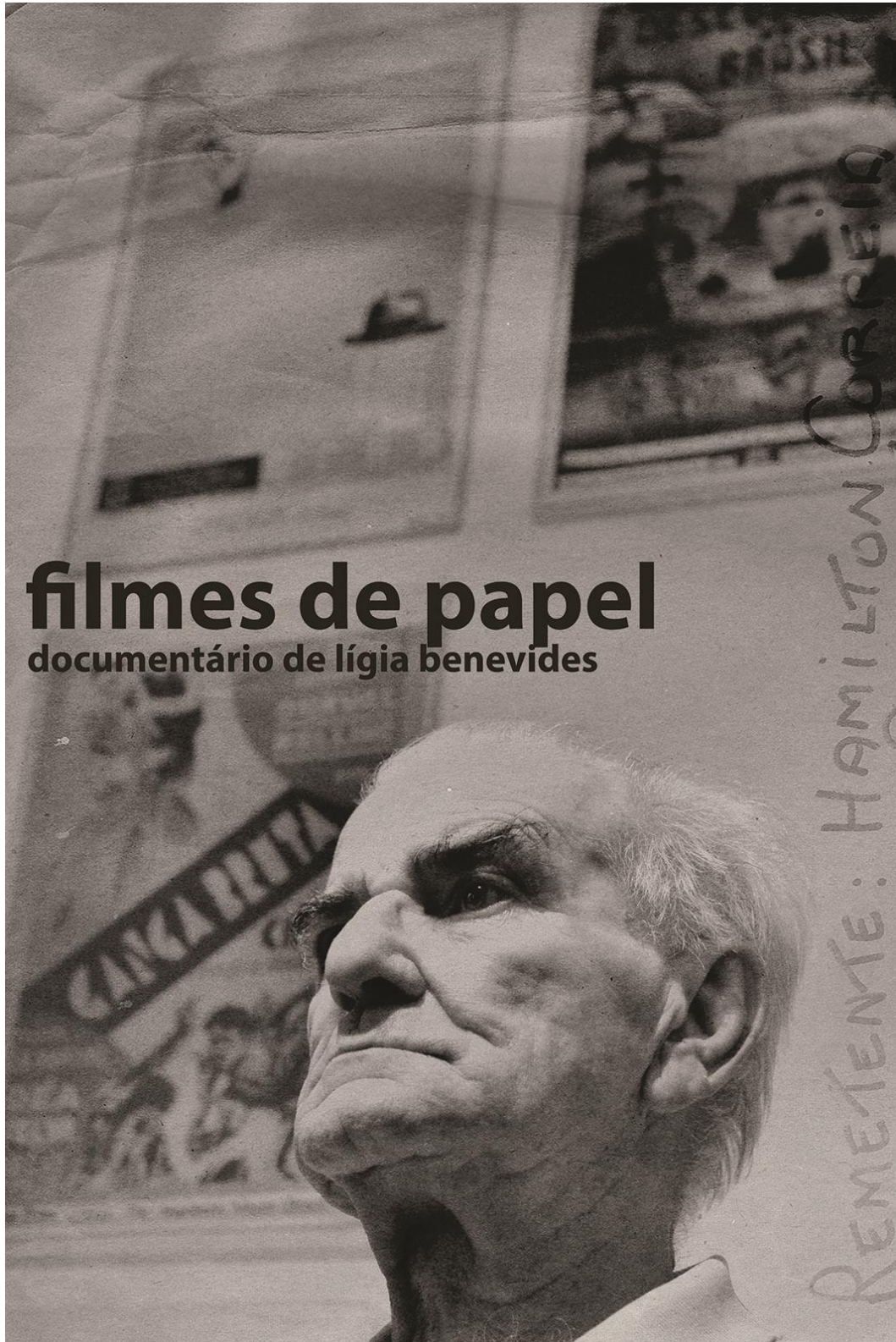
- História do Sentimento: textos de Walter Benjamin sobre o colecionador
- Os Eixos Temáticos da Coleção de Cartazes de Cinema: a história do cinema através dos cartazes: as diferentes visões sobre o exercício cinematográfico
- Câmera na mão de Hamilton Correia, o colecionador: será que ele pode tornar-se parte da equipe?
- A questão ética da representação: o homem vs a obra: o que vale mais?
- Quais os cartazes e filmes preferidos do seo Hamilton?
- Como é sua relação com a crítica de filmes?
- O que ele pensa de seu papel como colecionador? Suas motivações, suas frustrações, sua busca pelo acervo, a forma de preservação, a herança

#### O Ato de Colecionar (Walter Benjamin)

- O ato de colecionar implica em uma mudança de concepção em relação à utilidade do objeto: diversas formas de catalogação
- O colecionador retira o objeto de seu contexto profano, utilitário, e reinterpreta sua significação a partir de um sentido de completude que o próprio colecionador atribui;
- O que torna um cartaz colecionável para Hamilton?
- Um cartaz pode despertar a vontade de assistir a um filme, ou causar repugnância
- Às vezes o cartaz de um filme que você já viu e não gostou atrai a pessoa: ela o penduraria na parede?
- Às vezes o cartaz de um filme que você não conhece acaba parando na parede da sua casa
- Qual a fonte dos cartazes? Como começou a coleção? Qual a fonte da paixão pelo cinema?
- Como é a história do cinema do pai de Hamilton?
- Como foi o trabalho de Hamilton como jornalista e crítico de cinema?
- O cartaz na sala de exibição: função dos cartazes: cartazes diferentes para culturas diferentes
- Quando o colecionador retira o cartaz da sala de exibição, isto é, de sua função utilitária, ele insere o objeto cartaz em um contexto poético e estético, resignificando o material
- O hiato entre a produção e a exibição/distribuição foi diminuído com a chegada da era digital, tanto pela distribuição online não-autorizada, bem como com a venda de cópias não-autorizadas. Tudo isso transformou a indústria, e isso inclui o papel dos cartazes de cinema
- Qual a função do cartaz?
- Que diferenças podemos perceber entre os cartazes mais antigos e os mais recentes?

## 6.2 Material Gráfico

### 6.2.1 Cartaz



6.2.2 Capa do DVD

