UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES HUMANIDADES E LETRAS
CINEMA E AUDIOVISUAL

LAÍS LIMA PINHO

A CONSTRUÇÃO DA VOZ NO FILME DOCUMENTÁRIO ATRÁVES DA MONTAGEM - UM ESTUDO DE CASO DOS FILMES *SANTIAGO* E *PACIFIC.*

Cachoeira, Bahia
2014

LAÍS LIMA PINHO

A CONSTRUÇÃO DA VOZ NO FILME DOCUMENTÁRIO ATRÁVES DA MONTAGEM - UM ESTUDO DE CASO DOS FILMES *SANTIAGO* E *PACIFIC.*

Trabalho de conclusão de curso apresentado na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia como requisito para obtenção do título de bacharel no curso de Cinema e Audiovisual.

ORIENTADORA: ANA ROSA MARQUES ARAÚJO TEIXEIRA

Cachoeira, Bahia

2014

LAÍS LIMA PINHO

A CONSTRUÇÃO DA VOZ NO FILME DOCUMENTÁRIO ATRÁVES DA MONTAGEM - UM ESTUDO DE CASO DOS FILMES *SANTIAGO* E *PACIFIC.*

Trabalho de conclusão de curso apresentado na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia como requisito para obtenção do título de bacharel no curso de Cinema e Audiovisual.

15 de abril de 2014

BANCA EXAMINADORA

Profª. Ana Rosa Marques Araújo Teixeira

UFRB

Profª Angelita Maria Bogado

UFRB

Profª. Sandra Straccialano Coelho

UFBA

Cachoiera, Bahia

2014

Este trabalho é dedicado a Henrique.
À quem aquele adeus não pude dar.

AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente da UFRB por acreditar e constituir o curso de Cinema e Audiovisual numa cidade do Recôncavo Baiano. Aos funcionários, que trabalham duro diariamente para oferecer a melhor estrutura possível ao nosso curso. Aos colegas de curso, pelos anos vividos, as experiências compartilhadas, principalmente aos colegas de sala, da OCine 18 pela caminhada cinematográfica.

Aos Professores que participaram desta longa jornada: Amaranta, Ana Rosa, Angelita, Roberto, Adriano, Ana Paula, Cláudio Manoel, Marina, Danilo Scaldaferri, Cyntia, Danillo Barata, Guilherme Maia, Guilherme Sarmiento, Suzana, Fernando Rabelo, Rita e Fernanda.

Ás amigas e amigos que me acompanharam durante esses anos: Márcio, Roberta, Ivanir, Bruna Karine, Rafael Ribeiro, Raquel, Bruno, Diego, Elen, Gleydson, Lamonier, Mateus, Violeta, Bruna Castro, Henrique Falcão, Thaís, Thayane, Camila, Dany, Larissa, Leo Alex, Wendel, Lucas, Duda, Eudes, Wesley, Wendel Coelho, Clarissa e Fernanda.

Aos meus amados amigos: Lívia Milena, Evelyn, Luara, Leandro, Iasmin, Alequine e Ruy, pela irmandade, pela cumplicidade e acima de tudo pela paciência nesse momento de conclusão de curso.

Em especial à Lívia por sempre estar presente me apoiando (leia-se, aguentando). À Luara pela presença, mesmo que distante e por me ouvir nas horas mais dramáticas. À Angelita pelo apoio e amizade durante esses anos. À Ana Rosa pela confiança, paciência e os anos de monitoria e pelo aprendizado. E a Sandra, pela gentileza em aceitar ao convite para participar da banca.

À minha família, primordialmente à minha mãe, que sempre lutou para que eu pudesse ter a melhor educação que ela pode bancar. A meu pai por acreditar e incentivar os meus sonhos. Ao meu padrinho (in memoriam) Jorge, que me ajudou durante a graduação. Aos meus avós, tios, tias e primos, que mesmo sem saber direito do que se trata o meu curso me apoiaram e acham muito bacana ter uma cineasta na família.

SUMÁRIO

1 – Introdução 04
2 – A importância da montagem no cinema 09
2.1 A montagem no documentário 15
3 – A construção da voz no documentário 20
4 – Análise de *Santiago* 25
5 – Análise de *Pacific* 37
5.1 A narrativa do navio 38
5.2 Dos passageiros aos personagens 39
5.3 Uma camera na mão... 40
5.4 A voz do filme 44
6 – Análise comparativa..... 48
7 – Considerações finais 52
Referencias Bibliográficas 54

RESUMO

O trabalho aqui proposto, visa realizar uma investigação entre a montagem cinematográfica e a construção da voz no filme documentário. Selecionando dois filmes documentários brasileiros, do início da primeira década dos anos 2000. São eles: Santiago, 2007 de João Moreira Salles e Pacific, 2009 de Marcelo Pedroso. Partiremos da analise destes filmes, a pesquisa tem como objetivo central, investigar a relação dos diretores com o seu material bruto, os acordos e decisões estabelecidas durante a pós-produção do filme para a construção do discurso.

PALAVRAS CHAVE: documentário – montagem – voz do filme

ABSTRACT

The work proposed here aims to conduct an investigation of the film assembly and construction of voice in the documentary. Selecting two Brazilian documentary films, the beginning of the first decade of the 2000s. They are: Santiago, 2007 João Moreira Salles and Pacific, 2009 Marcelo Pedroso. We leave the analysis of these films, the research is mainly aimed to investigate the relationship of directors with its raw material, agreements and decisions made during the post-production of the film for the construction of discourse.

KEYWORDS: documentary – montage - voice

CAPÍTULO 1
INTRODUÇÃO

O cinema desenvolveu ao longo de sua história a responsabilidade da representação. Essa tarefa se torna mais acentuada no gênero do filme documentário, que tem em sua gênese, na década de 1920, a característica de tratar das coisas mundo, de um modo onde a verdade representada seja sua maior virtude. Seja por um viés etnográfico, contemplativo ou informativo.

A reflexão sobre a representação da verdade no documentário é algo que surgiu junto com o seu nascimento. No final da década de 20 na Rússia o jovem cineasta Dziga Vertov defendeu essa nova forma de fazer cinema, prezando pela veracidade das imagens. O escocês John Grierson foi o principal organizador do movimento do filme documentário na Inglaterra. Esse movimento proporcionou o fortalecimento de um modelo de documentário que está atrelado a transmissão de informação e instrumento de educação.

> Grierson era um reformista moderado, com formação universitária em filosofia moral e metafísica, que acabara de concluir uma especialização em ciências sociais e procurava os meios para colocar em prática um projeto de educação pública através do cinema. (Silvio Da-Rin, p. 55, 2006)

O autor Bill Nichols em seu livro *Introdução ao Documentário* vai dedicar um capítulo do seu trabalho para fazer uma categorização dos filmes documentários em tipos. No capítulo 6 *"Que tipos de documentários existem?",* Nichols elenca as modalidades de tipos existentes do filme documentário: O poético, que surgiu nos anos 20, e era estruturado com fragmentos do mundo, de modo que não tinha a obrigação de tratar o seu tema com especificidade. O expositivo também da década de 20, tratava didaticamente das questões do mundo histórico. O observativo, que surge na década de 1960, cuja proposta era contemplar as coisas do mundo sem interferência do cineasta. O modo participativo também dos anos 60, parte da interação entre cineastas e seus objetos. O reflexivo da década de 80, vai por sua vez por em questão a forma do filme. E por fim o modo performático, também dos anos 80, que prima em sua linguagem por aspectos subjetivos do discurso.

Essas modalidades elencadas por Bill Nichols permitem-nos classificar este ou aquele filme em alguma das suas categorias. Mas isso não significa que todo filme

documentário tenha que se encaixar em uma dessas modalidades. A partir da análise de alguns filmes podemos simplesmente perceber se eles se encaixam em uma categoria, alguma delas ou nenhuma.

Independentemente de qual seja sua modalidade representacional, todo filme documentário tem uma voz. Mas o que nos propomos estudar aqui é a construção do discurso do filme documentário, ou seja sua voz, - conceito também teorizado por Bill Nichols -, pelo processo da montagem cinematográfica. Nichols define a voz do filme como um aspecto que engloba inúmeras características, desde a concepção da ideia de determinado filme, as escolhas técnicas e estilísticas da produção como fotografia, tipos de enquadramentos, movimentação e posicionamento de câmera, manipulação de imagem e som até a montagem. E será justamente na etapa da montagem do filme que a análise será enfocada no presente estudo.

O fazer documental é uma ação que está sempre ligada ao *"risco do real"* (COMOLLI, p. 169, 2008), um filme documentário não é uma produção onde o diretor possa ter controle total da situação. O filme documentário está sujeito a todo tipo de interferências internas e externas, além da performance dos seus personagens que podem levar o filme a um outro rumo totalmente desconhecido pelo seu diretor e é preciso que o diretor esteja desprendido de sua ideia e disposto a desprogramar-se para que possa realizar seu filme.

Em 2007, o diretor João Moreira Salles lança o filme *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto.* O documentário é uma visão ensaística sobre a retomada das imagens realizadas em 1992, inteiramente rodadas em película 35mm. O filme contrapõe o ponto de vista do diretor sobre sua visita ao apartamento do seu ex-mordomo Santiago, para realização de entrevistas pro filme e sobre sua postura no *set* durante os dias de filmagens. Em um formato confessional, o diretor apresenta de maneira franca aspectos da produção do filme que certamente nunca seriam revelados caso o filme fosse finalizado no ano de 92, bem como seu posicionamento perante ao sujeito filmado.

No final do ano de 2008, os turistas do navio Pacific, realizavam o registro das imagens de sua viagem, que mais tarde seriam cedidas ao cineasta Marcelo Pedroso, para a realização do filme *Pacific (2009).* Um filme de dispositivo, onde a sua premissa se baseia na apropriação das imagens dos passageiros que registraram os dias de férias para a criação do filme. Em *Pacific* assistimos de forma distinta a viagem de fim de ano dessas pessoas, acompanhando-as desde o embarque no aeroporto à culminante festa de

réveillon. Embora esse não seja o primeiro filme dispositivo realizado no cenário nacional atual, certamente é um dos mais discutidos.

A proposta de analise dos filmes *Santiago* e *Pacific* busca estabelecer um dialogo sobre a construção da voz do filme através da montagem. Partindo do princípio de que esses filmes têm um forte embate entre cineastas x imagens, além do fato deles só se tornaram possíveis durante o processo de montagem, far-se-á uma analise comparativa que se propõe à reflexão da construção da voz do filme documentário, utilizando esses dois filmes que são também distintos. Em *Santiago* é possível ver claramente que o diretor está sempre presente demarcando o seu lugar, já no filme *Pacific*, não há de imediato o reconhecimento da presença do diretor ou sua colocação ou intervenção no filme. Esses aspectos também constroem a voz do documentário.

> "A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou pelo poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras." (Bill Nichols 2009, p. 73)

A pesquisa pretende investigar a construção da prática documental em relação ao processo de montagem, a partir da analise desses filmes e sua posterior comparação. Como os filmes sempre transmitem uma mensagem, a escolha do estudo da voz do filme é elementar para tentarmos estabelecer uma relação direta entre a intenção do realizador e o discurso que o filme reproduz. De maneira óbvia, é crível a existência de um aspecto fundamental que pode ser associado a construção da voz no filme, e é pela montagem, um dos momentos mas íntimos do filme com o seu autor, que iremos analisar tais filmes. É durante o processo de montagem dos filmes que os diretores irão intervir se colocando de maneira direta ou indireta na concepção do ponto de vista dos mesmos.

Desenvolveremos uma metodologia de estudo, baseada pelos teóricos e estudiosos do cinema documentário, para discutirmos a relação entre cineastas e sujeitos filmados, as escolhas dos diretores para a construção do discurso do filme documentário, especialmente no tocante à montagem. Como metodologia de analise do filme partiremos do principio aplicado pela disciplina "análise fílmica" criada pela

Université Paris-Sorbonne (Paris III), que trata-se de buscar nos filmes e não fora deles, as respostas para as perguntas que o próprio filme faz.

Nos inspiramos também no modelo de análise proposto pelo autor David Bordwell em seu livro *El arte cinematográfico: una indrotucción,* que propõe quatro perguntas para a investigação sobre o estilo do filme: *1. Determinar a estrutura organizacional do filme e seu sistema formal narrativo ou não narrativo; 2. Identificar as técnicas mais usadas no filme; 3. Localizar padrões das técnicas utilizadas nos filmes; 4. Propor funções para as técnicas em destaque e padrões de forma.*

Mas no caso do documentário, a questão é tentar responder de maneira singular como esse filme combina linguagem com a questão do mundo que ele levanta. Para isso, além do fato de assistir aos filmes várias vezes para investigação, a decupagem deles se torna um elemento essencial para destacar uma série de aspectos técnicos e estéticos que possibilitam a construção do discurso desse tipo de filme.

Para realização deste trabalho, a pesquisa de referencial bibliográfico se deu desde o material histórico e conceitual da linguagem cinematográfica até os escritos contemporâneos sobre documentário. Embora a maior parte da revisão teórica sobre montagem não trate do filme documentário, os poucos títulos que o fazem, fazem de maneira sucinta.

O segundo capítulo deste trabalho faz um apanhado histórico da evolução da montagem cinematográfica, desde o surgimento no início do século XX até o cinema contemporâneo brasileiro. Sendo dividido em duas partes, a história da montagem no cinema e a montagem no documentário.

No terceiro capítulo, conceitua-se a voz no filme documentário conforme o pensamento de Bill Nichols, estabelecendo-se uma relação com os modelos de documentários existentes e a produção nacional, voltado o capítulo para realização dos filmes contemporâneos e o objeto do presente estudo.

O quarto capitulo é a análise de um dos filmes escolhidos. A análise de *Santiago,* que busca de forma linear elencar aspectos da montagem do filme como elemento da construção da voz no filme. Assim como a análise de outros aspectos fílmicos, a exemplo da fotografia, que contribui para o discurso do filme.

O quinto capítulo também trata-se de uma análise, desta vez do filme *Pacific.* Analisando o formato do filme, sua estratégia de montagem, e o modo como o diretor realiza a criação o discurso e também dos personagens.

Depois da análise dos filmes, partiremos para o sexto capítulo deste trabalho, nesse capitulo trataremos de comparar os dois filmes, e a forma como a montagem atua para a criação das distintas vozes em *Santiago* e *Pacific.*

Por último, as considerações finais, onde elencamos os aspectos dominantes da montagens desses filmes, e o modo de como ela atua para a construção de uma voz singular em cada filme.

CAPÍTULO 2
A IMPORTANCIA DA MONTAGEM NO CINEMA

Não há como falar sobre o processo de edição e construção dos filmes sem antes relembrar um pouco da história da montagem e consequentemente a história do cinema. Há dois séculos atrás nascia uma nova forma de arte ou forma de ver e expressar as coisas do mundo, o que hoje conhecemos como arte cinematográfica. Sua consolidação só pode se dar mediante o manuseamento da película, ato que conhecemos como montagem ou edição, que desde o seu surgimento é um tema em constante problematização. Sendo sempre posto em discussão desde os primeiros anos de vida do cinema com os críticos e também teóricos e até hoje em várias ramificações da área, como artigos científicos, livros, debates de filmes em festivais e por que não neste trabalho que se atreve a analisar a construção da montagem de dois filmes.

A manipulação da película permitiu que o cinema pudesse obter seu status de arte com linguagem própria e sua consolidação por assim dizer. Tornando possível assim o seu reconhecimento enquanto arte, independentemente de qualquer outra linguagem do mundo artístico. Sua problematização perpassa todo o período histórico do cinema, sendo pontuada e discutida com mais ênfase em dados momentos históricos que se tornaram chaves para o estabelecimento de uma norma e estética da montagem cinematográfica.

O ato de montar não é uma simples tarefa, vai muito além da junção de planos que resultam numa sequência e, por conseguinte, um filme que pretende transmitir em algum dado momento um efeito ou mensagem que o diretor propõe apresentar à seus espectadores. Em muitos dos casos, a montagem cinematográfica é responsável pela construção tanto do estilo quanto da linguagem do discurso do filme. No século XX já na década de 20, muito se escreveu e discutiu sobre a montagem cinematográfica. Na antiga União Soviética dois jovens nomes sobressaíram no âmbito da teorização do cinema, foram eles: Sergei Einsenstein e Dziga Vertov. Enquanto Einsenstein seguiu pelo caminho da ficção defendendo suas ideias de construção do discurso por filmes ficcionais que transmitiam suas mensagens ao espectadores, Vertov foi o fundador do "Cine-verdade" e do "Cine-olho" um modo diferente de fazer cinema, onde as imagens "reais" eram parte fundamental do processo. O "Cine-verdade" era o modo de filmar e o "Cine-olho" o modo em que o montador editava as imagens capturadas de forma que elas representassem a verdade do mundo, idealizada por Vertov.

"Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades" [1], no caso do documentário, o ato de montar filmes ganha grandes proporções. Em muitos filmes, para o diretor, é no momento da pós-produção que ele consegue achar seu filme e o produz enquanto discurso. O autor Christian Metz defende a construção do discurso fílmico através da montagem:

> A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão uma significação puramente analógica e contínua – a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas de simples duplicação visual. (Christian Metz, 2004, p.127)

Durante o século XIX, em diferentes partes do mundo, alguns nomes se destacavam-se em termos de aprimoramento e sucesso na elaboração dos inventos de reprodução de imagens. Enquanto na França os irmãos Auguste e Louis Lumiére, o avançavam na construção do Cinematógrafo eles tinham dois fortes concorrentes, o mágico e encantador George Méliès e sua produtora Star films e também outra produtora, a Companhia Pathé fundada por Charles Pathé. Nos Estados Unidos, Thomas Edison tinha como principais concorrentes a Biograph e a Vitagraph. Eles produziram uma significativa quantidade de filmes que eram exibidos em feiras de atrações ou salões de diversão das grandes cidades. Esses filmes tinham curta duração, pouco menos que um minuto. Na verdade esses filmes não passavam de fotografias em movimento, e eram em sua maioria, tomadas de pequenas passagens do cotidiano ou curiosidades, a exemplo dos filmes feitos pelos irmãos Lumiére. Com o passar do tempo, o que conhecemos de primeiro cinema foi se transformando, os filmes tinham duração um pouco maior e a diversidade dos temas foi multiplicada, devido à portabilidade e leveza dos equipamentos de filmagem, projeção e reprodução – que acabaram sendo responsáveis pela difusão do que seria o cinema pelo mundo. A evolução destes equipamentos, além da concorrência que se instalava entre os inventores, proporcionava um movimento de ajuda mútua, possibilitando o aprimoramento tecnológico dos mesmos. Assim a cada aperfeiçoamento realizado, os seus inventores se apropriavam dos avanços de seus concorrentes para efetuar melhorias em seus equipamentos, gerando uma rápida evolução nos aparatos tecnológicos do primeiro cinema.

---

[1] Fala retirada do filme *Spider Man: The Movie (2002)*

Anos depois da difusão dos equipamentos que permitiam gravar e projetar imagens, destacando-se do cinematografo dos irmãos Lumiére – que foi o mais bem sucedido em termos de vendas, por sua leveza e funcionalidade –, a produção dos filmes de curta duração, conhecidos como filmes de amostração[2], a partir de 1904 perdeu lugar para a inventividade de seus realizadores. Onde em uma visão mais ampliada desenvolveram mecanismos narrativos para estes filmes, já que o publico se encontrava desgastado dos filmes de planos únicos e estáticos, a exemplo dos diversos filmes dos irmãos Lumiére que posicionavam a câmera no lugar do espectador e mantiam sempre um ar observacional da cena. Flávia Cesariano Costa, vai dividir este período de transição do primeiro cinema:

> No cinema, a amostração está ligada à encenação e apresentação de eventos dentro de cada plano (filmagem); já a narração está ligada à manipulação de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem). Para Gaudreault, o primeiro cinema está mais ligado à atividade de mostração do que à de narração, principalmente nos filmes que possuíam apenas um plano, até 1904 (1989, p.20). De fato, os primeiros cineastas estavam preocupados com cada plano individual. A preocupação com a conexão entre planos surgiu gradualmente, à medida que os filmes se tornaram mais longos. (Flávia Cesariano Costa, 2008, p. 24)

Entre 1903 e 1907 os filmes começam a adquirir linguagem e narrativa própria, deixando de lado o olhar contemplativo, para adotar a inserção de vários planos que pretendem guiar o olhar do espectador e criar uma dinâmica narrativa para os filmes. Superando em número de espectadores dos filmes de atualidades, os filmes de narrativas eram muito simples, contavam a sucessão e inserção de planos como fio condutor das histórias. Adotando a ficção como meio de desenvolvimento narrativo, esses filmes ganharam o gosto popular, principalmente os filmes de perseguição que possibilitavam o uso de inúmeros planos para a ação em curso, esse recurso consequentemente proporcionavam a experimentação na montagem nestes filmes.

George Méliès é considerado um dos cineastas daquela época que mais experimentou em relação a montagem, mesmo sendo errático em algumas ocasiões, como na falta de continuidade de direção em *Le Voyage l alune (1902)*, ele foi um dos pioneiros da construção dos efeitos especiais e da linguagem cinematográfica. Seus filmes além de serem produções pensadas também eram experimentos cinematográficos e fizeram sucesso até o inicio da segunda década dos anos 1900. Durante essa década,

---

[2] Filmes do período do primeiro cinema que mostravam uma ação dentro de um único plano.

Méliès gravou inúmeros filmes em seu estúdio, criado para essas produções. Dali saíram diversos tipos de produtos, desde filmes estrelados pelo próprio Méliès, encenando para câmera, à filmes com cenários e roteiros produzidos para a narrativa, a exemplo do filme mais conhecido o *Le voyage la lune.* Em seu estúdio, Méliès também gravou as brincadeiras de seus técnicos, personagens de circo, dançarinos, além de realizar experimentações com a película e a montagem. Méliès aprimorou muitas técnicas de manipulação da celuloide, e isso era explorado em seus filmes. Ele coloriu a película, sobrepôs imagens, permitindo diversos efeitos. Experimentou o quanto pode para que a inovação estivesse sempre em primeiro plano nas suas produções, mas a partir da segunda década dos anos 1900 sua produtora, a Star films, faliu.

Outro nome que merece destaque na história da evolução da montagem cinematográfica é o de Edwin Porter, antes de se tornar diretor dos filmes que iriam revolucionar o modo de fazer cinema, ele foi operador da empresa de Thomas A. Eddison. Porter é considerado o percussor da montagem embora não tenha tido tanta notoriedade quanto seu contemporâneo David W. Griffith, que ganhou crédito pelas inovações de criação na montagem e linguagem cinematográfica. Porém foi somente durante o trabalho de Porter, influenciado por George Meliès e James Williamson que a montagem passou a ter uma finalidade narrativa e de continuidade visual que possibilitava que seus filmes fossem mais dinâmicos a partir da organização dos planos.

Seus filmes mais conhecidos são o *Life of an American Fireman (1903)* e *The Great Train Robbery (1903)*, nos dois filmes é possível perceber o trabalho da construção da narrativa através da montagem dos planos sequenciados que vão ligando uma ação a outra. Para Marcel Martin o filme *The Great Train Robbery* é o primeiro a ser considerado realmente cinematográfico, pois a partir do trabalho de Porter se obteve fluidez e coerência na narrativa, possibilitada pela montagem. Em seu livro, *The Technique of film editing,* Karel Reisz fala sobre a importância do trabalho de Porter:

> Porter revelou que um simples plano, registrando uma parte incompleta da ação, é a unidade a partir da qual os filmes devem ser construídos e assim estabeleceu o princípio fundamental da montagem. (Karel Reisz, 1968, p. 19)

Ficou a cargo de David W. Griffith e seu filme de mais sucesso *The Birth of a Nation (1915),* aperfeiçoar a montagem narrativa clássica para que ela atuasse como função dramática dentro do filme e seguisse assim como padrão de criação sustentado

até hoje, pela grande indústria cinematográfica norte-americana, por isso ele é conhecido como o pai da montagem no sentido moderno. Griffith também experimentou em suas produções e uma das suas experimentações de mais sucesso e conhecida é a montagem paralela, onde é possível apresentar duas ações distintas dentro da narrativa. Estas ações ocorriam ao mesmo tempo, a exemplo da sequência do assassinato do presidente dos Estados Unidos, Abraham Lincoln pelo ator que interpretava o personagem John Wilkes Booth, ator na vida real. Nesta sequencia é possível ver a chegada do presidente no teatro e a movimentação do ator até os dois estarem no mesmo plano. O trabalho de montagem de Griffith vai além do ligamento dos planos que vão concluir numa ação, ele manipula a película para construir efeito dramático a partir da variação dos planos e os diversos pontos de vista. Griffith foi bem sucedido ao usar técnicas de montagem para envolver e divertir.

Durante o período do cinema mudo entre 1895 a 1927 houve um grande avanço no que diz respeito as experimentações da montagem cinematográfica, os cineastas tinham a liberdade de experimentar e desenvolver seus filmes sem seguir nenhum tipo de "formula" de edição. De 1895 até a década de 30, antes do surgimento do aparato sonoro, onde o cinema ainda era mudo, foi considerado um dos momentos mais expressivos da sua história, onde inovar era sempre preciso e bem vindo sem falar de uma expressiva demanda criativa nas realizações dos filmes.

Na União Soviética Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, revolucionam o pensamento da montagem cinematográfica. *"Eisenstein construiu o seu cinema com uma montagem de choque"* (SARAIVA, p. 129, 2008), em suas obras ele sempre pensou de maneira cuidadosa a construção da narrativa, seja no teatro seja no cinema. Em seus escritos ele vai refletir inúmeras vezes sobre a forma de montar, apontando o seu ponto de vista em discordância de outros autores que foram seus contemporâneos, a exemplo de Kulechov que defendia uma montagem em justaposição, ele realizou experimento mundialmente conhecido como Efeito Kulechov. Segundo Eisenstein:

> De meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que sucedem, e sim um pensamento que *nasce* do choque de duas partes, uma independente da outra (...). Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um conceito novo. (apud Albera 2002, p. 87)

Este conceito de choque das imagens vai ser explorado pelo cineasta na maioria dos seus filmes. Em *Outubro (1927)* é possível ver diversas associações de discurso

político, sendo este um filme de encomenda que celebrava os 10 anos da revolução Bolchevique. Em seus filmes e dentro do seu modo de fazer cinema, Eisenstein acreditava que o cineasta é um operário, que trabalha a montagem dos filmes articuladamente para produzir distintas reações em seu espectador. Usando o choque de imagens como método de condução e controle da mensagem, uma das figuras de montagem estabelecidos por Eisenstein, é conhecida como metáfora, e é definida por Luís Nogueira:

> A metáfora consiste em identificar certas características de um objecto e transpô-las para um outro em função de um princípio de semelhança. Trata-se de uma operação de grande valor semântico e utilização corrente pela clareza que permite na qualificação de um objecto e na exposição de uma ideia, e pela facilidade com que pode ser construída. Um matadouro animal por uma chacina militar (filme 'A Greve'), as torrentes de água pela liberdade ('A Mãe'), uma louça partida por um divórcio, o sol pela vida: estes são alguns exemplos que, dos soviéticos vanguardistas ao melodrama clássico, podemos encontrar a cada passo. (Luís Nogueira 2010, p. 163)

Dziga Vertov, considerado o pai do documentário, é conhecido também como um dos cineastas soviéticos que mais discordou e entrou em embates com Sergei Eisenstein. Ele acreditava na veracidade das imagens, enquanto propulsora do real filmado, ele acreditava que o cinema defendido por Eisenstein carregava um simbolismo que não cabia no seu cinema verdade.

> "O cinema de Vertov baseia-se num princípio de filmagem e num método de montagem. A filmagem é feita segundo o princípio do "cine-verdade", ou seja, avesso a qualquer encenação. E, na montagem, o "cine-olho" reconstrói radicalmente as imagens-fato." (Leandro Saraiva, 2008, p. 135)

Os cineastas soviéticos deixaram marcado na história da montagem cinematográfica a sua forma singular de pensar e fazer cinema, estes métodos e teorias são referenciais da fundamentação cinematográfica sendo utilizados e discutidos até hoje.

Ainda durante a década de 20, Robert J. Flaherty lança *Nanook of the north (1922)*, o filme que demorou dez anos para ser lançado, devido a um incêndio no estúdio de Flaherty e também por alguns fatos curiosos desta produção. Durante muitos anos o filme documentário era creditado como veículo que representava sempre a verdade, porém desde o seu principio essa premissa pode ser questionada. Em *Nanook of the north,* Flaherty se utiliza de algumas elementos da narrativa ficcional como grandes quantidades de planos e contra-planos, o uso da câmera

subjetiva, além de encenar algumas sequências de fatos do seu filme como "vividos" pelos Inuit. Um exemplo disso é a sequência em que os Inuit[3] saem para caçar uma morsa, já havia um tempo em que eles não realizavam aquela prática, o cineasta propôs que os Inuit pescassem de forma tradicional para que ele pudesse filmar os seus "costumes". O iglu onde foi realizada as filmagens precisou ser construído em dimensões maiores para caber a família e o cineasta, além também dos equipamentos de gravação. Flaherty faz uso da montagem para manipular algumas passagens do filme, como a saída da família de dentro do barco, onde é possível ver que aquele barco não acomodava a todos. É John Grierson que vai validar e nomear o filme de Robert Flaherty como um filme de não ficção.

Nos primeiros anos do cinema, os filmes de atualidades já exerciam uma função documental, o famoso filme dos irmão Lumiéres, o *Arrivée d'un traine en gare à La Ciotat (1985),* além de ser um experimento com a câmera também era um registro dos fatos mais banais da cidade, como a chegada do trem a estação. Outros filmes com o mesmo estilo de ar observacional produzidos pelos Lumiéres ao tempo que tornavam de conhecimento do publico mais extenso, curiosidades do cotidiano de um certo lugar ou a apresentação de novos lugares e paisagens, também eram registro do mundo como pensaria Vertov, alguns anos depois.

2.1 MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO

Não é mais novidade para ninguém que conheça um pouco do universo do cinema que existem aspectos pontuais que distinguem em gênero cinematográfico o filme documentário da ficção. Pois tanto na prática quanto no planejamento e também em outros aspectos, o documentário se distingue da ficção. O principio básico da diferença entre ficção e documentário é a "liberdade" que o diretor de documentários têm para realizar seu filme. Enquanto na ficção o planejamento é a base de uma boa produção, a organização dos planos, os enquadramentos, a luz, o posicionamento dos atores e etc. Já o documentário pede que essas amarras sejam sempre flexíveis para que dali, do encontro entre diretor e o sujeito filmado possa nascer um filme, o real ultrapassa o filme, mas o filme nunca irá conseguir mostrar a totalidade do real filmado.

[3] Os Inuit são membros de uma nação indígena esquimó que habita as regiões árticas do Canadá, do Alasca e da Groelândia.

A relação da montagem e do montador de filmes de ficção e documentário são também de esferas distintas. Todo o planejamento do filme de ficção vai refletir no processo de montagem do mesmo, onde cabe ao montador dar ritmo e acentuar o teor dramático da narrativa, baseado no planejamento feito anteriormente pelo diretor. Karel Reisz afirma que "O documentário continua sendo uma expressão do montador.", essa afirmação até hoje não foi desafiada pelo tempo.

> Na sequencia de documentário, portanto, o montador tem uma função crucial e criativa. Dados os objetivos do documentário, essa função dá ao montador mais liberdade do que na montagem de um filme dramático. No entanto, com a liberdade vem a responsabilidade. (Karel Reisz, 1968, p. 119)

O documentário ao receber esta carga de dizer e reproduzir a verdade, acumula com isso outro peso, desta vez moral, entre o cineasta e o sujeito filmado. Além da carga moral também existe dentro do corpus do documentário várias questões que impulsionam a produções desses filmes, questões de cunho político, estético e ético. Desde de Robert Flaherty com *Nanook of the north* até os filmes que estão sendo realizados neste momento é possível notar as questões e propostas através da montagem. Sobre isso, Bill Nichols define o que vem a ser a "voz" no documentário:

> A voz do documentário não esta restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de deuses invisíveis e autoridades plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam pelo filme – nem pelos autores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam no filme. A voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador (Bill Nichols, 2005, p.76).

Em seu livro *Indrodução ao Documentário* o autor Bill Nichols, dedica um capítulo às modalidades do filme documentário. Neste capítulo ele enquadra alguns filmes documentários às modalidades que ele elege, nisso os documentários ditos como expositivos formam uma estética dominante no campo documental durante muito tempo. Durante dos anos de 1930 a1960 os documentários eram baseados na narração, a voz *over* ou "voz de deus" que continha todos os saberes sobre o assunto. Esses documentários tinham em sua essência uma função informativa, eram documentários "educativos", realizados para prestar serviço de informação à seus espectadores.

A construção do documentário pode alcançar inúmeros efeitos. Ao longo da história do documentário existem vários exemplos de filmes que causaram grande

impacto dentro e fora do cinema. Ainda nos anos 20 o cineasta Joris Ivens lança o filme documentário *Rain (1929)*, que mais tarde será classificado por Nichols como um "documentário de gênero poético". Em seu filme, Ivens expõe a cidade de Amsterdam em um dia de chuva, a montagem dos planos apresentam a cidade em suas diversas partes e ângulos.

Durante a segunda guerra mundial, o partido nazista contrata a cineasta Leni Riefenstahl para realizar filmes de promoção do regime do ditador Adolf Hitler, dois dos seus mais conhecidos filmes são o *Triumph des Willens (1934)* e *Olympia (1938)*. Em o *Triumph des Willens* é possível perceber a preocupação com a composição dos planos e como a montagem atua para construir uma imagem heroica do ditador alemão. Além da montagem, as tomadas do filme são articuladas para produzir no espectador o efeito de divindade de Hitler, que era um sujeito de estatura mediana, e a cineasta se utiliza de mecanismos do cinema como o contra-ploungeé, para que o ditador pudesse aparentar ser uma pessoa alta e imponente. Já em *Olympia* há uma ode à perfeição dos corpos dos atletas das olimpíadas de verão de 1936 em Berlim. Com uma montagem que tenta equilibrar poesia e argumento, o filme é composto por belas imagens de corpos perfeitos que remetiam ao principio básico do discurso nazista.

Na década de 1960 com o surgimento do som sincronizado os filmes documentários da escola estilística do cinema direto/verdade expandem o seu horizonte e perpassa a função educacional que carregava consigo desde o seu surgimento enquanto gênero institucionalizado.

O cineasta e etnógrafo francês Jean Rouch, um dos fundadores do "cinema verdade" em sua extensa filmografia, praticamente etnográfica, dá a "voz" ao outro filmado em seu filme *Moi, un noir (1958).* Embora a voz do cineasta esteja sempre presente durante todo o filme, pontuando os acontecimentos, é a primeira vez em que os cidadão africanos, neste caso, jovens nigerianos que vivem no subúrbio de Abidjan, filmados e representados por um dos muitos "colonizadores" daquele território, têm voz ativa no filme, mesmo que esta precise ser dublada. A fabulação do conteúdo fílmico é uma forma criativa de dar voz e criar uma realidade. Em *Moi, un noir,* Jean Rouch propôs aos jovens que eles fizessem um filme no qual eles representariam a si mesmos. A montagem cinematográfica contribui para que a duplicação do tempo, temporalidade da imagem x o tempo do som não sincronizado obtenham um efeito poderoso que inaugura a ideia de autoria compartilhada proposta

por Jean Rouch.

No Brasil, ainda na década de 60, o filme *A opinião pública (1967)* de Arnaldo Jabor, diferente dos filmes e cineastas da mesma época, dá a voz a seus atores sociais que assumem o microfone e suas falas. A classe média carioca é apresentada por Jabor que assim como Jean Rouch que em *Moi, un noir* não abre mão da narração para pontuar alguns aspectos de seu filme. Arnaldo Jabor apresenta a classe média, mas há um certo distanciamento, com um olhar privilegiado, um olhar sociológico, ele apresenta determinados conceitos sobre as pessoas que ali estão.

Diferente do filme de Jean Rouch, *A opinião pública* é montado para apresentar o lado marginal da classe média, onde os jovens que participam do filme não estão preocupados com o futuro e nem pensam nele, como a dona de casa, que vive para alimentar os filhos e o marido omisso, e não sabe o que será dela aos quarenta anos. Jean-Claude Bernardet define o filme:

> *A opinião pública* faz da classe média um retrato doloroso, de um grotesco patético. A condenação é total. Se o filme evolui para o lirismo, é o lirismo do medo e da solidão. (Jean-Claude Bernardet, 2003, p. 67).

Em 1964, Eduardo Coutinho dirige o que viria a ser o marco do filme documentário brasileiro, mas neste mesmo ano o país sofre o golpe militar que instaura a ditadura no Brasil durante 21 anos. *Cabra marcado para morrer* é finalizado em 1984, um filme de montagem fragmentária que provém de uma separação de duas décadas do material filmado. A montagem de *Cabra marcado para morrer* não oferece homogeneidade estilística e o montador Eduardo Escorel só pode te tido um papel tão autoral quanto o próprio diretor, considerando a complexidade e a inteligência da montagem (BERNARDET, 2003).

> A reorganização da matéria da história e da memória em *Cabra Marcado* é tão mais complexa e interessante porque está intrinsecamente ligada a reestruturação da "matéria" do cinema documentário. É, com efeito, um movimento duplo de deslocamento, tanto em relação à história quanto em relação ao documentário. Em *Cabra Marcado*, diferentes elementos da tradição do cinema documentário surgem alterados, transformados, torcidos, a começar pela clássica separação entre cineasta e personagens: Coutinho é também personagem do filme. O que inclui de imediato uma dimensão da subjetividade do diretor na própria imagem. (Consuelo Lins, 2004, p. 33).

A montagem do filme dialoga com diferentes tipo de material que incluem

estéticas distintas deste gênero de cinema. A edição do filme dá destaque a relação de Coutinho com os entrevistados, a valorização do tempo de cada personagem, além das imagens do processo de filmagens de 1984. Essas características associadas ao momento histórico em que o filme é feito é o que faz dele um marco do cinema documentário brasileiro. Ainda associando os cineastas brasileiros ao francês Jean Rouch há semelhanças no dispositivo utilizado por Coutinho em *Cabra marcado para morrer* com o dispositivo usado por Jean Rouch e seu parceiro nessa produção Edgar Morin em *Chronique d'un été (1961).* Embora exista uma considerável diferença temática. os filmes são uma crônica das suas próprias filmagens, cada um a seu tempo, espaço e principalmente tema a ser abordado.

Encontrar o filme documentário na montagem será sempre um projeto de risco. Filmes realizados sem um "roteiro" do que se pretende filmar, normalmente lidam com uma grande quantidade de material bruto a ser decupado que consequentemente aumenta o tempo da montagem dos filmes. Este é o caso de inúmeras produções realizadas desde de décadas atrás até hoje. A única evolução deste processo primário do fazer documental é o advento do cinema digital que aboliu o uso da película onde não se precisa mais da preocupação com a preservação das mesmas.

Agora os documentaristas convivem em perfeita harmonia (ou não) com universo digital, os hd's externos são os depósitos onde é possível guardar suas preciosidades, o material bruto do filme. A era digital também possibilita de maneira muito mais rápida e prática a edição e reedição dos filmes que passam por inúmeros cortes, tratamento de imagem e som até chegar ao resultado desejado.

Com o apoio de uma montagem considerada "livre", a criatividade dos realizadores está sempre em primeiro plano no que se refere a construção de seus filmes, desde os primeiros filmes documentários realizados até o filme documentário que ainda está nascendo na cabeça de seu diretor.

CAPÍTULO 3
A CONSTRUÇÃO DA VOZ NO DOCUMENTÁRIO

O conceito de voz do documentário é discutido pelo professor e também autor de vários títulos que tratam das questões dos filmes documentários, o norte-americano Bill Nichols. Este conceito delimita o posicionamento dos cineastas para com os aspectos discursivos e estilísticos que eles pretendem utilizar para a realização dos filmes. Sendo que para o autor, voz e discurso são o mesmo aspecto fílmico.

Nestes últimos anos a produção de filmes documentários aumentou exponencialmente, isso pode ser creditado a inúmeros fatores que não cabem neste estudo, mas o fato é que este crescimento é inegável e é possível notar isso em uma breve pesquisa na internet, nos sites que hospedam vídeos online e também nos inúmeros festivais espalhados por todo o país, que abarcam diversos tipos de temas e formatos audiovisuais.

A vontade de documentar os costumes de um bairro, um grupo cultural, até mesmo um membro da família e por que não ela inteira, não é um fato recente. *"O cinema nasceu documentário"* (COMOLLI, p.174, 2008), desde os primeiros anos com os irmãos Lumiere, assistiram-se fatos banais do cotidiano de um lugar, pessoas ou família. E o ato de registrar continua até hoje com os vídeos de aniversários, casamentos e os vlogs, espécie de blog audiovisual.

A facilidade que hoje se tem de possuir e manejar uma câmera filmadora digital ou fotográfica, contribuiu para o aumento do grande número de filmes produzidos por todo o país. Esse avanço tecnológico e a acessibilidade desses equipamentos com certeza contribuiu para o aumento da produção dos filmes documentários. O abandono do uso da película ou fitas, facilitou o acesso aos *softwares* de edição, e a virtualização do processo de montagem – muito embora os filmes feitos em película desde a década de 80, 90 até hoje são editados em um processo virtual –, deu a muitas pessoas ávidas pelo desejo de falar sobre algo ou alguém, a oportunidade de mostrarem ao mundo aquilo o que os torna tão interessantes.

Mas essa questão quantitativa não indica que os documentários e os seus respectivos realizadores tenham de certo modo encontrado a formula perfeita para a realização de um bom filme. Esse avanço tecnológico tenta de certa forma entrar em

acordo para que a construção da voz do filme, para que a voz seja o aspecto equalizador do mesmo, nem mais nem menos, a medida certa entre aquilo que se quer mostrar e os artifícios técnicos e estilísticos utilizados para feitura do filme.

Existem modos variados de dar voz ao filme, o primeiro e mais conhecido é pela fala. Tanto a fala do cineasta, na narração onde é possível direcionar o olhar do espectador como também dando voz aos personagens, como se fez a partir da década de 60, no cinema moderno. Na Europa o principal defensor dessa prática foi Jean Rouch e no Brasil, mesmo que envoltos pelo manto do olhar sociológico, Geraldo Sarno e Arnaldo Jabor de certa forma deram voz aos personagens dos seus filmes, isso também durante a década de 60. Mas isso não implicava de fato que a voz no aspecto fisiológico da coisa, possibilitasse aos participantes terem voz ativa no filme.

Nichols descreve as distinções das vozes:

> A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de "deuses" invisíveis e "autoridades" plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam *pelo* filme – nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam no filme. (Bill Nichols, p. 76, 2009)

Além dos filmes de ponto de vista explícitos onde o cineasta claramente guia o olhar do espectador, existem aqueles que se utilizam vários tipos de mecanismos existentes no cinema para construir a sua voz. Como os ruídos ambiente, músicas, a *mise-en-scene,* a relação entre cineasta e personagem, além da manipulação da montagem. A filmografia do diretor Eduardo Coutinho é um exemplo deste tipo de composição de voz.

O processo de dar voz ao documentário deve ser concebido junto com a ideia do filme. É preciso pensar o conceito do filme, fazer um pré-roteiro, onde o cineasta irá estabelecer o que ele quer dizer com o filme, como irá dizer e qual estilo ele adotará para fazer o filme.

Há uma vontade quase incontrolável de sair a campo e filmar tudo o que se ver pela frente mas isso pode ser prejudicial ao filme. As vezes o diretor pode não perceber que o seu objeto ou ator social – termo criado pelo crítico Jean-Claude Bernardet – é muito além daquilo que ele quer mostrar. Por isso que no documentário não existe roteiro, não há como roteirizar as coisas do mundo.

> Nada semelhante acontece com o cinema documentário. Não há roteiro que a ele se oponha. O projeto documentário e forja a cada passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem

> negligenciar nem dominar. Nem recalque nem forclusão: enfrentamento. Cinema como *práxis.* (Jean Louis Comolli, p. 175, 2008)

Tudo no mundo muda constantemente e o filme documentário é refém desta instabilidade mundana. É preciso estar aberto para aceitar as mudanças que vão além do roteiro idealizado para o filme. Sabendo lidar com as fragilidades impostas pelo acaso, é possível fazer com que o filme documentário tenha oportunidade de nascer e ganhar vida. "*Os filmes documentários não são apenas 'abertos para o mundo': eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo"* (COMOLLI, p. 170, 2008).

Durante a década de 30, na Grã-Bretanha existiu uma escola de documentários, liderada por Jonh Greison que instituiu ao filme o rótulo de um veículo informativo e esclarecedor para o seu espectador. Esses filmes, em sua maioria usavam do recurso da *voz off,* uma narração que acompanha as imagens, geralmente com voz masculina com um tom objetivo e que comumente se chama de "voz de deus". Esse modelo de documentário dura até hoje, embora seu uso tenha perdido a força.

A voz do documentário vai além do autoritarismo da *voz off* posta nos filmes, que buscam convencer o espectador a respeito de um ponto de vista. Muito embora esta formula ainda seja muito usada em vídeos institucionais, mas esta é uma outra categoria de filme. A voz do filme, é um aspecto composto de inúmeras variantes, mas nada é mais importante que a criatividade do autor e como ele irá emprega-la no seu discurso.

O cinema moderno instaurou uma nova forma de filmes documentários, com o movimento conhecido como "cinema verdade" ou "cinema direto". Diferente dos filmes dos anos anteriores, até por conta de uma impossibilidade técnica – o som sincronizado no documentário só se tornou possível a partir da década de 60 –, os filmes do cinema verdade/direto buscavam dar voz aos seus atores sociais. De modo que a narração fosse algo dispensável. A ideia central destes movimentos era reproduzir a verdade de um momento ou situação filmada, tal qual ela é, como se nada estivesse entre a câmera e as coisas do mundo, como faziam os cineastas Jean Rouch e Frederick Wiseman, cada um a sua maneira, claro! Embora toda a boa vontade dos cineastas de mostrarem um aspecto ou momento do mundo com ele é, é impossível fazer isso em sua totalidade, daí os filmes tinham que ter um recorte, um olhar, uma perspectiva de como o cineasta abordaria esse ou aquele assunto. Em

consequência disso os filmes tinham as suas próprias vozes, que na verdade eram o ponto de vista do cineasta.

> Juntos, as formas e os modos genéricos estabelecem alguns dos limites que identificam uma voz, sem determina-la totalmente. Cada voz retêm sua singularidade. Essa singularidade se origina no uso específico de formas, modos, técnicas e estilos num determinado filme, e no padrão específico de encontro que acontece entre o cineasta e seu tema. A voz de um documentário serve para demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro. (Nichos, p. 77, 2009)

Como cada filme tem em sua voz uma singularidade, é possível notar similaridades e aspectos que aproximam ou repelem certos filmes. Em *Helena (2012)* de Petra Costa, acompanhamos a busca da diretora pela irmã mais velha que foi embora de casa para se tornar atriz em New York. O filme é constituído de vários aspectos técnicos distintos, em termos de imagens e sons. Composto com imagens de arquivo, imagens feitas para o próprio filme e imagens de performance dos personagens, além do uso da música que acentua o teor dramático do filme, podemos notar que, de certa forma, há similaridades entre *Helena* e *Santiago (2007),* como o uso da narração e sua abordagem ensaística. Sem falar que o título dos filmes é o nome do seu personagem central.

Há no cinema contemporâneo uma corrente de documentários que se utilizam de dispositivos para possibilitar a realização dos filmes. Em 2003 o cineasta Cao Guimarães, deu câmeras a um grupo de pessoas que não se conheciam e pediu que elas trocassem de casa por 24h. Nesse período elas iriam filmar aquele ambiente em que estavam. O filme *Rua de mão dupla (2003),* é resultado desta experiência.

O cinema pernambucano nos últimos anos vem ganhando força no cenário nacional, sendo com filmes de ficção e também com filmes documentários. Dois diretores se destacam dos demais, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso. Eles lançam em seus filmes a audácia de dar ao outro a câmera para que ele filme, no caso de Mascaro, e, coletar imagens pessoais de várias pessoas durante as férias de verão, proposta de Pedroso. *Domésticas (2012)* e *Pacific (2009)* são dois filmes de dispositivos que se baseiam em imagens registradas por outras pessoas e enviadas para o diretores/montadores que na sala de edição, vão construir seus filmes e junto com eles as suas respectivas vozes.

O professor Francisco Elinaldo Teixeira, fala sobre a questão da troca no fazer documental:

> Quando se intercedem falas, posições, pontos de vista, estado de espírito, quando passam de um a outro sensações, cineasta e personagem o que fazem é remanejar seus lugares no discurso documental, redirecionando e ressignificando o circuito do que é objeto e subjetivo na imagem audiovisual. E uma maneira disso se operar é fazendo a câmera adquirir uma "visão interior", uma "presença subjetiva", através da qual estabelece uma relação de simulação, de mimese com a visão da personagem. (Francisco Elinaldo Teixeira, p. 164, 2003)

De maneira ilustrativa Elinaldo Teixeira caracteriza a questão da construção da voz no filme. É necessário que exista uma relação entre cineasta e o objeto para concepção da voz no filme. É possível notar que mesmo sem o encontro factual entre cineasta e ator social no filme de dispositivo, na sala de montagem essas relações nascem e são as escolhas dos diretores que vão tensionar ou atenuar os conflitos. Uma vez que o cineasta parte de uma proposta criada justamente para o filme, essa ação não tem a menor obrigação de dar certo e se tornar um filme. Mas se o resultado for positivo a exemplo dos cineastas pernambucanos pode-se pensar nessas diferentes abordagens fílmicas.

A montagem atua na construção da voz no filme documentário, sugerindo para o espectador do filme um ponto de vista ou colando-o em um lugar de hesitação sobre aquilo que se é visto. A voz do filme fala por intermédio de todos o meios disponíveis do seu criador, esses meios são os aspectos técnicos do cinema como: imagens, sons, estilo e a manipulação destes elementos afim do estabelecimento da voz do filme. Cada filme e sua respectiva voz são únicos, isto é, a cada tema abordado a construção da voz se dará de diferente forma. Podem haver filmes que tratem de um mesmo tema mas a abordagem do diretor em relação tema certamente será diferente. Eles podem até defender um mesmo ponto de vista mas nunca terão a mesma voz fílmica. A voz do documentário serve para demostrar um argumento, olhar ou recorte proposto pelo cineasta.

CAPÍTULO 4

ANÁLISE DE *SANTIAGO*

Lançado em 2007, o filme documentário *Santiago: Uma reflexão sobre o material bruto,* dirigido por João Moreira Salles tem por sua própria história de produção uma breve sinopse do que venha ser o filme. A produção se deu no ano de 1992, mas João Moreira Salles desiste do seu filme ainda durante o processo de montagem e só retorna a ele em 2005, treze anos após as filmagens. Se partirmos da abordagem de Bill Nichols (das modalidades representacionais, 2009), podemos compreender esta obra como sendo de um viés *reflexivo, "nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação".* (NICHOLS, p.165, 2009)

Além disso pode-se dizer que o filme é sobre Santiago, ex-mordomo de uma das famílias mais influentes do país, João Moreira Salles é filho de Walter Moreira Salles, um homem de negócios, banqueiro que foi também Embaixador e Ministro de Estado. Mas o filme não é apenas sobre Santiago, o filme é muito mais.

Santiago é um filme ensaístico que propõe uma reflexão a partir do "erro". O filme é também sobre João Moreira Salles, sobre o filho do patrão de Santiago, e sobre o cineasta que não consegue estabelecer limites do seu querer, impondo o seu desejo de controlar e roteirizar o seu personagem durante todos os dias de filmagem e, sobre o fracasso da sua experiência de produzir um filme que não vingou.

Segundo Nichols *"A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme."* (Nichols, p. 76, 2009). *Santiago* é um filme dentro do filme, o retorno ao material bruto se dá por conta de um problema pessoal do diretor. A partir dessa situação vivida, João Moreira Salles decide retornar ao material bruto do filme para finaliza-lo, tentando de certa forma superar a crise pela qual está passando.

Pode-se dizer que a montagem de *Santiago* não é apenas mais um elemento da engrenagem cinematográfica, mas é o fator principal da construção deste filme. *"Santiago é narrativamente mais organizado e os sentidos por ele produzidos são precisos."* (FELDMAN, p. 63, 2008). Usando as imagens feitas em 1992 e acrescentando outras feitas em estúdio também produzidas no mesmo ano, além do uso de imagens de arquivo e trechos de outros filmes, o diretor também proporciona o

casamento dessas imagens com o uso da música não diegética, e a narração que costura o corpo fílmico. A montagem de 2005 se difere bastante da proposta de montagem de 1992. Segundo o próprio diretor revela no filme, ele pensava que o conceito da montagem de 1992, fosse um trabalho de articulação entre os depoimentos de Santiago e as imagens realizadas em estúdio, que carregavam um simbolismo das palavras ditas pelo mordomo.

Com mais de nove horas de material filmado, João Moreira Salles começa a decupar as imagens tentando criar um conceito narrativo para elas, assim ele convida o montador Eduardo Escorel, que trabalhou na maior parte dos filmes do documentarista Eduardo Coutinho, e junto com ele a também montadora Lívia Serpa, eles partem para fazer o filme.

A estrutura narrativa do filme é constituída por pequenas sequencias feitas na montagem, cada uma relativa a um aspecto referente a Santiago, da relação dele com a família Moreira Salles, entre ele e o cineasta, entre ele os personagens guardados em suas mais de trinta mil páginas escritas, na relação de Santiago com a morte, um tema bastante recorrente do filme. Todos esses recursos fílmicos (entrevistas, imagens de estúdio, imagens de arquivo e trechos de filmes) amarrado com a narração, são os aspectos que fazem a narrativa do filme fluir. A narração foi sugestão do montador Eduardo Escorel. O texto em primeira pessoa, do narrador – diretor – montador, tem um papel determinante na nova concepção do filme, e foi criado dentro da sala de edição pelo diretor durante o processo de montagem do filme.

No prólogo do filme são apresentadas para o espectador três sequencias de três retratos do que seriam três planos da casa dos Moreira Salles, pensados pelo diretor para o seu filme. Todos os três são planos cuidadosamente articulados, assim como toda a fotografia do filme, assinada por Walter Carvalho. Nesta sequência, a narração em primeira pessoa, o narrador apresenta suas primeiras ideias para o filme numa visão do ontem, como ele concebia o filme em 1992, hoje respaldada pela experiência de uma carreira de documentarista, mas aquela voz que nos fala não é a do cineasta, o narrador de *Santiago* é Fernando Moreira Salles, irmão de João.

Ainda no início do filme é possível ouvir a fala do cineasta, ele se coloca no filme e se apresenta aos espectadores, com a tela preta em resposta a Santiago com um impiedoso "não!", quando questionado pelo mordomo se poderia fazer uma breve introdução da sua fala. Além da presença de João e Santiago no filme há também

uma outra presença "ausente". É amiga do cineasta, Márcia Ramalho de quem é possível ouvir a voz por muita vezes reprimindo Santiago ou tentando roteirizar a sua fala. Cézar Migliorin afirma a cerca das posições do documentarista no filme:

> Ao poder do documentarista se somava o poder do filho do patrão. Em uma das cenas mais reveladoras e afirmativas, Salles é chamado de "maravilhoso Joãozinho" por Santiago. Cena que na época João Salles pede a Santiago para repetir sem mencionar seu nome e que hoje é parte do filme. Durante as filmagens a hierarquia deveria ser apagada, hoje ela é o tema do filme. (Cézar Migliorin, 2007).

A estrutura organizacional do filme como um todo, é fundamentada em aspectos do cinema clássico, ao introduzir o filme aos espectadores, o diretor volta ao passado, em 1992 quando realizou as filmagens, para retornar ao presente, depois de mais de uma década de carreira e apresentar a sua reflexão sobre o material bruto.

Há dentro do texto narrado uma programação criada pelo diretor que guia o olhar do espectador e a narrativa do filme. A escolha desta estratégia de abordagem, além de demarcar as escolhas estéticas que o cineasta elege, a exemplo das imagens de estúdio que foram feitas para ilustrar a fala de Santiago com base nas coisas ditas por ele. Revela a preocupação em manter roteirizado aquilo que se quer mostrar. Essas escolhas trazem em si uma carga de mea-culpa do seu autor. Ao encarar essa tarefa de voltar à sala de edição para enfrentar o seu material bruto, João Moreira Salles contou com a experiência adquirida ao longo destes treze anos e oito filmes finalizados. Mas para isso ele precisou admitir que fazia parte do filme, assumindo o seu lugar nele. Além do texto que afirma essa posição, no filme é mostrado um plano onde João e Santiago estão sentados juntos na sala casa do ex-mordomo. Agora o documentarista tem por experiência própria propriedade do fazer documental.

Os momentos inicias do filme são acompanhados de uma "música dolente"[4] (palavras do diretor). Em um movimento lento de *zoom in* que se aproximam das três fotografias, que viriam a ser os três planos de cômodos daquele imóvel, o documentarista apresenta aos espectadores a sua casa. Vazia na época, hoje, um grande centro cultural do Rio de Janeiro e referencia em música e fotografia.

Durante os primeiros 10 minutos do filme, João Moreira Salles introduz junto à uma música erudita – que é responsável pelo teor dramático do filme –, a narração, que de inicio é a uma recordação do filme de 1992 e os dias de gravação, e

[4] Dolente (it.) Na partitura, indica expressão: tristemente.

gradualmente ela se torna uma reflexão dos dois filmes, ainda que o primeiro não tenha sido finalizado pelo diretor. Os planos que se aproximam de alguns objetos e os *travellings* de dentro daquela casa vazia, permitem a construção de um clima que possibilita aos espectadores, de fato, entrar naquela casa e por conseguinte no universo de Santiago.

A narração a respeito dos anseios do diretor são expostos no filme, neste primeiro momento conhecemos Santiago e um pouco sobre a família à qual ele trabalhou por durante 30 anos. Em movimentos de câmera, além dos planos de subida e descida no elevador da casa de Santiago, entramos e saímos do filme de 1992. João Moreira Salles apresenta um trecho da montagem do filme de 1992, ainda com o *time code* na tela, evidenciando que o filme não foi finalizado. Ele retorna ao elevador para sair de lá, deixando pra trás a montagem inicial do filme, o documentarista no texto narrado explica o motivo da sua desistência: *"Não levei muito tempo até interromper a montagem, no papel minhas ideias pareciam boas mas na ilha de edição não funcionaram, foi o único filme que eu não terminei."*

Lembrando das suas memórias de infância voltamos a casa da gávea onde Santiago e João passaram respectivamente 30 e 20 anos de suas vidas. No filme não há planos fechados nem closes de Santiago, com exceção da sequência da dança das mãos, os planos são sempre distantes do personagem, assim como o documentarista se manteve dele durante os dias de gravação. Sempre atrás do "enquadramento perfeito" a fotografia do filme, que em seu corpo só tem duas imagens coloridas e que não foram feitas em 1992, é toda em preto e branco, as sequncias que têm a presença de Santiago são enquadramentos rigorosamente duros e cuidadosamente compostos e emoldurados entre um cômodo e outro da casa do ex-mordomo.

Santiago na cozinha de sua casa fala sobre sua infância, sobre os lugares que visitou e as coisas que aprendeu durante os anos, dentre elas algumas músicas e orações na língua morta, o latim. Usando um *fade in* branco o diretor interrompe pela primeira vez Santiago, pedindo para que ele se concentrasse e encenasse para a câmera, de mãos postas, tornando a rezar em latim conforme era a sua lembrança de infância. Este é o primeiro *take* dois do filme. Fica claro neste momento que o diretor além de realizar uma auto-reflexão também expõe os mecanismo de manipulação do fazer cinematográfico e por que não dizer, documental. Sobre o processo da construção de uma voz própria para o filme, Nichols afirma:

> A voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. (Bill Nichols, p. 76, 2009)

Ainda na cozinha, Santiago fala sobre seu passado antes de começar a trabalhar na casa da gávea dos Moreira Salles. Nesta versão do filme o que provavelmente não apareceria na primeira montagem, e aqui é mostrado em som e imagem. Santiago se perde durante sua fala e faz gestos com a mão como se pedisse ajuda ou não soubesse mais o que fazer, então ouvimos Márcia Ramalho guia-lo ao tema que lhes era pertinente. Durante a montagem de 92 certamente essa interrupção seria cortada e ficaria restrita apenas ao material bruto, mas esse novo olhar do diretor possibilita que Santiago saia do seu domínio, mesmo ainda que seja um pouco, e se coloque como um sujeito e não como um mero objeto com um papel definido e subserviente aos propósitos da direção.

A música tem um papel muito importante no filme. Isso é citado pelo diretor logo nos minutos iniciais do filme, quando ele afirma que havia pensado em iniciar o filme com certo tipo de musica e quando ele cala a fala de Santiago optando por deixar 00:45' segundos de tela preta enquanto ouvimos "O barbeiro de Sevilha" do compositor italiano Gioachino Rossini. Além das referencias que o próprio Santiago faz a música ao citar grandes nomes do cenário mundial musical, como Bethoween e Bach, sendo ele mesmo uma figura extremamente musical, como assinala o diretor ao mencionar a relação de Santiago com o piano da casa e a própria performance do mordomo que canta em algumas das sequencias do filme.

Durante todo o filme há muitos *fade in*, que atuam de diferentes formas. O *fade* é comumente usado como uma função de figura concreta de montagem. No filme ele é usado tanto para criar um efeito estético mas também para pontuar certas passagens e mudança. Entre uma sequencia e outra há um *fade in* pontuando a fala de Santiago ou a mudança de assunto. No início do filme, como já foi citado acima, o diretor utiliza um *fade in* branco, para ressaltar a sua primeira interferência na fala do mordomo. É possível fazer uma relação deste *fade in* branco com a pureza do assunto abordado, por se tratar de uma pontuação para a repetição de uma oração em latim.

Santiago também parece querer fazer essa distinção entre os temas que aborda e o diretor permite agora, que isso aconteça, a exemplo de uma sequencia em que o próprio Santiago quer dar fim ao *take* filmado, dizendo ao final de sua fala, "corta",

mas o corte não acontece e Márcia Ramalho sugere um outro assunto ao ex-mordomo.

Em outro plano aberto e distante do personagem, dessa vez na sala do apartamento de Santiago, João Moreira Salles *"sai dessa dimensão confessional e vai gradualmente ao encontro de Santiago e rever o que na época não o havia interessado"* (LINS, p. 142, 2007). Na narração o diretor revela a sua relutância na época de deixar que Santiago saísse do roteiro que ele previu. Em vários planos detalhes filmados em 2005 de alguns trechos das quase 30 mil páginas escritas pelo mordomo, ao longo de meio século de vida, sobre a aristocracia de várias partes do mundo, deixados por Santiago para o documentarista, é possível ver a tentativa mesmo que alucinante do mordomo para que não deixasse no esquecimento aquelas pessoas. E assim como Santiago tentou salvar do esquecimento dinastias e nobrezas que existiram em mais de 6 mil anos da história da humanidade à artistas de hollywood, João Moreira Salles, a seu modo resgata desses escritos um pouco mais do seu personagem, mostrando ao espectador não só a história daquelas personalidades mas também observações feitas por Santiago que nutria afetos e alguns desafetos dessas pessoas das quais se preocupou em realizar esse registro.

> Santiago é, acima de tudo, a narrativa perturbadora e comovente de um aprendizado e de uma transformação de um cineasta no confronto com ele mesmo em um outro momento da vida. (Consuelo Lins, 2007)

Para João Moreira Salles, as memórias do seu passado e as lembranças que tem de Santiago estão intrinsicamente ligadas a casa da gávea, onde o cineasta passou boa parte da sua vida e o mesmo lugar que Santiago trabalhou por durante muitos anos. Imagens da casa vazia precedem a inserção de imagens de arquivo possivelmente feitas em super-8, da família Moreira Salles se divertindo na piscina em um dia ensolarado. Essas imagens são por sua vez coloridas, destoando da imagens realizadas em 1992. Não há áudio nessas imagens, é possível ver as crianças brincando na piscina com seus pais enquanto os empregados os observam em seus postos. Não é por falta do que fala que o silêncio acompanha essas imagens, o silêncio como um aspecto de valor sonoro pode dizer muitas coisas e exprimir emoções distintas. No momento em tudo no filme se cala, narração e banda sonora, compartilhando aquelas imagens, o diretor nos convida a nos aproximar de um universo que é também, dele. Estas imagens podem ter sido postas no filme

justamente para que o espectador possa testemunhar a relação do documentarista com o seu objeto.

Ao chegar na casa dos Moreira Salles na Gávea, Santiago, imaginou que aquela grande residência seria como o Palácio Pitti, que é um grande castelo renascentista situado em Florença. Imaginação e realidade se confundem entre o dia-a-dia da família do cineasta e os grande eventos que aconteceram naquela casa, possibilitando a Santiago criar sua própria fantasia na esfera da nobreza da qual ele assistia de um lugar a parte, porém privilegiado. Como diz no filme, Santiago por muitas vezes fantasiava os glamorosos eventos que aconteciam na casa da Gávea com nobrezas espalhadas pelo mundo, da qual gostava tanto.

Houve um ano em que Santiago abicou de suas férias no período do seu aniversário para trabalhar em um grande jantar que seria realizado na casa da gávea, neste episódio a sua patroa o convidou para sala de jantar e convidou a todos à brindarem ao seu mordomo. *"Chega meia noite e vem o chefe dos garçons, havia uns vinte garçons servindo, e disse: Santiago a madame está te chamando; e eu como é possível, a mim? E fui lá, estava arrumando a porcelana chinesa todas essas coisas, então ela pediu um momento de silêncio e disse: esse é Santiago meu mordomo e hoje é seu aniversário e, vamos brindar a ele; todos se levantaram beberam o champanhe e eu bebi champanhe com todos eles, então isso foi para mim o maior premio de todos."*

Outros aspectos da figura interessante que é Santiago nos é apresentado no filme. Em tom de um filme carta, direcionado a seus irmão, João Moreira Salles lembra dos momentos da sua infância dos quais Santiago bailava pelo seu "palácio de pitti". Em uma sequência diferente, porém ainda preocupada com o enquadramento do plano, Santiago dança tocando castanholas, obviamente ele estava mais uma vez perfomando para a câmera, conforme instrução do diretor. Mas mais uma vez tentando sair do regime que lhe foi imposto pelo documentarista, Santiago pede a João Moreira Salles para que filme a sua dança das mãos, exercício que realizava diariamente, interpretada no filme em dois longos e belos planos.

Com planos de espaços da casa da gávea, o cineasta expõe para o seu espectador o quão fácil é manipular as imagens para obter o resultado que se deseja. Ele apresenta planos da piscina da casa, onde caem folhas e água é agitada, nesta sequência o diretor questiona o fazer documental, pondo em cheque o acordo pré-estabelecido com o espectador, baseando-se na premissa que o documentário "conta a

verdade". Logo após apresentar alguns planos feitos para o filme de 1992, ouvimos da narração: *"Hoje treze anos depois é difícil saber até aonde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. Interfiramos a ponto de maquiar o boxeador, de exagerar o seu suor. Assistindo ao material bruto fica claro que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança."*

Logo após, uma sequencia basicamente composta de repetições, onde Santiago fala das *Madonas* penduradas na parede, podemos ver as tentativas de filmagem que almejavam a perfeição tanto da fala de Santiago, quanto dos planos filmados. Uma música que remete a um tom cômico acompanha esses planos e como é possível ver, as repetições impostas pelo diretor leva Santiago a exaustão seguido pela falta de paciência de ambas as partes. Ouvimos do diretor expressões como "faz de novo", "não olha pra gente", "repete", "conta isso rápido". Ao evidenciar esse processo, na montagem do filme o diretor faz uma ligação direta com o artificialismo do processo fílmico. Isso fica claro também em outras sequencias do filme.

Nos escritos de Santiago, João Moreira Salles encontra um recorte onde o ex-mordomo regista um sonho, neste sonho ele era apenas por aquela noite, parte da nobreza francesa durante a revolução. Podendo escolher qualquer lugar que desejasse viver Santiago escolhe um tempo distante com uma cultura completamente distinta da que lhe pertencia, assim como diz o diretor, Santiago escolhe a Europa à América do Sul. Vivendo o sonho acordado, os 30 anos que passou na casa dos Moreira Salles foram para Santiago a sua estadia na nobreza mesmo que não tenha desempenhado um papel principal. Mas Santiago indiscutivelmente tinha muito bom gosto, não só na música mas também como na arte como um todo.

O uso das estratégias de montagem pelo diretor evidencia os mecanismos para a escritura do filme. As vezes levado pela impossibilidade de uma montagem continua, João Moreira Salles utiliza planos distintos para compor e ilustar a narrativa fílmica. Os planos de cobertura, conhecidos como *cutways* são usados nos filmes documentários, assim como no telejornalismo para guiar o espectador. Em *Santiago* poupa o tempo do filme e dá ritmo a narrativa, guiados pela narração.

Além do serviço de mordomo, Santiago também decorava o seu amado "Palácio Pitti" brasileiro. A mãe do cineasta a senhora Elisa Salles dizia que o seu mordomo fazia os mais bonitos arranjos de flores que ela já havia visto. Então mais uma vez, o documentarista pede para que Santiago atuasse, de pé e de frente para a parede, para a câmera, em mais um plano aberto e com moldura feito em outro

cômodo da casa do mordomo. Os arranjos de flores eram quase perfeitos, e distribuídos por toda a casa em diversos tamanhos e aspectos, segundo Santiago de tão perfeitos os arranjos poderiam falar. Esse trabalho o deixava feliz e satisfeito. *"Por isso na Gávea, não digo feliz, porém passei aqueles anos muito contente. Entre os gritos das crianças, entre aqueles senhores distintos e todas aquelas coisas maravilhosas."*

Questionado por João Moreira Salles sobre sua sensibilidade, Santiago fala que ainda se surpreende com esse traço da sua personalidade e talvez seja por isso que ele tenha dedicado parte da sua vida a escrever sobre pessoas que seriam inevitavelmente esquecidas com o tempo. Um dos seus personagens, Francesca da Rimini com a sua épica história de amor ganha espaço no filme e tem a sua história ilustrada com um dos planos filmados em 1992, de dois sacos plásticos que voam pelo céu. Esse plano foi citado logo no inicio do filme mas só foi usado para preencher as lacunas da história de Francesca e seu amado, que perdem a vida devido ao ciúmes do seu marido e tem roubado sua oportunidade de amar, o balé dos sacos plásticos simboliza a eternidade dos dois amantes que são fadados a passar o pós vida, juntos. A inserção destes planos exemplifica a postura critica do diretor em relação a sua primeira versão do filme, quando ele pensava em usa-los para ilustrar e compor a fala do mordomo. Usando-os nesta versão do como elipse temporal da narrativa.

Em mais uma sequencia onde o diretor expõe as tomadas onde ele fez Santiago repetir várias vezes uma frase dita pelo diretor Ingmar Bergman: *"Somos mortos e sepulcros apodrecendo de baixo de um céu cruel e vazio."* Em uma das várias tomadas desta sequencia Santiago encerra a frase com um certeiro *"completamente"* e ainda *"isso é tudo?"*. Acometido pela catarata, doença que afeta a visão, Santiago em nota escreveu que a vida poderia ser lenta mas não era lenta o suficiente. Santiago certamente se queixava do tempo que muitas vezes pode ser muito cruel, que vai deteriorando pouco a pouco a vida das pessoas. Durante os dias de filmagem esse foi o principal assunto que o ex-mordomo queria falar para o cineasta mas ele no texto contido na narração, assume não ter entendido isso na época. Ao exibir as interferências de Santiago e expor o seu posicionamento para com o mordomo, o diretor vai construindo a voz do seu filme.

Uma sequencia retirada do filme *The Band Wagon (1953),* João Moreira Salles mostra uma cena do filme favorito de Santiago e os seus dois atores queridos, Cid Charisse e Fred Asterie, citados anteriormente no filme. Eles também estão presente

nos escritos do ex-mordomo. Ao selecionar essa sequencia especifica, o diretor esclarece sua escolha na narração, pois essas imagens além de fazer alusão ao seu personagem também é dos momentos da vida, onde ocorrem grandes transições e nem sempre percebemos, só depois que damos conta que tudo mudou, como enfatiza o documentarista. E é a partir dessa mudança e de suas memórias que o diretor resolve retornar ao filme e de certa forma voltar a casa da gávea, onde as lembranças não são só dele mas também de seus irmãos.

Citando o diretor Werner Heznov, João Moreira Salles exibe instantes genuínos de Santiago. *"Num dos seus filmes o cineasta Werner Heznov diz que muitas vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, o que acontece fortuitamente, antes ou depois da ação. São as esperas, o tempo morto, os momentos em que quase nada acontece."* A narração nesta sequencia é ilustrada por diferentes cenas onde é possível notar os momentos em que Santiago consegue escapar das amarras impostas pelo diretor naqueles dias de filmagens, essas imagens dificilmente estariam presentes no filme que ele pensou em 1992. Mais adiante a narração prossegue: *"Desses restos talvez o mais revelador seja aquilo que se diz ao um personagem antes de toda ação e que seria para sempre o segredo do filme."* Logo depois o diretor apresenta uma sequencia de repetições onde ele dirige a ação de Santiago, repetidas vezes.

"Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente, a maneira como conduzir as entrevistas me afastou dele, desde o inicio havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo." Nessa fala, o diretor talvez expõe todo o sentido do filme neste novo olhar de edição ou falta dele em 1992. É nesse momento, ao assumir o seu devido lugar que ele consegue a resposta do por que não conseguiu finalizar o filme em 1992.

> O que há nesse filme de praticamente inédito no documentário contemporâneo brasileiro é a capacidade de perturbar a crença do espectador naquilo que ele está assistindo, de destilar dúvidas a respeito da imagem documental e de fazer com essa percepção seja menos uma compreensão intelectual e mais uma experiência sensível provocada pela forma do filme. Santiago nos obriga de certa maneira, a nos relacionarmos com situações audiovisuais novas, e renunciar o desejo de controle sobre o que é ou não real, a nos depararmos com o fato que podemos ser manipulados a todo instante, de que a fronteira entre o mundo e a cena

> inexiste em muitos casso, e de que, mesmo assim, não deixamos de nos envolver com o que vemos. (Consuelo Lins, 2007)

No final das gravações, já com pouco filme como ressalta o diretor, Santiago conta que foi questionado por um jornaleiro, amigo dele, sobre o que aquelas pessoas estavam fazendo na sua casa. Ao falar para a câmera no momento mais descontraído das filmagens ele fala sem um roteiro prévio, Santiago diz que o *"Maravilhoso Joãozinho"* estava a preparar o seu embalsamento, isso para que ele junto com os personagens fossem salvos de alguma maneira, para que não caíssem no esquecimento. Tendo em vista que Santiago sabia da proximidade da morte, assim como a maioria das pessoas que fizeram parte da sua história, ele se viu naquele momento em que o filme era feito, a oportunidade se ser eternizado ou conservado como uma boa memória.

Logo após aos créditos finais do filme, uma outra sequencia retirada do filme *Viagem a Tóquio* do cineasta Yasujirô Ozu nos é apresentada, nela é possível ver de onde João Moreira Salles se inspirou para a fotografia do filme, com os seus enquadramentos lineares e severos, isso também é dito na narração. Na sequência selecionada, uma personagem pergunta a outra se a vida não é uma decepção e a outra concorda. Assim como a vida de Santiago que sempre sonhou em ser nobre mas viveu a margem da nobreza, sendo dela um trabalhador apaixonado. Como a jovem Sidonie Laborde, personagem de Benoît Jacquot no filme *Lex Adieux à la reine (2011),* que aceitou ir de encontro a morte em nome da devoção que sentia pela rainha da França, Marie-Antoinette.

A voz, na sua característica fisiológica, em narração, fala e depoimentos muitas vezes é confundida como a voz do documentário. Mas a voz do filme documentário é constituída de alguns outros fatores, como o estilo, conforme afirma Nichols:

> A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, de ficção ou não, molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, mas o estilo funciona de modo diferente no documentário e na ficção. A ideia da voz do documentário representa alguma coisa como "estilo com algo mais". (Bill Nichols, p. 74, 2009)

Este algo mais em *Santiago* está presente no modo ensaístico que o diretor resolve desenvolver seu filme. Na época da produção do filme, não era comum essa abordagem de filmes documentários brasileiros onde os cineastas se expusesse dessa

maneira, revelando o que aconteceu durante a gravação. Coisa que se torna na maioria das vezes segredo do set e que em *Santiago* é o tema central a ser problematizado. Com uma montagem sagaz que trás a tona essa problematização, evidenciada pelo diretor ao mostrar as inúmeras interferências feitas no set e fora dele, além das várias repetições de falas e planos do filme.

O estilo assim como citado por Nichols, é também um elemento responsável pela construção da voz no filme. Em *Santiago,* o estilo que o diretor imprime no filme, busca uma certa elegância a partir da escolha das músicas que além de servirem como trilha sonora era também assunto do filme, sendo citadas e cantadas por Santiago. A narração em tom confessional. O planejamento e composição dos planos, que com certa rigidez e distancia, tentavam de todo modo a perfeição. A fotografia em petro&branco e os movimentos de câmera elaborados, a exemplos dos *travelling's* que caminham pela casa, *zoom in e zoom out* de alguns planos, compõem a plasticidade da imagem. Além elaboração da montagem com uma logica narrativa clara e linear. Esses aspectos de certa forma dialogam com a representação desse mordomo, que nutria o gosto pela nobreza e o requinte vinculado a ela, além de uma forte ligação com o passado. A construção da voz desse filme se faz pelas escolhas estilísticas do diretor que além de compor plasticamente sua narrativa, essas escolhas contribuem também para a representação do personagem.

CAPÍTULO 5

ÁNALISE DE *PACIFIC*

Em dezembro de 2008, partia de Recife, capital de Pernambuco, rumo a ilha paradisíaca de Fernando de Noronha, o navio turístico Pacific. É neste contexto que surge o filme *Pacific (2009),* do diretor pernambucano Marcelo Pedroso. Os dias dessa viagens de férias são o tema do filme. Acompanhamos os passageiros desde o seu embarque até o ponto culminante da viagem, a festa de *réveillon.*

Pacific é antes de tudo um filme de dispositivo, com o qual diretor se apropria e usa apenas imagens alheias que não foram feitas conscientemente para este filme, e essa é a sua regra. Com esta premissa a equipe de produção embarcou no navio Pacific e, no final da viagem abordaram alguns passageiros que possuíam câmeras portáteis e estavam fazendo registro do passeio. Eles pediram que os passageiros cedessem as suas imagens para a realização de um filme documentário, assim os turistas gentilmente cederam os arquivos filmados para a produção, foram cerca de mais de 60 horas de material bruto.

O filme surge a partir das imagens feitas por pessoas que eram completos estranhos ao diretor. *Pacific* nasce na sala de montagem, assim como proposto pela lógica do seu dispositivo. A questão do dispositivo é partir daquilo que não estava dado no mundo, assim como a troca momentânea de lugares proposta por Cao Guimarães, em *Rua de mão dupla*[5] *(2003),* como a busca do filho abandonado por sua mãe biológica em trinta e três dias, em *33 (2003)* filme de Kiko Goifman. Sobre o trabalho de construção da narrativa do filme de dispositivo Cezar Migliorin afirma:

> O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos. (Cézar Migliorin, 2011)

O que distingue o modelo de dispositivo de Marcelo Pedroso dos demais aqui citados é a experiência que o diretor tem com as imagens. Diferente de Kiko Goifman e Cao Guimarães, Pedroso não tem nenhum poder sobre a filmagem. Em *33*, Goifman se dá 33 dias para sair em busca de sua mãe biológica e embora ele não

[5] Filme já citado na página 22 deste trabalho.

saiba onde essa experiência vai dar, ele tem um esboço de roteiro a seguir (lugares onde ir e pessoas a entrevistar). No caso de *Rua da mão dupla,* Cao Guimarães instrui os seus personagens sobre o que fazer com a câmera cedida. Marcelo Pedroso é roteirista, montador e diretor de *Pacific.* Ele abdica do controle das imagens, afinal ele não esteve no cruzeiro, e só teve contato com elas depois que a viagem acabou. Pedroso conhece o seu material bruto e personagens na sala de edição.

O filme se inicia situado o espectador que, o que estar para ser visto não é um filme, digamos "comum". Imagens tremidas, câmeras dentro do plano enquadrado disputando espaço, o uso indeliberado do *zoom,* vai localizando a quem assiste o filme que se trata de pessoas abordo de um navio, buscando registrar a todo momento histórico vivido na vida delas. De início a vista dos golfinhos que dão as "boas vindas" ao turistas, as pessoas comentam sobre o espetáculo da natureza, uma senhora diz que esperou 50 anos para ver aquilo e, logo após conseguir uma boa imagem dos golfinho um homem exclama: *"já ia pedir o meu dinheiro de volta!"*, a tela fica preta e uma criança pergunta a seu pai: *"filmou?"* e ele prontamente responde: *"filmei, logico!".* Os sons (falas e ruídos ambiente) que ouvimos pertence à aquelas imagens, tornando-as mais fies do que poderiam ser.

Nos primeiros minutos do filme o espectador é informado por cartelas, que aquelas imagens foram gentilmente cedidas pelos turistas que estavam a bordo do navio para que se realizassem um filme. Logo depois vemos um plano onde alguém está tentado filmar uma senhora arrumada em um super *close*, o que vemos é parte da sua roupa e pele dessa pessoa, ouvimos: *"pronto? Está gravando?"*. E logo depois há um corte para um show de música e dança, claramente influenciado dos musicais norte-americanos, a trilha sonora que pertencente a sequencia, é a música *New York, New York* do cantor mundialmente conhecido, Frank Sinatra. Na borda inferior desse plano é possível ver várias câmeras em punho dos seus respectivos donos, registrando cada momento da viagem.

5.1 A NARRATIVA DO NAVIO

Os planos iniciais e a cartela informativa, apresentados antes da abertura do filme servem para instruir o espectador sobre aquilo que será visto. É quase que como se o diretor dissesse, essas imagens são de "pessoas reais" e o que você está prestes a ver é um filme sobre a experiência que elas viveram a bordo do navio Pacific. Essa experiência por muitas vezes é substituída pela vontade de captar os eventos. A todo

tempo as pessoas perguntam: *"está filmando? Filmou?"*. Isso evidencia a nova tendência dessa sociedade espetacularizada, que prima mais pelo registro e exibição da experiência do que realmente vive-la.

A partir daí o que se ver em *Pacific* é a construção da narrativa fílmica sob o olhar do diretor sobre o olhar dessas pessoas, mas também sobre o modo como elas vivem esses momentos e como performam essa experiência. Marcelo Pedroso escolhe momentos especiais, com base nas experiências vividas por aquelas pessoas, na ordem cronológica que aquela viagem acontece. Desde a saída do aeroporto de Porto Alegre, a chegada no navio, todas as atividades recreativas, o jantar com o comandante, a festa tropical, o passeio pelo ilha de Fernando de Noronha e a festa de ano novo. Essas escolhas dessa estratégia de montagem se tornaram possíveis devido a grande quantidade de material que o diretor recebeu. Como o número de câmeras registrando tudo a todo momento era muito grande, as situações se repetiam muito, isso possibilitou ao diretor-montador criar um ponto de vista sob aquelas imagens, onde ele escolhe as situações que lhe pareciam mais aptas para construção da narrativa do filme.

O filme está dividido em momentos chaves do cruzeiro. Começando com a chegada dos turistas no aeroporto do Rio Grande do Sul a Pernambuco. Vemos imagens da sala de embarque, de dentro do avião, do aeroporto de Recife até a chegada do micro-ônibus que faz o translado para o navio Pacific. Cada sequencia tem uma duração que busca respeitar o tempo dos acontecimentos e os cortes obedecem essa lógica. A montagem de *Pacific* é como o fuxico[6], a partir dos retalhos, aqui as imagens cedidas, o diretor-montador vai costurando juntando cada sequencia até que elas se liguem como um todo. Ouvimos os passageiros narrarem aqueles momentos vividos como se assistíssemos a um programa de turismo. Somos apresentados ao navio, seus cômodos e assim como os personagens que acompanharemos durante essa viagem.

5.2 DOS PASSAGEIROS AOS PERSONAGENS

A construção da representação dos personagens se dá pela duração de cada sequencia, e desta maneira é possível testemunhar os acontecimentos, experiências e performances vivenciadas por aqueles passageiros. Como a situação das filmagens

[6] Fuxico é o nome dado a técnica de costura, onde a partir de retalhos de pano se constroi qualquer tipo de peça, de vestido a roupa de cama.

não estavam sob o controle do diretor, na montagem ele opta por escolher os planos de maior duração que respeitem e contemplem o tempo de cada acontecimento filmado. A escolha de planos evidencia o manuseio despreparado dos equipamentos, que fornecem imagens tremidas, o vai e vem do *zoom,* os movimentos de câmera que buscam alguma coisa, nos faz imergir cada vez mais naquele navio. Além do uso da banda sonora que não sofre nenhum tipo de manipulação, tudo o que ouvimos é o áudio fiel de cada tomada original, exposta no filme.

É possível notar a vontade do diretor em deixar que aquelas imagens falem por si próprias. E essa vontade é explicitada na montagem do filme, que constrói seu discurso, a sua voz, também de acordo com o roteiro daquela viagem. O filme segue a cronologia do navio.

A ausência do diretor no cruzeiro e a abordagem do dispositivo do filme foram importantes para que a produção dessas imagens, para que elas não sofressem nenhum tipo de intermediação entre o cineasta e os personagens do filme. Já que o filminhos cedidos por aquelas pessoas tratam da intimidade de cada uma delas, e se caso houvesse um contato anterior a viagem do diretor com essas pessoas, possivelmente a proposta de Marcelo Pedroso não vingaria.

Essa ausência do diretor é também discutida e por muitas vezes, sentida na montagem, gerando inúmeras discursões a cerca do filme. Em e-mails trocados com o crítico Jean-Claude Bernadet, Marcelo Pedroso explica a questão da ambiguidade da montagem do filme, que se coloca assim como o espectador em um lugar onde se torna difícil julgar, julga-lo (o diretor) e também não ser julgado.

A expressão do ponto de vista do autor se dá, na maioria das vezes, de maneira discreta. Conforme aponta Ilana Feldman, *"A crítica possível ou o "comentário recolhido" se fazem presentes, portanto, pelo gesto da montagem."* (FELDMAN, p. 13 2011). Na montagem Pedroso não produz interpretações, nem tenta direcionar o olhar do espectador com metáforas ou justaposições. A proposta do diretor neste filme é fazer com que o espectador seja de certa forma ativo, mas não injusto, à aquelas pessoas julgando-as, mas que o espectador busque um contraponto crítico mesmo que este não exista no filme.

"Uma vez dentro do navio lá permaneceremos" (FELDMAN, p.13, 2011), a montagem de *Pacific* posiciona o espectador em um lugar que, por muitas vezes não será um lugar confortável, proporcionando a hesitação do olhar do espectador, afinal

estamos ali, dentro do navio junto com aquelas pessoas. Tornando difícil a crítica e o não reconhecimento nelas. Ilana Feldman toma nota sobre a montagem de *Pacific:*

> É notável de que modo a montagem de *Pacific*, ao se apropriar de imagens alheias deslocando-as de seus usos originais, trabalha como uma espécie particular de material de arquivo, mas um arquivo do presente e de presenças. Agenciando uma multiplicidade de pontos de vista sempre instáveis e erráticos, a montagem opera um anacronismo, uma desestabilização, na medida mesma em que esse deslocamento é sútil e em que a enunciação do filme é recolhida. (Ilana Feldman, p. 13, 2011)

5.3 UMA CAMERA NA MÃO...

Dividimos a intimidade daquelas pessoas que, além de registrar cada momento desses seis dias de viagem, também performam para suas câmeras assumindo características de personalidades conhecidas do mundo midiático, como a imitação do apresentador Sílvio Santos. Há um rapaz que apresenta o quarto em que está, junto com sua esposa, e também registra a primeira vez que bebe *choop,* ele narra e performa para a câmera essa e outras experiências, este é um dos personagens principais do filme, ele volta a aparecer em outros momentos. Há também uma família que além de registrar a viagem gosta fazer apresentações daquilo que está prestes a fazer. Essa ideia de performance e informação para a câmera também serve para referendar o investimento feito. O registro dessas imagens serve de instrumento de validação de tudo de bom e belo que foi de certa forma foi consumido.

Conhecemos um pouco desses turistas a medida que discorre a narrativa do filme. Ainda explorando o espaço que permanecerão nesses seis dias de férias, aquelas pessoas são tomadas de um sentimento de admiração por tudo o que estão vivendo. Uma jovem mostra para a câmera um *menu,* onde não há preços daquilo que é ofertado aos viajantes. Os comentários positivos e admirados sobre as acomodações demonstram que aquela experiência não é comum à essas pessoas. Ao exibir o cartão que dá acesso as coisas do navio, ouvimos alguém falar que pagou caro para estar ali, em um parcelamento no cartão de crédito desde fevereiro do ano que se finda. A escolha pela duração integral de cada sequencia possibilita ao espectador a aproximação desses personagens a bordo do Pacific. E também a formação da critica que o diretor vai construindo em seu filme.

A palavra de ordem do cruzeiro é aproveitar tudo o que está a disposição dos passageiros. Havia um roteiro com atividades diárias oferecidas aos tripulantes, todos o horários eram preenchidos com algo. O descanso na verdade não fazia parte da programação de férias, as pessoas tinham que estar sempre em movimento, curtido cada momento daquele cruzeiro ao qual penaram a pagar. E, em uma noite eles foram agraciados com o convite para o coquetel do comandante, onde participaram de um luxuoso jantar na companhia do comandante do navio, com direito a registro fotográfico formal e show com música ao vivo. Ao final do ritual do coquetel do comandante, em depoimentos os passageiros falam que a fantasia deles se desfaz, pois a figura do comandante não é assim tão imponente com se imaginava, sendo ele uma figura já idosa e franzina. A autora Paula Sibila atribui a esse tipo de utilização das câmera, as performances e os relatos informativos, como um novo gênero do audiovisual.

> "Ou se, ao contrário, esses relatos criam e expõem diante do público um personagem fictício. Em síntese: São obras produzidas por artistas que encarnam uma nova forma de arte e um novo gênero de ficção, ou se trata de documentos verídicos a cerca de vidas reais de pessoas como você, eu e todos nós?" (Paula Sibilia, p. 30, 2008)

As atividades, festas e apresentações não param nunca! Após a introdução do apresentador da noite, ouvimos uma versão ao vivo do tema de abertura da *Fox Films,* que antecede as inúmeras performances oferecidas para o entretenimento dessas pessoas que estão em período de férias. O glamour dos diversos espetáculos apresentados no Pacific é semelhante ao glamour idealizado por aqueles turistas para a sua tão planejada viagem. O diretor-montador faz essa associação na montagem, de acordo com a esquematização das falas e tomadas em justaposição.

O trabalho exaustivo dos artistas do navio, que trabalham para se apresentar em diferentes números, afim de saciar a sede por diversão dos passageiros é posto no filme de modo sequencial e exaustivo. Depois dos diversos planos de entretenimento passamos para a calmaria do dia seguinte, as pessoas descansam sejam em seus cômodos ou por partes do navio. O uso desses planos de cobertura serve para criar uma elipse temporal na narrativa. Também é possível notar o incansável trabalho das pessoas que estão ali no Pacific mas ao mesmo tempo elas parecem ser invisíveis, se integrando a engrenagem deste ofício, onde o trabalho em período integral é essencial para que o sonho dos passageiros possa acontecer.

Registrar é preciso. Desde a pequena Milena que brinca com a câmera da família, capturando um pouco do ócio dos parentes, numa tarde de descanso dentro do quarto à pessoas que se filmam pelo simples prazer de ser filmado. Como a senhora que se filma do espelho da academia e outra duas senhoras que se filmam bebendo um *drink* dentro do bar do navio. Acompanhamos também em longos planos um casal que passeia pelo navio. Eles brincam com a câmera, um filma o outro e a esposa se coloca dentro do quadro. Ora é possível ver a espontaneidade e banalidade daquele passeio ora também é possível ver a performance que eles fazem para a câmera. Como por exemplo quando o marido se senta ao piano do salão do navio e finge tocar e cantar para sua mulher, acompanhando a música que sai das caixas do som espalhadas por todo o navio e que serve de trilha sonora para aquele momento.

Mas nem tudo são flores no cruzeiro Pacific, em uma pequena sequencia feita dentro do corredor do navio, uma passageira reclama da qualidade do serviço do navio: *"Pode filmar, porcaria, piscina seca, não tem o que comer na piscina, atendimento uma merda, entretenimento não tem! Pelo amor de Deus! Vamos pedir o dinheiro de volta?"*. O discurso do filme pode não parecer claro mas propõe uma reflexão sobre tudo aquilo que nos é apresentado. Os passageiros daquele cruzeiro são pessoas pertencentes a classe dominante do país, a classe média, – dominante no sentido quantitativo. Como se sabe a classe média cresce a cada dia e junto com ela o consumo desenfreado patrocinado por ela, induzido pelo capitalismo. As críticas estão dadas a cada plano que passa dos inúmeros passeios e passatempos do navio Pacific. Sejam eles um deslumbramento em relação a abundancia oferecida no cruzeiro, sejam as críticas feitas pelos passageiros ou os momentos de descontração das pessoas, como a re-encenação da cena clássica do filme *Titanic (1997).* Onde um casal já conhecido do público se postam na proa do navio e cantam aos berros a música tema do filme.

A montagem de *Pacific,* pode-se chamar de uma montagem ambígua. Como o diretor opta por não interferir diretamente nas imagens na edição, já que existe um problema ético, essas são imagens de terceiros, é preciso ter um certo cuidado ao montar o filme e criar um ponto de vista, a partir do ponto de vista de outras pessoas.

> Afinal, a distancia é resultado do encontro entre três perspectivas: uma delas, já múltipla, é formada pelas tomadas dos turistas, materializadas em imagens amadoras; a segunda, a perspectiva do diretor, materializada em uma montagem, repetimos, de carácter imanente, que não se exime, por outro lado, de ser uma mediação; por fim, a perspectiva do

> espectador (nós com nossas próprias expectativas), desestabilizada no decorrer do filme. (André Brasil, p. 48, 2011)

O navio chega ao seu destino, na última noite antes de desembarcarem em Fernando de Noronha, a diversão continua, um passageiro anuncia algo sobre a preparação da festa de *réveillon*. Das caixas de som do navio ouve-se música popular brasileira, o pôr do sol é esperado por alguns passageiros que estão no *deck* do navio, alguns registram mais este momento. Anoitece e mais uma noite de festa aguarda os passageiros. Em mais um momento de preenchimento, utilizando planos de cobertura, o diretor apresenta um celebração em família, a comemoração de dois aniversários, do avô e neta respectivamente. E a preparação de algumas pessoas para a festa tropical.

Na festa tropical o cansaço de alguns é algo evidente, e a vontade de aproveitar tudo de outros também. Aquele velho conhecido personagem, que tomou o *shoop* e encarnou Jack, o personagem do filme *Titanic* está de volta ao olhar do espectador, aproveitando cada minuto da festa. Bebendo toda *marguerita* que pode, além da performance constante para a câmera. Em contraponto a animação do rapaz vemos uma família que se arrumou para festa mas observa tudo a uma certa distancia.

O cansaço já toma conta daqueles pessoas, o sobrinho que é o *câmera-man* da família, afirma que suas tias já estão morrendo de cansaço e que a noite pra elas não promete nada além de um bom descanso, durante o regresso deste grupo em direção ao quarto, no corredor do navio, a senhora exausta faz sinal para que o jovem pare de filmar porém isso não acontece, eles chegam no quarto onde a matriarca da família dorme na companhia da televisão que está ligada e segue assim. Filmar até cansar, esse é o lema dos passageiros do Pacific. Ou filmar até onde dá, sem que o cansaço chegue, como é o caso do rapaz e sua jovem esposa que continuam animados na festa e depois seguem para um *tour* noturno pelo navio.

Logo após esse *tour* performático, é possível ver uma breve e pontual interferência do diretor-montador. Depois de um giro de câmera, o desfoque da imagem que se movimenta rumo a escuridão do céu, um *fade in* de longa duração anuncia que o navio chegou ao seu destino. Pedroso se utiliza de um recurso de montagem para pontuar temporalmente o filme

5.4 A VOZ DO FILME.

A voz do filme em *Pacific* é construída pelas sutis escolhas e interferências do diretor, que ao longo da narrativa permite de forma flexível a criação da voz. No filme há dois momentos em que Marcelo Pedroso interfere na narrativa, explicitando o seu ponto de vista. O primeiro a associação do seu personagem "bem humorado" ao apresentador dos espetáculos do navio e o outro o momento é a interferência das pessoas, ávidas pelo desejo de filmar, a desova das tartarugas em direção ao mar. Sobre o papel do diretor e da montagem na construção do filme de dispositivo André Brasil nos fala:

> Mas o mais revelador em ambos os trabalhos – *Pacific* e *Domésticas* – é o fato de que em qualquer filme, mesmo que o diretor se retire, recue para um antecampo invisível, não implicando-se em cena, mantém-se ainda um olhar, que organiza o mundo do filme. Se ele não está presente na *mise-en-scène*, retornará na montagem. (André Brasil, p. 596, 2013)

O termo "antecampo" utilizado por André Brasil, é referente aos acontecimentos e pessoas que estão atrás da câmera, e que de certa forma interagem ou interferem durante o processo de feitura dos filmes. Assim como em *Domésticas* de Gabriel Mascaro, que também é um filme de dispositivo, durante o momento da feitura das imagens de *Pacific* o realizador não estava presente. O seu contato com imagens e personagens, seja ele para interferir ou não, só se torna possível no processo de montagem. Onde a partir do ponto de vista daquelas imagens, de maneira sutil, Marcelo Pedroso construí o seu ponto de vista e também sua crítica. Mesmo escolhendo fazer uso de um mecanismo de edição onde ele permite que as imagens de certa maneira falem por si só. Possibilitando ao espectador um múltiplo olhar para com o filme e as pessoas ali representadas.

Após mais uma noite de festa, amanhece no navio Pacific. A visão da paisagem é deslumbrante e enfim os passageiros chegam a ilha de Fernando de Noronha. O dia começa cedo pois a visita a só é permitida durante o dia e os turistas querem aproveitar tudo o que há na ilha. Em algumas tomadas com artifícios já conhecidos, os passageiros desembarcam na ilha, apresentam as coisas das praias e o que estão prestes a fazer. O rapaz volta cena, narrando a sua experiência na ilha, berrando de dentro carro, dizendo que para ele ali é o paraíso e não há lugar igual. Ele faz isso a sua maneira, bem peculiar e performática, de modo que o diretor interfere mais uma vez no filme, associando aquele rapaz ao apresentador do navio. Ao terminar a sua fala e fazer sinal de "corta" para câmera, Pedroso introduz uma

imagem já vista anteriormente no filme, a imagem do apresentador do navio no auditório dos espetáculos, iluminado por um canhão de luz. Aqui é possível ver claramente o ponto de vista do diretor. Sobre isso Bill Nichols afirma:

> A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. (Bill Nichols, p. 73, 2009)

Na ilha o prazer é limitado. Um homem pergunta ao guia por quanto tempo ele pode ficar no local e a resposta é incisiva, *"aqui só foto mesmo!"*. Na praia é a época de desova dos filhotes de tartaruga marinha, todos querem registrar, ouvimos a voz de uma mulher que certamente trabalha no projeto das tartarugas, reclamar sobre as pessoas ali tirando fotos, empatando o processo. Em mais quatro longos planos de divertimento de outra família, vemos dois irmãos brincando e brigando. Emília e Rafael se divertem no entardecer da ilha de Fernando de Noronha. Em dois planos os espectadores e personagens despedem da ilha, no primeiro com movimento de *zoom out* e o outro um movimento de câmera semelhante a uma panorâmica, os turistas estão sentados observando o pôr do sol na ilha. Anoitece e é chegada a hora da festa de ano novo.

A festa de *réveillon* começa e como já é de costume daquelas pessoas tudo precisa ser filmado. Câmeras aparecem dentro dos enquadramentos feitos. Movimentos de câmera demonstram que os passageiros não querem perder nada que está acontecendo. O marido filma a esposa que pede para que ele coloque os dois em quadro, ao fundo uma música conhecida: *"adeus ano velho, feliz ano novo, que tudo se realize no ano que vai nascer, muito dinheiro no bolso, saúde pra dar e vender..."*. Várias maquinas registram a festa e o show pirotécnico. Em um longo plano dos fogos de artificio que celebram a chegada do ano novo, o diretor encerra seu filme com um corte seco. A música ainda tocava quando o corte é feito, justamente na parte da música onde as promessas de ano novo se renovam: *"que tudo se realize no ano que...",* ali então, o espectador é abortado do navio, sem esperança nem planos de um ano novo. De certa forma, cruel e ativa o filme acaba e separa a quem assiste o filme de qualquer tipo de afetividade que estivesse sendo construída naquele momento.

Ao fazer uso de um dispositivo para realizar seu filme, Marcelo Pedroso propõe um acordo com o espectador, ainda que isso não esteja explicito. *"Pacific*

desloca a posição do espectador: aquele que vê o mundo do outro passa a ser, quem sabe, aquele que se vê vendo o mundo do outro." (BRASIL, p.48, 2011). Esse acordo pretende que o espectador faça uma reflexão de tudo aquilo que se é representado. A ausência de um ponto de vista explícito e fechado que direcione o olhar do espectador torna a proposta de reflexão ainda mais incondicional.

A proposta de montagem linear possibilita que a crença no filme permaneça mesmo nos momentos de clara interferência do seu idealizador. Marcelo Pedroso opera como roteirista, diretor e montador do filme, possibilitando que ele tenha total domínio da narrativa do filme mesmo que as imagens tenha sido terceirizadas.

CAPÍTULO 6
ANÁLISE COMPARATIVA

O dois filmes aqui analisados, cada um no seu momento, tiveram seu processo de realização questionados e criticados, por espectadores, cinéfilos e teóricos da área do cinema. A prática do filme documentário é por muitas vezes questionada após a realização dos filmes, como é possível testemunhar nas críticas e debates proporcionadas pelos mesmos. Mas não podemos esquecer que a cada realização tem por detrás de sua história fílmica, a história da produção do filme, além da relação do diretor com sua obra.

> Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do publico. De formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que se trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém. Existe uma história de como e por que ele foi feito. Essa história é, com frequência, mais pessoal e idiossincrática nos documentários e no filme de vanguarda do que no longa-metragem comercial. (Bill Nichols, p. 93, 2009)

A proposta de comparação dos filmes *Santiago* e *Pacific* surge da diferença, como é possível notar, os filmes são distintos, porém há entre eles aspectos comuns, como o embate com as imagens e o fato de serem filmes construídos especialmente na montagem. Em *Santiago* é possível reparar a presença do diretor no filme e no *Pacific* é um pouco difícil notar de maneira efetiva a presença de Marcelo Pedroso.

A presença de João Moreira Salles em *Santiago* faz parte da própria concepção da estrutura fílmica que ele constrói, pois se trata da relação entre o cineasta e seu ator social. Sua voz, não só a falada mas também o discurso do filme é construída com a sua presença, física e fílmica. Talvez o filme de 1992 não tenha sido finalizado justamente por ele não perceber que a sua participação no filme era fundamental. Afinal a postura que ele assumiu nos dias de filmagem não permitia o encontro entre o sujeito que filma e aquele que é filmado, não permitia a troca entre cineasta e o personagem, o ator social era um objeto de analise, objeto de uma representação pré-construída e formatada, por isso não era possível um outro filme que não fosse a respeito da sua reflexão sobre material bruto.

> Os encontros em suas diversas formas se configuram assim como uma maneira privilegiada de dizer eu e não estar sozinho, de evitar o isolamento do realizador ou do personagem em suma, de compartilhar a

> enunciação buscando o acontecimento do encontro, o que resiste ao roteiro e que aparece no ato de criação e compartilhado. (Cezar Migliorin, p. 255, 2009)

Já a ausência de Marcelo Pedroso em *Pacific*, seja na filmagem, uma proposta do dispositivo que o afastou dos seus atores sociais ou pela montagem que propunha um distanciamento de olhar, como a escolha de evidenciar ao máximo as experiências daquelas pessoas na viagem. *"Trata-se, assim, de buscar a justa distancia, que não está dada, mas que é propriamente relacional e que só pode fazer em um trabalho de ensaio e erro, em opções de montagem mais ou menos acertadas"* (BRASIL, p. 2, 2010). Pedroso constrói o filme e sua crítica a este modo de vida, primando pela observação a esse novo costume de vida, a era do espetáculo, o registo incessante dos fatos mais banais da vida.

O modo como cada diretor vai lidar diretamente com o seu material e o conceito que cria para realizar seu filme está diretamente ligado a iniciativa criativa de cada um. Como Nichols já apontou a construção da voz também se dá pelas escolhas estéticas dos cineastas. Se em *Pacific* a estética do filme é voltada para as imagens que já estamos acostumados a ver diariamente, na internet, celulares ou câmeras de vigilância. Em *Santiago* há um zelo pelo belo, pela plasticidade daquelas imagens, o cuidado da composição de cada plano. Assim a sua maneira os diretores vão construindo as suas vozes, dentro do filme.

> Mais pertinente à discussão de como os documentários falam ou adquirem voz própria é a ideia de indício ou prova artística ou artificial. Trata-se das técnicas usadas para gerar a *impressão* de conclusão ou comprovação. Elas são produto da criatividade do orador ou do cineasta e não algo encontrado alhures e apresentado intacto. (Bill Nichols, p. 81, 2009)

Outro aspecto que acentua a diferença desses filmes é a banda sonora. Em *Santiago* há um trabalho de composição do áudio que preza a perfeição e o requinte da banda sonora. A captação do áudio das falas, a narração e por fim as músicas que compõem a trilha musical do filme e comprovam a busca pela perfeição do arranjo fílmico e também a plasticidade do mesmo. Em *Pacific* todo áudio que ouvimos, sejam eles, ruídos, falas e músicas pertencem aos fatos filmados no navio. Tanto que nos créditos finais do filme não há direção ou captação de som, apenas mixagem. A escolha de Marcelo Pedroso pelo uso original do áudio serve para afirmar e contribuir

com a sua proposta. Tornando evidente a emergência dessas imagens, e o modo de como elas são produzidas.

Sobre as escolhas estéticas de *Santiago*, Consuelo Lins afirma:

> Trata-se de um filme que complexifica a relação entre imagem e som e amplia o repertório estético e narrativo do campo do documentário. Atesta que a narração em *off* não é, "em si" algo a ser evitado; na verdade, o que os ensaios fílmicos nos mostram é que não há normas, regras, elementos estéticos a serem evitados; ou para retomar, subvertendo, uma formula célebre de André Bazin: não há filmagens nem montagens proibidas. (Consuelo Lins, p.143 2008)

Falando de personagens, uma coisa que de alguma forma assemelha os dois filme é sem dúvida a performance de seus personagens. Enquanto Santiago é uma criatura altamente performática e exuberante, na vida, e talvez seja por isso que João Moreira Salles decidiu filma-lo. Os personagens de Marcelo Pedroso são também performáticos, mas performance aqui exibida no filme é de outra ordem. Em *Pacific* os personagens perfomam para a câmera, atuam na presença dela e as vezes saem dos seus personagens para serem flagrados nos momentos de descontração vividos naquela viagem. Enquanto em *Santiago* o diretor de certa forma não permitiu que o mordomo saísse do *script* idealizado, em *Pacific* as situações de "não performance" são os momentos chave do filme.

Em *Santiago* a proposta de montagem do diretor é evidenciada pelo modelo ensaístico que ele escolhe para o filme. A forma fílmica em suas várias instancias é claramente mostrada no filme, através das escolhas de montagem do diretor, inspirado talvez por uma escola cinematográfica que nasceu na França, liderada pelos jovens diretores franceses François Truffaut e Jean Luc Godard, a *Nouvele Vague* tinha como principio o pensamento crítico do cinema e seus filmes eram manipulados na montagem, com o manuseamento de imagens e sons afim de evidenciar a forma fílmica. Podemos ver essa interferência do diretor em *Santiago* de diversas formas, seja pela própria construção da narrativa, seja pela narração ou pelas sequencias que pontuam exatamente a intensão do diretor em por em questionamento o fazer cinematográfico e principalmente o fazer documental.

Já em *Pacific* o que vemos, segundo André Brasil é uma "montagem epidérmica". Imergimos naquela viagem e o que vimos é a tentativa de construção de uma linearidade com base nas imagens de outras pessoas. Testemunhamos a intimidade dos passageiros do navio Pacific. De modo que a escolha de Marcelo

Pedroso é não interferir nos acontecimentos, a duração e escolhas dos planos evidenciam a vontade do diretor de querer que a narrativa se desenvolva de uma maneira fluida sem que ele tenha que interferir constantemente. O espectador é convocado a interagir com o filme, de forma que não há um lugar confortável para ele, o espectador tem que trabalhar constantemente para criar o seu próprio olhar para o filme.

O excesso de um e a contenção do outro produzem nos filmes resultados igualmente reflexivos. Enquanto João Moreira Salles se coloca no filme como um personagem ativo e expõe o seu processo na realização do filme. Mostrando ao espectador que sim, há no documentários interferências e elas produzem consequências para o filme, além de evidenciar o fazer fílmico e alertar que não se pode confiar em tudo que se ver. Marcelo Pedroso remete ao fluxo ininterrupto de imagens das redes sociais, aproveitando esse momento onde a espetacularização da vida se torna algo natural, como os programas de televisão, a exemplo dos *reality show*, o uso das câmeras de vigilância que nos monitoram a todo momento e as câmeras portáteis e de celular. Onde há redes sociais criadas para hospedarem esses registros e alimentarem a sede pela documentação de tudo, como o *instagram* onde fotos e vídeos das coisas mais banais são sempre bem vindos.

É na montagem que ambos os diretores constroem os seus respectivos discursos, ainda que distintos, eles se utilizam deste artificio cinematográfico para de maneira criativa e singular mostrar ao mundo, a voz do seu filme e a sua visão de mundo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

É nesse movimento que considero circular que a montagem cinematográfica se torna o principal elemento para a construção da voz do filme analisados. Como é possível ver com os teóricos do cinema e em nossas próprias experiências enquanto realizadores, a produção do filme documentário é quase sempre um momento de encontro com o acaso, por mais planejamento que haja no projeto. Existem inúmeras variantes que interferem nesse processo e muitas vezes nós, os realizadores, não nos damos conta do que se passa e só depois, na sala de edição é que nos damos conta dos erros e acertos cometidos. Por tanto, muitos filmes, assim como os aqui analisados só se tornam possíveis durante o processo de montagem.

Assim a montagem de certa maneira construí a narrativa dessas obras, em ambos os casos a estratégia de cronologia desses filmes, antecipa para o espectador parte das informações que vão tratar os filmes logo no prólogo. Este esquema de montagem é muitas vezes usado para criar ganchos na narrativa, criando a curiosidade do espectador e tentando segurar a sua atenção. Esse artifício de montagem é usando tanto em *Santiago,* como a introdução dos planos da casa do diretor e em *Pacific* com os planos que precedem o filme, antes da cartela informativa. Onde o espectador é situado na história a qual o diretor propõe tratar.

Esses movimento circular permite em um dado momento o "excesso" e em um e a "escassez" em outro. Em outras palavras, o zelo e cuidado pela estética fílmica mostrados no filme *Santiago* e digamos aqui o "descuido" proposto pelo dispositivo de Marcelo Pedroso, são responsáveis pela construção da voz desses filmes e também o elemento motivador que marca essas produções no cenário do filme documentário brasileiro, cada um a sua maneira, mas suas discursões perpassam o âmbito acadêmico nos atingindo, nós os espectadores, de maneira singular e nos propondo a pensar o cinema brasileiro e os filmes produzidos na última década.

Santiago e *Pacific* têm em suas montagens um conceito que parte do principio básico da análise atenta das imagens e sons contidas no material bruto. A partir do estudo desse material é realizado o planejamento da estrutura fílmica, isso vai depender do estilo de cada filme proposto pelo diretor. Esse ação organizacional é também referente a construção da voz no filme. Como em *Santiago,* João Moreira

Salles opta por um modo clássico de estilo e também de construção da narrativa, utilizando a *voz over* para intercalar os depoimentos de Santiago e guiar o espectador.

> Apesar de todas as possíveis desvantagens, a narração, em muitos casos, pode servir bem para sintetizar informações que, de outra forma, não encontrariam canais adequados de expressão, caso de informações de carácter mais abstrato, históricas ou biográficas. (Sérgio Puccini, p.106, 2010)

A construção da voz desses filmes atua de maneira forte no cenário do cinema nacional, fortalecendo o pensamento crítico e teórico sobre o cinema documentário contemporâneo. São exemplos disso os vários filmes citados neste trabalho, como também vale a pena citar o filme *Os dias com ele (2012),* de Maria Clara Escobar, nesta obra a cineasta tem um forte encontro com seu pai, ex-exilado da ditadura militar que continua a viver em Portugal, o embate dos dois é o tema do filme, ela tenta estabelecer uma relação com o seu ator social que ao mesmo tempo não se deixa roteirizar e a todo tempo tenta dirigir a diretora.

A construção da voz, como foi visto aqui, se dá de diversas formas, a possibilidade da construção do discurso fílmico viabilizou um *boom* na realização de filmes documentários, desde os mais caseiros, aos mais engajados na potência do cinema para com o mundo. O projeto vídeo nas aldeias, é um exemplo disso, esses filmes têm cada vez mais conquistado espaço no cenário do cinema nacional com as suas várias formas de dar e construir a voz dos seus filmes.

O interesse pela forma que se dá a montagem desses filmes, permite uma aproximação ainda maior com gênero do filme documentário. Sendo o processo de montagem um forte veículo de realização desses filmes. No documentário é a prática que impulsiona a teoria, a exemplo dos vários filmes realizados e os artigos produzidos através deles, e é dessa premissa que surge este trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean – Claude. Cineastas e Imagens do povo / Jean – Claude Berdardet – São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

_____. Santiago. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2007-09-02_2007-09-08.html

BRASIL, André (2010), "Pacific: o navio, a dobra do filme" in Pacific (textos para debate), Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE

_____. A montagem no cinema brasileiro. Disponível em: http://gabrielmascaro.com/wp-content/uploads/2010/07/"A-montagem-no-cinemabrasileiro"-por-André-Brasil-Revista-Continente-Multicultural.pdf

_____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Disponível em: Revista FAMECOS, set/dez. 2013

BORDWELL, David. El Arte Cinematográfico: una introduccion / David Bordwell, Kristin Thompson - Barcelona: Paidos Iberica, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder: o inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário / Jean-Louis Comolli ; seleção e organização, César Guimarães, Rubens Caixeta ; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira , Ruben Caixeta ; revisão técnica, Irene Ernest Dias. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2008.

DA-RIN, S. Espelho Partido. Rio de Janeiro : Azougue. Editorial , 2006.

DANCYNGER, Ken. Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática / Ken Dancynger; Tradução de Maria Angelica Marques Coutinho - Rio de Janeiro; Elsevier, 2003.

FELDMAN, Ilana. "O trabalho do amador". In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISOVSKY, Maurício. (Orgs.) Visualidades hoje. Salvador: Ed. UFBA / Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação), 2013, p.59-77.

_____. "Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-cinema permanente". In: MIGLIORIN, Cezar (Org.) Ensaios no real. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, p.149-167. Artigos

_____. "Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade". In: Pacific (textos para debate), Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE

_____. “Santiago sob suspeita”. Trópico. ago-set, 2007. Disponível em: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2907,1.shl

GAUTHIER, Guy. O Documentário: Um outro cinema/ Guy Gauthier; tradução Eloisa Araújo Ribeiro – Campinas, SP: Papirus, 2011.

GONÇALVES, Marco Antonio. O Real Imaginado: Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch / Marco Antonio Gonçalves – São Paulo, SP: 2008.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo / Consuelo Lins. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*. In: XVI COMPÓS, 2007.

MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial / Fernando Mascarello (org.) - Campinas, SP; Papirus, 2006.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica / Marcel Martin; Tradução Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares – Lisboa, Portugal; Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. A significação no cinema / Christian Metz; São Paulo, SP; Perspectiva, 2004.

MIGLIORIN, Cezar. Ensaios no real. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. O Dispositivo como estrategia narrativa. In: XIV COMPÓS.

NICHOLS, Bill. La representación de la realidad. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.).Teoria Contemporânea do cinema, v. 2. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

_____. Introdução ao documentário/ Bill Nichols; Tradução Mônica Saddy Martins - Campinas, SP; Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Luís. Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem/ Luís Nogueira;

REISZ, Karel. The Technique of film editing / Karel Reisz. – Londres, 1976.

SOARES, Sergio Jose Puccini. Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção a pós-produção. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

SIBILA, Paula. O show do eu: a intimidade como espetáculo / Paula Sibila. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do documentário: O problema de “dar a voz ao outro”. In: Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001 / Organizado Mariarosaria Fabis ... [et al] – Porto Alegre : Sulina, 2003.